

BESPRECHUNGEN

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 306 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 14.)*

Der Gegenstand von Claudio Bacciagaluppi Dissertationsschrift ist die in Neapel verbreitete *Messa concertata* zur Zeit der Habsburgischen Herrschaft in den Jahren 1706 bis 1734. Durch die Untersuchung zahlreicher Handschriften im ganzen europäischen Raum und die daraus gezogenen Rückschlüsse für die jeweiligen Liturgien lässt sich das Buch als wertvolles Unternehmen einer Situierung der musiko-liturgischen Gattung in konkrete historische Kontexte verstehen. Nach einem definitorischen Abschnitt (Kapitel 1) wird der Fokus auf die Verbreitung des „Gattungstypus“ der „Neapolitanischen Messe“ in Europa erweitert. Die Zentren Rom, Prag und Dresden (Kapitel 2 und 3) bilden hierbei die wichtigsten Untersuchungsräume. Das Kapitel 4 widmet sich ausgiebig dem Messschaffen Giovanni Battista Pergolesis.

Eine gewisse Ambivalenz weist Bacciagaluppi Begriff der „Neapolitanischen Messe“ auf. Durch die intensive Einbettung der Begriffsdefinition in Beobachtungen zu Primärquellen erfährt der Leser zwar viele Details zur Liturgie und musikalischen Gestaltung ausgewählter Werke, die jedoch an wenigen Stellen zu eindeutigen Gattungsprinzipien induziert werden. Wodurch ist nach Bacciagaluppi eine Messe als neapolitanisch gekennzeichnet? Drei wesentliche Merkmale lassen sich nach Einschätzung des Rezensenten im Textverlauf wiederfinden.

Erstens wird eine Messe als neapolitanisch bezeichnet, wenn sie aus der Feder eines neapolitanischen Komponisten stammte. Der Personenkreis wird über die allgemeine Sozialisation, Ausbildung und Wirkungsdauer in der Stadt bestimmt. Am deutlichsten manifestiert sich diese Definition an dem im Buchtitel genannten Komponisten Pergolesi. Darüber hinaus erschließt sich der von Bacciagaluppi als neapolitanisch eingestufte Komponisten-Kreis nur indirekt aus dem Verlauf der Lektüre. Abgesehen von einem gewissen Verlust an Über-

sichtlichkeit, wer hierzu konkret hinzuzuzählen ist, ergeben sich einige inhaltliche Inkongruenzen. So wird auf den Seiten 20f. mit einem Bezug auf eine briefliche Äußerung Girolamo Chitis an Giovanni Battista Martini die Existenz einer nicht weiter spezifizierten neapolitanischen Kirchenmusik konstatiert. Da sich Chiti jedoch einer Nennung der intendierten Komponisten enthält, schließt Bacciagaluppi diese Lücke im weiteren Textverlauf mit Verweis auf Lexika aus der Zeit um 1800. Diese Artikel aus Werken von Martin Gerbert, Pietro Gianelli oder Alexandre Cholon behandeln aber gerade nicht die neapolitanische Kirchenmusik als solche, sondern italienische Kirchenmusik oder Kirchenmusik im Allgemeinen. So erfolgt beispielsweise die Zuordnung Johann Adolf Hasses zum neapolitanischen Komponisten-Kreis letztlich durch Bacciagaluppi selbst, nicht jedoch über den Verweis auf die Quellen. Carlo Antonio De Rosa rechnet Hasse in seinen *Memorie dei compositori di Musica del regno di Napoli* z. B. nicht zu den Neapolitanischen Komponisten. Ähnlich wie im Fall von Hasse stellt sich insbesondere bei den Musikern, die sich für längere Zeit außerhalb Neapels aufgehalten haben (z. B. Nicola Porpora, Niccolò Jommelli u. a.), die grundsätzliche Frage, inwieweit sie für neue Kompositionstechniken offen waren und somit ihren neapolitanischen Stil zugunsten neuer Anregungen hinter sich ließen. Zwar erfährt man an zahlreichen Stellen des Buchs, dass einzelne neapolitanische Messen an neue liturgische Bedingungen angepasst wurden, allerdings verzichtet Bacciagaluppi auch hier auf eine prinzipielle Diskussion.

Zweitens werden Messkompositionen als neapolitanisch eingestuft, wenn sie für einen Gottesdienst in Neapel bestimmt waren. Die Grundlage für diese Lesart erfolgt durch eine Untersuchung der jeweiligen liturgischen Messhandlung, um daraufhin Rückschlüsse für die musikalische Gattung zu ziehen. Die Bestimmung der Neapolitanischen Messe als musiko-liturgischen Gattungstypus wird vor allem in mehreren Abschnitten des ersten Kapitels (z. B. S. 24) vorgenommen. Da eine weiterge-

hende Kontextualisierung der liturgischen Praxis nur am Rande erfolgt, bleiben beim Leser auch hier Fragen offen. So erwähnt Bacciagaluppi beispielsweise eine liturgische Zwischenstufe zwischen der Missa solemnis und Missa lecta, die in den Diarien des Doms von Neapel als „messa bassa alla spagnola“ (S. 24) bezeichnet wird. Aber welche Funktion hat in diesem liturgischen Ordnungsgefüge die Missa cantata, die die eigentliche Stellung zwischen Missa solemnis und Missa lecta einnahm? Weitere Vertiefungen zur liturgischen Terminologie und Praxis wären bisweilen für das Verständnis hilfreich gewesen.

Drittens werden als Neapolitanische Messen diejenigen Kompositionen bezeichnet, die in der Rezeptionsgeschichte von verschiedenen Autoren als solche ausgewiesen wurden. Dieses Argumentationsmuster, wonach die Rezeption der Neapolitanischen Messe ein „gutes Argument“ für ihre Existenz sei (S. 21), erscheint nur dann plausibel, wenn die zugrunde liegenden Messen explizit mit dem Begriff der Neapolitanischen Messe gekennzeichnet wären – was aber nur ausnahmsweise der Fall zu sein scheint. Andernfalls erweist sich diese Begründung als zirkulär.

Durch eine präzisere Diskussion der verschiedenen Definitionskriterien und eine eindeutige Entscheidung für das als neapolitanisch eingestufte Repertoire a priori hätte dem Leser eine Orientierungshilfe mitgegeben werden können, durch welche die detaillierten Quellenbeobachtungen zur Verbreitung des Gattungstypus besser zu verorten gewesen wären.

Trotz der begrifflichen Ambivalenz und der offenen Fragen handelt es sich bei dem vorliegenden Buch zweifelsohne um einen zentralen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die durch die umfangreiche Quellenarbeit präsentierten Ergebnisse erweisen sich als unschätzbare Grundlage für künftige Studien zur Musik der neapolitanischen Musikgeschichte, zur Kirchenmusikgeschichte in zahlreichen Zentren Europas und zur Gattungsgeschichte der Messe im Allgemeinen. Die Arbeit fungiert darüber hinaus, gerade durch die Breite des untersuchten Quellenmaterials von über 300 Messenfazikeln, als methodisches Vorbild zur Erforschung musikalischen Kulturtransfers.

(Januar 2011)

Gunnar Wiegand

CHRISTOPH HENZEL: *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert.* Beeskow: ortus musikverlag 2009. VIII, 445 S., Nbsp. (Ortus Studien. Band 6.)

Der Band vereinigt Studien, die im Zusammenhang mit der Erstellung des 2006 publizierten Werkverzeichnisses von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun zu Spezialfragen der Überlieferung ihrer Kompositionen entstanden. Sie sind jedoch mehr als nur Nebenprodukte der für das Verzeichnis unumgänglichen mühsamen Sucharbeit, nämlich durchaus eigenständige, streng quellenkundlich orientierte Untersuchungen wichtiger Aspekte der komplizierten Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Die Quellenlage zu Leben und Werk der Grauns ist schwierig: Die frühen Jahre sind kaum dokumentiert, der Notenbestand ist weit verstreut und besteht bis auf Ausnahmen nur aus Handschriften; ungesichert sind in vielen Fällen die Datierungen, die Authentizität von Werkfassungen und die Zuschreibung zu einem der Brüder. Der Autor bringt jedoch Licht in das Dunkel und erhellt über das Wirken der beiden Komponisten hinausgehend die norddeutsche Musikszene der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt steht bedeutungsgerecht das Operschaffen Carl Heinrich Grauns. Erfasst werden im Einzelnen die Partiturabschriften aus den Bibliotheken der einstigen königlichen Hofoper, der Prinzessin Anna Amalia, der Höfe von Braunschweig-Wolfenbüttel, Hessen-Darmstadt, Mecklenburg-Schwerin, Bentheim-Tecklenburg und Stockholm sowie des musikalisch bewanderten Gelehrten Christoph Daniel Ebeling und des Gewandhauskapellmeisters Johann Gottfried Schicht. Die akribischen Recherchen vermitteln Erkenntnisse hinsichtlich des vom König bestimmten und von Graun und Hasse passend bedachten Operngeschmacks am preußischen Hof; sie erlauben aber auch den Schluss, dass sich Friedrich II. gegenüber dem Hofkapellmeister weniger autokratisch verhielt, als es bisher vermutet wurde. Im Einzelnen verfolgt werden die weit ausstrahlenden Aktivitäten des ‚offiziellen‘ Hofnotisten J. G. Siebe und des einen breiten Abnehmerkreis bedienenden Kopisten Johannes Ringk, ferner die Unterschiede in der Sammelpraxis fürstlicher und bürgerlicher Liebhaber. Der Funktionswandel der Abschriften vom

aufführungsdienlichen Gebrauchsgegenstand zu einem hohen Wertschätzung erfahrenden reinen Studien- oder Bewahrungsobjekt ist gut nachvollziehbar. Auch die Vielzahl nachgewiesener Arien- und Klavierauszüge und instrumentaler Arrangements, einschließlich der frühen Gambenbearbeitungen für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, rechtfertigt die Feststellung, dass Grauns Opernmusik über Jahrzehnte hinweg als Inbegriff des guten Geschmacks und Vorbild einer ausdrucksvollen, auf emotionales Hören ausgerichteten Tonkunst wahrgenommen wurde, die ihre Wirkung auch außerhalb des ursprünglichen Darbietungskontexts zu entfalten vermochte. Der kurze Exkurs über die „schöne Melodie“ fordert dazu heraus, dem empfindsamen Melodieideal und seiner anthropologischen Dimension nachzugehen und Grauns Verwirklichung mit derjenigen anderer Hauptmeister des 18. Jahrhunderts zu vergleichen.

Die Instrumentalwerke der Brüder Graun, bestehend vornehmlich aus Opern- und Konzertsymphonien, Solokonzerten und Trios mit obligatem Cembalo, spielten in exklusiven Konzerten des Berliner Hofes und der Nebenhöfe sowie im regen privaten und öffentlichen Musikleben der preußischen Hauptstadt eine wichtige Rolle. In den Notenbibliotheken adeliger wie bürgerlicher Kenner und Liebhaber gehörten sie bis Ende des 18. Jahrhunderts zum Kernbestand eines spezifisch norddeutschen und vor allem von Berliner Komponisten beherrschten Repertoires. Dies gilt zum Beispiel für die vom Autor rekonstruierten Sammlungen von Benjamin Itzig und seiner Schwester Sarah Levy, die repräsentativ für die Teilhabe der jüdischen Elite am Kulturleben sind, und es erklärt auch die große Zahl an eruierten Grauniana in schwedischen Notenbeständen. Unbedingt ist der Mahnung des Autors beizupflichten, dass diese offenbar einst bewunderte Musik nicht mit dem Maßstab ihres Beitrags zum Wiener klassischen Stil zu messen, sondern allein aus den eigenen Voraussetzungen und Intentionen heraus zu bewerten sind. Die exemplarische Analyse einer Symphonie – die keinem der beiden Brüder eindeutig zugeschrieben werden kann – lässt ebenso die formale und satztechnische Nähe von Opern- und Konzertsymphonie wie die selbstständige, zur eigenen Idiomatik tendierende Weiterführung

eines als normativ akzeptierten Modells italienischer Herkunft erkennen. Dem angedeuteten Einfluss Tartinis auf die zahlreich in Dresden erhaltenen spieltechnisch anspruchsvollen Violinkonzerte und -sonaten J. G. Grauns sollte in Zukunft noch genauer nachgegangen werden.

Die geistliche Musik der Brüder Graun ist trotz ihrer gleichfalls weiten Verbreitung spärlich überliefert; daher ist die Beschränkung auf zwei Hauptwerke des Hofkapellmeisters sinnvoll und zudem politisch-kulturell aufschlussreich. Die Anlässe und die Häufigkeit der nachgewiesenen Aufführungen belegen, dass das *Te Deum* und erst recht das berühmte Passionsoratorium *Der Tod Jesu* den Status einer preußisch-nationalen, die Schichten und wohl auch Konfessionen übergreifenden Identifikationsmusik erlangten.

Die intensiven Archivforschungen und Quellenstudien bestechen nicht nur durch die Überfülle neuer Fakten und ihre kritische Auswertung, sondern auch durch die souveräne Verknüpfung der perfekt beherrschten philologischen und musikanalytischen Methoden mit aktuellen Ansätzen einer pluralistisch-integrativen Kulturgeschichte. So setzt der Autor unübersehbare Wegmarken für die wünschenswerte weitere Erkundung der Berliner und der norddeutschen Musikkultur, die zu lange im Schatten einer auf den Süden, auf Mannheim, ‚Vorklassik‘ und ‚Wiener Klassik‘, konzentrierten Historiografie gelegen hat. Ihren unbestreitbaren Wert behalten die Studien auch dann, wenn man der resümierenden Kennzeichnung der Hervorbringungen der friderizianischen Epoche als „Berliner Klassik“ nicht folgen möchte. Gewiss sind wesentliche Kriterien eines relational verstandenen Begriffs von Klassik im Werk der Grauns gegeben: musterhaftes Gelungensein, unmittelbare Zugänglichkeit, breite Akzeptanz sowie Bewahrungs- und Denkmalswürdigkeit. Nicht zu bestreiten ist zudem das retrospektive Bewusstsein einer neuen, die vorherige überbietenden Epoche bei maßgeblichen Zeitgenossen des späten 18. Jahrhunderts. Dennoch war die exemplarische Geltung zeitlich und räumlich wohl doch zu begrenzt, als dass sich eine anhaltende wirkungsgeschichtliche, wirklich kanonische Tradition hätte bilden können. Jedoch schmälert der Vorbehalt gegen eine – trotz der mo-

mentanen Konjunktur lokalgeschichtlich orientierter kulturwissenschaftlicher Arbeiten – fragwürdige Etikettierung in keiner Weise die eminente geschichtliche Leistung der Grauns. Schon gar nicht stellt er Henzels großes Verdienst ihrer umfassenden Offenlegung und behutsam abwägenden Einschätzung in Zweifel. Mit dem gewichtigen, durch hilfreiche tabellarische Übersichten, Register und Notenbeispiele bereicherten Band erweisen sich die „Ortus Studien“ des aufstrebenden Musikverlags erneut als wissenschaftliche Publikationsreihe von hohem Rang.

(Januar 2011)

Wolfgang Ruf

D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Hrsg. von Damien COLAS und Alessandro DI PROFIO. Wavre: Éditions Mardaga 2009. Band 1: *Les pérégrinations d'un genre.* 346 S., Abb., Nbsp. Band 2: *La musique à l'épreuve du théâtre.* 532 S., Abb., Nbsp.

In seiner Einleitung zum ersten, der Verbreitung der italienischen Oper gewidmeten Band mit 15 Artikeln begründet der Herausgeber Alessandro Di Profio deren Erfolg mit zwei Phänomenen: mit dem Opernitalienisch als Koine in Europa (seit dem späten 18. Jahrhundert auch in außereuropäischen Ländern) und durch die Beteiligung von nicht in Italien geborenen Komponisten an ihrer Produktion. Außerdem verweist er auf die Bedeutung der reisenden Sänger als ‚Botschafter‘ der italienischen Oper, die durch ihren willkürlichen Umgang mit dem Werk – etwa das Ersetzen von Arien – zu ihrem Erfolg an Opernhäusern beitragen. Die Einleitung spiegelt insbesondere auch Ergebnisse der Forschungen von Lorenzo Bianconi. Mit ihrem Beitrag zu den verschiedenen Kalendern Venedigs und deren Abhängigkeit von Kirchenfesten sowie zu dem noch bis weit ins 19. Jahrhundert reichenden, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Verlauf der Spielzeiten liefert Eleanor Selfridge-Field eine Basis für die Korrektur der Datierung vieler Opernaufführungen. Michael Klaper legt die politischen und künstlerischen Umstände der Aufführung von Francesco Butis und Luigi Rossis *Orfeo* in Paris aufgrund wichtiger neuer Quellenfunde dar und begründet die Transformation der „Tragicomedia per musica“ in eine französische „altertümliche“ „Tragi-comédie“ (die

se verlangte jedoch gesprochenen Text) und dann durch Pierre Corneille in eine nicht aufgeführte Maschinentragödie.

Theater-, Oratorien-, Opern- und ‚Serenate‘-Aufführungen im Spannungsfeld zwischen politischer Abhängigkeit von Spanien, kulturellem Einfluss durch die diplomatische Vertretung Portugals in Rom, religiösem Terror und Säkularisierung vor dem Hintergrund durch das Erdbeben von Lissabon verloren gegangener Quellen erörtert Manuel Carlos de Brito, während Ennio Stipevic die Verbreitung der italienischen Oper (u. a. durch italienische Opertruppen) und ihre Rezeption in Gestalt der literarischen Beschäftigung im Gebiet der unter der politischen Autorität Venedigs stehenden Ostküste der Adria aufzeigt.

Eingehend behandelt Michael Walter die politisch-dynastischen, finanziellen und künstlerischen Bedingungen für die Aufführungen italienischer Opern in Dresden sowie deren Abhängigkeit von Wien. Sein Ergebnis ist ernüchternd im Hinblick auf Dresden als einer ihrer Hochburgen nördlich der Alpen. Dinko Fabris arbeitet die literarischen und ikonografischen Quellen des europäischen Rufs von Leonardo Vinci auf, hätte allerdings die deutschen Quellen von einem des Deutschen mächtigen Kollegen Korrektur lesen lassen sollen, um einige hanebüchene Fehler zu vermeiden. Michèle Sajous-D’Oria stellt die an Italien orientierten Theaterbauten des 18. Jahrhunderts in Frankreich dar (und wäre in einer Angabe zu korrigieren: Das Festspielhaus in Bayreuth wurde in den Jahren 1872–1875, nicht 1876 erbaut). Einer der Schwerpunkte von Melania Bucciarellis „Senesino’s path to madness“ ist die Erörterung von Gestik, Blick und Mimik und ihrer Interaktion beim Vortrag der Arie „Ombra cara“. Anknüpfend an vorausgehende eigene Publikationen analysiert Damien Colas gemeinsam mit Di Profio die ornamentierte Version der Rondò-Arie „Rendi, o cara“ von Sarti durch den Kastraten Luigi Marchesi. Wiedergegeben werden hier auch die beiden Fassungen der Singstimme (Sarti und Marchesi) in der vollständigen Partitur.

Die Transformation von Opéras-comiques und Opere buffe in Zarzuelas, von französischen Dramen in Sainete, von Dramme per musica Metastasio in gesprochene Dramen ist charakteristisch für das spanische Theater in

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ausgehend von der Krise im Jahre 1759 nach dem Tod Ferdinandos VI. und Farinellis Weggang aus Madrid stellt José Máximo Leza die Entwicklung und die Grundzüge der Reform des Musiktheaters unter dem Einfluss von Aufklärern (besonders Graf Arandas und seines Kreises) dar und gibt zahlreiche Repertoire-Übersichten. Als Librettist und Übersetzer spielte Ramón de la Cruz eine herausragende Rolle. Exemplarisch werden *Les moissonneurs* versus *La espigadera* (ohne die Musik Dunis), *Il tutore burlato* versus *La madrileña o el tutor burlado*, letzteres Werk in verschiedenen Fassungen für den Hof und die Stadt, unter Einbeziehung spanischer Elemente behandelt.

Am Beispiel von Metastasio demonstriert François Lévy die „Kontamination“ dieses Librettos mit verschiedenen französischen Stücken (*Don Sanche d'Aragon* von Corneille, *Bérénice* von Racine, *Astrate, roi de Tyr* von Quinault, auf S. 237 versehentlich Rottou zugeschrieben, außerdem *Astarto* von Zenó), erwähnt die Einfügung neuer Episoden in derartigen Adaptationen und macht plausibel, dass Metastasio angesichts seines Publikums von Kennern und Gebildeten mit der Intertextualität gespielt habe und die Erneuerung der Stoffbehandlung bzw. Dramatisierung demonstrieren wollte.

Isabelle Moindrots Überlegungen zum Perspektivwechsel von der Illusion zur Ambiguität in der italienischen Dramaturgie werden an Händel und an Mozart, also ausgerechnet an Ausnahmeerscheinungen auf dem Gebiet der italienischen Oper, demonstriert. Ausgehend von meist allgemein bekannten Tatbeständen bewegt sich Moindrot auf dem Grat konkreter Analyse und abgehobener Thesen. Sehr interessant sind die Beobachtungen zu Da-capo-Arien und Monologen, die sie als virtuelle Dialoge bezeichnet. Ambiguität bei Mozart – die Neuorientierung sei durch die Revolution ausgelöst – bedeutet ihr zufolge, dass die moderne Dramaturgie den Zuschauer seiner eigenen Interpretation des Geschehens überlässt. Barbara Nestola trägt Fakten zur Aufnahme und Publikation italienischer Arien und Kantaten in Paris und die Schauplätze ihrer Aufführungen durch französische Sängerinnen und Sänger zusammen. Warum erscheint Gasparinis *Antiocho* auch als *Anthiocus*? Die Bezeichnung der

Académie royale de musique als „Royal Academy“ ist gerade in einem englischsprachigen Beitrag irreführend. Catherine Massip untersucht den Bestand italienischer Musik in der königlichen Bibliothek – sie argumentiert gegen das bisher geltende Urteil, nur die Stadt Paris habe die italienische Musik geschätzt – und die jeweils sehr spezifischen Musikalienbestände von Dilettanten: des Barons Grimm (der mit Jean-Jacques Rousseau musizierte), des Jean-Joseph de la Borde, des Steuerepächters Boutin und die Sammlung Clermont d'Amboise. Margaret Murata bietet einen Einblick in die verwirrende Geschichte der Publikation italienischer Arien in italienischen (u. a. *Arie antiche*), französischen (*Gloires d'Italie, Échos d'Italie*) und englischen (u. a. *Gemme d'antiquità*) Anthologien sowie über deren Herkunft, Dependenz und Überlieferung.

Der zweite Band mit 29 Artikeln ist den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen in Italien und Frankreich praktizierten Dramaturgien gewidmet. Damien Colas stellt in seinem einleitenden grundlegenden Beitrag, gestützt auf Arbeiten u. a. von Dahlhaus, Klotz und Bianconi, die Entwicklung der Dramaturgie in beiden Ländern und ihre Beziehung vom 17. bis 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der jeweiligen kulturellen Identität dar. Hierbei werden die Rolle und Funktion der fixen Form der Da-capo-Arie und ihrer Ornamentierung, des ‚Largo concertato‘, des Monologs sowie die vorhandene oder fehlende Kommunikation im Duett untersucht. Bei der Erörterung des in Frankreich verbreiteten Topos der italienischen ‚Maßlosigkeit‘ vor dem Hintergrund der Temperierung durch die Vernunft hätte man auf die höfischen Erziehungslehren und ihre lang anhaltende Wirkung verweisen können, in denen von den drei Stilen Monteverdis nur der ‚Stile temperato‘ empfohlen wird, da die beiden anderen – der ‚Stile concitato‘ und der ‚Stile molle‘ – in der höfischen Gesellschaft wegen der von ihnen ausgelösten Konflikte zu vermeiden und deshalb verboten sind. In seinem zweiten Aufsatz liefert Klaper zahlreiche neue Einsichten in die Geschichte von Cavallis *Ercole amante/Hercule amoureux*, insbesondere in die in erster Linie politisch motivierte Verwandlung des Stoffes und der Figur des Herkules in der Übersetzung des Librettos, die zugleich eine deutliche Kritik an Francesco Buti impliziert. Wäh-

rend er in seinem ersten Aufsatz Zitate im englischen Haupttext in der Originalsprache zitiert, erscheinen sie hier in englischer Übersetzung und in der Originalsprache in den Anmerkungen. Einen Aufsatz über eine Thematik aus italienischer und französischer ‚Literatur‘ in englischer Sprache zu publizieren, ist dem Bemühen um die angelsächsische Leserschaft geschuldet, aber nicht besonders für diesen Gegenstand geeignet. Da es vielfach um Carlo Vigarani geht, hätte es nahe gelegen, die 2005 erschienene Vigarani-Monografie von Jérôme de La Gorce zu zitieren. Huub van der Linden gibt aufgrund des Studiums handschriftlich erhaltener Übersetzungen (u. a. im Ranuzzi-Archiv) einen neuen Einblick in das Repertoire übersetzter französischer Tragödien und deren Auführungen durch und in Adelskreisen in Bologna zwischen 1682 und 1709. Sie stellen eine wesentliche Voraussetzung für die Opernreform dar, denn Zeno stand in Kontakt zu den Bologneser Kreisen. Bertrand Poro beschäftigt sich mit der *Cid*-Bearbeitung von Giovanni Jacopo Alborghetti und Jean-Baptiste Stuck für Livorno besonders vor dem Hintergrund dynastischer Konstellationen. Reinhard Strohm's Aufsatz geht wie in seinem Buch *The Operas of Antonio Vivaldi* auf die Libretto-Fassungen französischer Tragödien, ausgehend von einem Überblick über Übersetzungen seit 1651, für Vivaldi ein und nennt auch solche, die zweifelhaft sind. An vier unterschiedlich gelagerten Fallstudien – *Sémiramide*, *Teuzzone*, *Atenaide*, *La Candace* – illustriert er, wie vielschichtig die Beziehungen zwischen den entsprechenden Tragödien von Nicolas Mary, Thomas Corneille/Jean Racine, Joseph de Lagrange-Chancel und Pierre Corneille sind.

Francesca Menchelli-Buttini zeigt die Kontamination von Metastasio's *Clemenza di Tito* mit Corneilles *Cinna (ou la clémence d'Auguste)*, Racines *Andromaque* sowie seiner eigenen *Olimpiade* die verschiedenen Strategien zur Motivation der Rache (auch in Dormont de Belloys auf Metastasio basierendem *Titus*) und Hasses spezifischen Umgang mit dem Libretto in seinem *Tito* von 1759 auf. Die Rezeption in Gestalt der Übersetzungen von Rousseaus *Pygmalion* und deutscher Melodramen sowie italienische Neuschöpfungen, von denen die Musik nur zweier Stücke erhalten ist, erörtert Lucio Tufano. Der systematische Überblick über

die Anzahl der Musikstücke und ihre Rolle und die Aufführungsgelegenheiten dieser Werke wird ergänzt durch die exemplarische Behandlung von Alessandro Pepolis Textbuch *Pandora*, das entgegen der Empfehlung des Theoretikers Jean-Baptiste Dubois auch dramatische Dialoge enthält, Modell für einige der *Pandora* nachfolgende italienische Melodramen.

Manfred Hermann Schmid weist darauf hin, dass Mozart in Wien französische Opernpartituren besonders wegen ihrer dramatischen Effekte studierte, die er in der italienischen Oper u. a. wegen der fehlenden Beteiligung des Chores an der Handlung vermisste. Gegenüber dem Libretto Metastasio's hat der Librettist Caterino Mazzola in *La Clemenza di Tito* bereits drei sehr ausgeklügelte Nummern mit Beteiligung des Chores neu eingefügt, aber erst in der Vertonung Mozarts wird der Chor nach dem Vorbild der ‚Tragédie lyrique‘ (wobei Schmid Vorbilder nicht konkretisiert) zur handelnden Person. Besonders hervorzuheben ist sein Nachweis der kirchenmusikalischen Nähe des Chores im Finale des II. Akts, die er als Verdeutlichung der Harmonie zwischen dem Volk und Gott und darüber hinaus bei dem Wort „felicità“ aufgrund einer terzlosen Kadenz als Hinweis auf das „Sacrum Romanorum Imperium“ interpretiert.

Ausgehend von Ranieri Calzabigis heftiger Kritik an Metastasio gibt Bruce A. Brown einen Überblick über Theateraufführungen in aristokratischen Kreisen und Salons in Wien und über deren Initiatoren und Berichterstatter. Er weist auf das vielfältige ‚internationale‘ Theaterangebot in Wien hin und zeigt zahlreiche von französischen Stücken ausgehende Anregungen auf. Der Fall von Leporellos Arie „Nella bionda egli ha l'usanza“ in *Don Giovanni*, der Molières *Dom Juan* viel verdankt, offenbart das Verfahren, das Lévy als Kontamination bezeichnete. Brown weist wie Lévy auf vom gebildeten aristokratischen Publikum erkannte und goutierte Anspielungen auf bekannte Stücke in Dramen oder Opern hin. Bei der Untersuchung dreier für Wien geschaffener Opere buffe nach französischen Komödien (*Il finto cieco* von Da Ponte/Gazzaniga, im Gefolge davon *Il burberlo di buon core* von Da Ponte und Martín y Soler und *Democrito corretto* von Gaetano Brunati und Dittersdorf) legt Paolo Russo den Schwerpunkt auf die Finali und die darin gegenüber

den französischen Komödien ergänzten Episoden. Während Da Ponte Paisiellos Modell des Finale in seiner Adaption einer Intrigenkomödie folgt, geht Brunati in seiner Adaption einer Charakterkomödie in Annäherung an die Opera semiseria einen neuen Weg. Die eine Strategie führt im Finale zur Klimax durch das größtmögliche Durcheinander der Beziehungen der Personen untereinander, in der anderen wird durch ein unerwartetes Ereignis eine pathetische Klimax herbeigeführt, in der die verschiedenen Emotionen der Personen eine erhabene, wenn nicht sogar eine tragische Einfärbung erhält, die ebenso auf die Opera seria einwirkt wie auch von dieser beeinflusst ist. Russo führt diese Annäherung, die in den 1790er Jahren und zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristisch für die venezianische Farsa werde, auf die Adaptation französischer Komödien zurück.

Ausgangspunkt von Michel Noirays Überlegungen ist die geringe Zahl französischer Komödien als Vorlagen für Opern buffe. Am Beispiel von Néricault Destoches' *La force du naturel* und Giovanni Bertatis Libretto *Le vendemmia* für Giuseppe Gazzaniga weist er die notwendigen Veränderungen nach, so etwa die Anpassung an die Rollentypologie der Buffa, die Typisierung adeliger Personen und die Standardfinali mit ihren vorfabrizierten Bausteinen, die eine große Distanz zum Ausgangsstück schaffen. Nach der Analyse weiterer Paare französischer Komödien und Opern-buffe-Libretti – als freie Adaptationen und partielle Anlehnungen bezeichnet –, der Diskussion der Vorlage von Bertatis *Il convitato di pietra* sowie des ‚Plagiats‘ Da Pontes (*Il dissoluto punito*), einer neu entdeckten Entlehnung aus Molières *Dom Juan* bei Da Ponte (Sextett in II, 7 nach Molière IV, 7), und Beaumarchais'/Paisiellos *Barbier de Séville* begründet Noiray die Hindernisse für derlei Übernahmen. Dem in der Theorie begründeten ästhetischen Korsett der französischen Komödie steht die „außer sich stehende Komödie“ der Opera buffa entgegen, die Noray z. B. an der Verleugnung und heftigen Kritik an der eigenen *Buona figliola maritata* Goldonis belegt.

Francesco Izzo weist an *Le nozze di Figaro* von Gaetano Rossi und Luigi Rossi die inhaltliche und formale „Romantisierung“ von Beaumarchais' *Les noces di Figaro* und die Bezie-

hung zu Mozarts Meisterwerk nach. Zwei Kriterien – die spezifischen Wünsche des Komponisten und die Anpassung an Konventionen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts – sind für Philipp Gossett maßgeblich für die Transformation von französischen Stücken zu Libretti für Rossini, in der *L'italiana in Algeri* z. B. die Verlängerung von Ensembles oder die Textergänzung für das Tempo di mezzo einer solita forma, in *Ermione* u. a. die Einfügung einer Cavatine für Giovanni David, in *Tancredi* die Behandlung eines Duetts. Gossett betont, dass Rossini nicht schematisch verfähre und auch vom Librettotext abweiche. Helen Greenwald stellt die auf der sehr erfolgreichen gleichnamigen Tragödie aus dem Jahre 1762 von Dormont de Belloy basierende *Zelmira* von Andrea Leone Tottola und Rossini in den Kontext der „Rettungsopern“ (einige Fehler im Zitat aus *Zelmire*, S. 247). Sie zieht bildliche Darstellungen heran, von denen vermutlich die Anregung für die Wahl der neuartigen Thematik der Vater-Tochter-Beziehung (und die Brustfütterung des in einem Verlies versteckten Vaters) ausging und unterstreicht darüber hinaus den Einfluss von Diderots Konzeption der bürgerlichen Tragödie. Paolo Fabbri untersucht die strukturelle Kontamination im Bereich der musikalischen Gestaltung in den vor 1835 entstandenen Opern Donizettis – die ‚Morphologie‘ von Stücken, Strophengesängen wie Romanze und Dialogbarkarole, Tanzrhythmen in und durch Bühnenmusik in Introduktionen und Phänomene der Couleur locale und historique.

Der von Abramo Basevi als revolutionär bezeichnete *Lucrezia Borgia* von Romani und Donizetti und dreier nachfolgender Libretti mit gleichem Stoff nimmt sich Sebastian Werr an, der betont, Victor Hugo sei mit seinem gleichnamigem Drama an die Grenze der Wertennormen in Frankreich gegangen. Romani und seine Nachfolger mussten wesentliche Eingriffe vornehmen, um ihr Libretto für die Zensur akzeptabel zu machen. Entgegen der klassizistisch geprägten Ästhetik und Ethik, die sowohl die Literatur als auch das Theater in Italien bestimmte – Werr verweist auf die unterschiedliche gesellschaftliche Rolle der italienischen und der besonders in Italien als modern, aber auch als unmoralisch eingeschätzten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – teilten Donizetti und Verdi das Ziel, durch die Dar-

stellung großer Emotionen gerade bei solchen Stoffen unsterbliche Meisterwerke zu schaffen.

Das Verhältnis zwischen Eugène Scribes und Aubers Philtre mit ihren Commedia-dell'arte-Figuren und Romanis und Donizettis *L'elisir d'amore* stellt Mark Everist dar, der auch das Rätsel der Dabadie-Brüder entwirrt, die unterschiedliche Bewertung der Opern in Italien und Frankreich erörtert und (nur) periphere musikalische Beziehungen zwischen beiden Opern nachweist. Ausgehend von einer Inhaltsangabe und der Situierung des Stoffes des Melodrams *La nonne sanglante* von Auguste Anicet-Bourgeois und Julien de Mallian diskutiert François Giroud die aufgrund der Zensur und der Gattungsänderung von Salvatore Cammaranos vorgenommenen notwendigen Veränderungen in dem Libretto für Donizettis *Maria de Rudenz*, deren Titelheldin für ihn eine der erstaunlichsten Frauenrollen des Komponisten darstellt. Ryszard Daniel Golianik widmet sich der Oper *Ruy Blas* des Rossini-Freundes und -Enthusiasten Giuseppe Poniatowski. Ausgehend von einem Überblick über die Opern des polnischen Prinzen zeigt er die Abweichungen des Librettos Cassiano Zaccagninis von Hugos Drama – insbesondere das Fehlen der politischen und sozialen Problematik und des grotesken Humors – und die stilistische Nähe zur Musik Rossinis auf. Bei einer Arie allerdings die Figurenlehre zu bemühen, erscheint anachronistisch. In dem Beitrag von Gloria Staffieri geht es um den von Hugo als populäres nationales Drama konzipierten *Angelo, tyran de Padoue*, den Gaetano Rossi für Mercadante in das Libretto *Il giuramento* transformierte. Sie weist die Beziehung zwischen beiden Werken, die musikalische Besonderheit der als revolutionär bezeichneten Oper und die politische Bedeutung der „*storia passate*“ für die „*storia presente*“ Italiens nach. Einen völlig anderen Weg als alle anderen Autoren beschreitet Gérard Loubinoux, der gemeinsame ‚Motive‘ zeitlich entfernter literarischer Werke in Zusammenhang mit Opern Puccinis stellt (einschränkend schreibt er „vielleicht“): so u. a. die „Poesie des Raumes“ in *La Bohème*, Rondine, *Il tabarro* und *Madame Butterfly* ähnlich wie bei Balzac und Pierre Loti (*Mme Chrysanthème*), Wärme und Kälte in *La Bohème* wie in *Manon* bei Prévost, die Stadt Paris als modernes Babylon in *La*

Bohème und in *Il tabarro* von Prévost oder die Annäherung der *Tosca* an Elemente von Stendhals Italienbild. Luísa Cymbron besichtigt vor der Kulisse der Oper in Portugal im 19. Jahrhundert ein „Zufallsprodukt“ von José Francisco Arroyo, die Oper *Bianca di Mauleon* nach einem französischen Roman aus dem Jahre 1835, und weist ihre Nähe zu *Lucia di Lammermoor* nach. Für Marco Beghelli, der auf die nur selten anzutreffende Originalität von Opernstoffen hinweist und die lange Tradition der Abhängigkeit der italienischen Librettistik von bekannten Stoffen aus dem Bereich des französischen Theaters oder sogar von französischen Übersetzungen Shakespeares belegt – mindestens 60 Aufführungen qualifizieren die Stücke zur Umwandlung in ein Libretto, so ein Bonmot –, ist die bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs dominante Vertrautheit mit dem Französischen in Italien ein wichtiges Motiv. Die Überlegenheit der Opern gegenüber den zugrunde liegenden Theaterstücken wird vor allem mit den bekannten Argumenten Shaws und Buddens – die größere ‚Glaubhaftigkeit‘, die größere Intensität, Unmittelbarkeit, Expressivität und Stilhöhe (Auden) der Opern begründet. Wenn Beghelli allerdings die Verblasung von Dramen gegenüber ihrer Fassung als Oper beobachten will, dann geht er nur von den bekannten Meisterwerken Verdis, Puccinis oder anderer aus, nicht von gescheiterten ‚Veroperungen‘ und den ihnen zugrunde liegenden Dramen. Zuletzt plädiert er dafür, diese Art von Libretti nicht als „Reduzierung“, sondern als originale Schöpfungen anzusehen.

Der Frage nach der Beziehung zwischen Zolas Theorie des Naturalismus und seines Theaters zu Puccinis *Tabarro* und Malipieros *Sette canzoni* geht Antonio Rostagno vor dem Hintergrund nach, dass kein italienischer Komponist des Verismo eine Thematik Zolas in einer Oper übernommen hat. An dem Duett Giorgetta-Luigi in *Tabarro* belegt er verwandte Charakteristika zu Zolas Naturalismus: die Bedeutung des Ambiente („determinismo ambientale“ Zolas sei in der Tonart cis-Moll gegeben) oder die „Rotationsstruktur“ bei Puccini, das neurotische Verhalten („Struktur der neurotischen Variation“). In Malipieros erster Szene der *Sette canzoni*, einem Werk, in dem die melodramatische Tradition Italiens „auf Null gesetzt“ sei, wird der sich parallel zur bzw. un-

abhängig von der Szene entwickelnde Orchestersatz mit seinen Wiederholungen als Degenerierung der Neurose zur Psychose gedeutet. Die Frage Edward T. Cones, wessen Standpunkt die jeweilige Dramatis persona vertrete: die eigene, die des Sängers oder die des Komponisten/Librettisten, stellt er erneut zur Diskussion.

In seinem Beitrag zu *L'amico Fritz* erörtert Jesse Rosenberg zunächst die positive Darstellung der Juden in den Erzählungen Émile Erckmanns und Alexandre Chatrians dar, bevor er besonders die Rolle des Rabbis David in der Erzählung (1864) und dem Theaterstück *L'ami Fritz* (1876) untersucht. Im Libretto für Mascagnis Oper fehlen viele religiöse Referenzen, aber auch eine Motivation für die Beibehaltung von Zitaten aus dem neuen Testament aus dem Mund des Rabbi. Der philosemitische Hintergrund des Stoffes und die Absicht, David als Beispiel eines Reform-Juden zu präsentieren, hat die Wahl der Oper für eine Benefizvorstellung jüdisch-reformiert orientierter Organisationen für Aufführungen in New York 1890 bestimmt, während Mascagni aus politischen Gründen in seiner Einspielung der Oper 1942 den Rabbi durch „Dottore“ ersetzte. Die Vertonung bzw. Bearbeitung zum Libretto von Cyrano de Bergerac scheiterte lange Zeit an den exorbitanten Forderungen Edmond Rostands. Erst die wohlhabende Sängerin Mary Garden ermöglichte das Libretto von Henri Cain, dessen Vertonung Arthur Honegger aufgab, so dass Franco Alfano – zweisprachig und mit der französischen und italienischen Kultur gleichermaßen vertraut – seine Vertonung für beide Sprachen vornahm. Carlos María Solare zeigt das Verhältnis zwischen Rostands Stück und dem Libretto von Cain und die Behandlung der formal unterschiedlichen Verse in der Vertonung auf. Bernard Banoun widmet sich Enrico Goliscianis Libretto der komischen Oper *L'amore medico/Der Liebhaber* als Arzt nach Molières *Amour médecin* und legt Ermanno Wolf-Ferraris Musik-Ästhetik und -Ethik, seine Vorstellungen von der Aufgabe der Komik und von einer zeitgenössischen komischen Oper dar. Diese Oper ist für Banoun das Beispiel eines dreifachen Transfers: eine französische Komödie, für Italien vertont und in Deutschland erfolgreich. In den beiden letzten Artikeln des Bandes von Sylvain Samson und Ivan di Lillo geht es um Dallapiccolas *Il volo di notte* und *Il Prigionie-*

ro. Samson stellt ins Zentrum seiner Überlegungen das dialektische Wortpaar Schatten und Licht und die damit verbundenen Vorstellungen, mit denen der Komponist eine bedeutungsvolle Thematik in Villiers de l'Isle Adams *La torture de l'espérance* und in Saint Exupéry's *Vol de nuit* aufgriff. Auch Di Lillo beschränkt sich auf das allerdings sehr viel weiter gehende Studium der beiden Libretti, die er als Werke in Fortsetzung bzw. als Dyptichon interpretiert. Er belegt Gemeinsamkeiten und Abweichungen von den genannten literarischen Vorlagen (und Victor Hugos Gedicht „La rose de l'infante“) und sieht die Konfrontation zweier Typen von Männlichkeiten, einer absoluten Autorität und (s)eines wehrlosen Opfers, als fundamentales Thema der Geschichte Italiens an, also nicht nur als Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Mit den beiden Bänden, die jeweils mit einem farbigen Abbildungsteil und einem Register ausgestattet sind, ist es den Herausgebern gelungen, einen außerordentlich wichtigen und neuen Überblick über den französisch-italienischen Kulturtransfer auf dem Gebiet des Theaters und der Oper zu präsentieren. In der umfangreichen Bibliografie der beiden Bände vermisst man wichtige deutschsprachige Titel, die auch die Thematik der italienischen Oper behandeln; so sind z. B. keine Publikationen von Silke Leopold und auch nicht die vier der Oper gewidmeten Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* darin aufgenommen. Bei der Herstellung des Notensatzes sind einige Regeln, etwa der Unterschied zwischen Trennungsstrich und Strich, der die Silbenzuordnung zu mehreren Tönen bestimmt, nicht beachtet. Bei mehrsprachigen Bänden stellt sich immer die Frage der Einheitlichkeit der Formalia (Stelle der Anmerkungsziffern, Zitate in der Originalsprache, in Übersetzung mit oder ohne Wiedergabe des originalen Wortlauts in Anmerkungen etc.), aber im vorliegenden Band hat man offenbar darauf keine Mühe verwendet, nicht einmal in Artikeln derselben Sprache.

(August 2010)

Herbert Schneider

Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Hrsg. von Marcus Chr. LIPPE. Kassel: Gustav

Bosse Verlag 2007. IX, 381 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Der Band enthält die Referate einer Tagung, die das Kölner DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ aus Anlass der ersten modernen Wiederaufführung von Joseph Weigls Oper *Die Schweizer Familie* veranstaltete. Beleuchtet wird das Spannungsfeld zwischen französischer und italienischer Oper, in dem sich das ursprünglich kaum eigenständige deutschsprachige Musiktheater befand. Um 1800 – so die Kernaussage des Bandes – setzte in Deutschland eine sprunghafte Entwicklung ein, bei der zahlreiche formale und stilistische Experimente zu verzeichnen waren und in der die vielfältigen ausländischen Vorbilder zu etwas Neuem amalgamiert wurden.

Einleitend ordnet Sieghart Döhring die Rezeption italienischer Opern in einen umfassenden ideen- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein und beleuchtet das für deutsche Bühnen komponierte Œuvre italienischer Komponisten. Dieses stellte bereits ein Auslaufmodell dar; im 19. Jahrhundert waren dann kaum noch Komponisten aus Italien an deutschen Höfen tätig. Gleichzeitig war das deutschsprachige Musiktheater – wie Thomas Betzwieser in einer Untersuchung der deutschen Opernästhetik zeigt – durch Unentschiedenheit gekennzeichnet, was die Ausbildung funktionierender Gattungen betrifft: Er konstatiert einen „Aufbruch“ der deutschen Oper, „bei dem jedoch weder Route noch Ziel klar konturiert erscheinen“ (S. 27). Das Defizitäre des deutschsprachigen Musiktheaters dieser Zeit arbeitet auch Sabine Henze-Döhring heraus, die illustriert, wie sich die Rufe nach einer eigenständigen deutschen Oper anfangs vor allem publizistisch niederschlugen, während für die Werke zwei Richtungen bestimmend blieben: „die überaus enge Orientierung an der italienischen Oper einerseits, an der französischen Dialogoper andererseits“ (S. 61). Arnold Jacobshagen deutet die deutsche Opernlandschaft um 1800 als transkulturellen Raum und liefert einen theoretischen Rahmen, um die Assimilierungs- und Amalgamierungsprozesse zu verstehen, mit denen französische und italienische Modelle beispielsweise in Beethovens *Fidelio* verschmolzen wurden. Am Beispiel von Mozarts *Zauberflöte* diskutiert Anno Mungen

die Anwendbarkeit der Theatralitätsforschung auf die Dialogoper.

Der Block „Etablierung der Gattung Oper in Deutschland“ umfasst fünf Beiträge, die allerdings nur teilweise auf den Übertitel rekurrieren: Während Christine Siegert Verbreitungswege italienischer Opern im deutschsprachigen Raum nachzeichnet, beleuchtet Panja Mücke die spezifische Situation in Dresden. Die Anfänge des deutschen Nationaltheaters stellt Norbert Oellers dar – ein Thema, das in der Tat, wie der Autor selbst eingesteht, „schon oft“ (S. 153) behandelt wurde. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung zum Wunderbaren im romantischen Opernlibretto liefert Wolf-Dieter Lange. Detlef Altenburg erarbeitet eine nützliche Typologie von Szenotypen und musikalischen Gestaltungsprinzipien in der Schauspielmusik. Weitere sechs Beiträge widmen sich dann wieder dem europäischen Kontext, vor allem Italien: Daniel Brandenburg stellt die Buffa-Rezeption in Wien dar, die sich vor allem durch die Bearbeitung italienischer Werke vollzog, während Martina Grempler einen kurzen Blick auf das Nebeneinander der verschiedenen Gattungen in Italien wirft. Am Beispiel von Opern Poißls und Weber untersucht Marcus Lippe die deutschsprachige Opernproduktion in München; Fragen der Librettistik widmen sich die Romanistinnen Mignon Wiele und Caroline Lüderssen. Michele Callela vergleicht Spohrs *Zemire und Azor* mit der französischen Erstvertonung des Librettos und arbeitet heraus, wie dieses Stück durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen musiktheatralischen Traditionen geprägt ist. Der letzte Block ist betitelt mit „Das Singspiel in Wien“, behandelt mit Joseph Weigl aber nur einen der wichtigsten Exponenten. John A. Rice ordnet dessen *Die Schweizer Familie* in den Kontext der deutschsprachigen Oper in Wien ein, während Klaus Pietschmann die Gattungs- und Stilvielfalt im musikdramatischen Schaffen des Komponisten beleuchtet. In einem umfangreichen Artikel zeichnet Rainer Cadenbach nach, wie sich die Lebenswege Weigls und Beethovens immer wieder kreuzten. Der Sammelband ist nicht allein nur würdiger Abschluss des DFG-Projekts, sondern er eröffnet auch inhaltliche und methodische Perspektiven für die weitere Forschung.

(Dezember 2010)

Sebastian Werr

MICHAEL FEND: *Cherubinis Pariser Opern (1788–1803)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 408 S., Nbsp., CD. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 59.)

Auf dieses Buch hat man lange gewartet: Mit Michael Fends Bayreuther Habilitationsschrift liegt endlich die erste deutschsprachige Monografie über den ‚französischen‘ Cherubini und ein Standardwerk über dessen in den Jahren 1788 bis 1803 uraufgeführte Opern vor, das die älteren diesbezüglichen Arbeiten u. a. von Margaret S. Selden (1951) und Stephen C. Willis (1975) weitgehend ersetzt. Dass Fend nicht die gesamte französische Theaterproduktion Cherubinis untersucht hat, sondern allein die im unmittelbaren Kontext der französischen Revolution entstandenen Opern, erweist sich auch methodisch als Gewinn: Anstatt einer pragmatischen Entscheidung für ein größeres Werkkorpus, dessen Eingrenzung keiner weiteren Begründung bedurft hätte, galt das Interesse des Autors zunächst einer „Geschichte der Gattung Oper in der revolutionären Periode in dem Wunsch, ein Symbolsystem aus ihren Erscheinungsformen zu konstruieren, die dem der synchronen politischen Ereignisse kongruieren sollte“ (S. 11). In diese Forschungsperspektive hätten sich Cherubinis spätere Musiktheaterwerke – darunter vor allem die ‚großen‘, d. h. für die Académie Impériale de Musique bzw. Académie Royale de Musique entstandenen Opern *Les Abencérages* (1813) und *Ali-Babà* (1833) – kaum angemessen integrieren lassen, zumal Cherubini in dem von Fend behandelten Zeitraum fast ausschließlich für das Théâtre Feydeau (Opéra-Comique) gearbeitet hat.

Die stringente Struktur der aus elf Kapiteln bestehenden Arbeit setzt mit einer konkurrenzlosen Darstellung des Problems der Französischen Revolution in der Musikgeschichtsschreibung ein, die die zentralen forschungsgeschichtlichen Stationen und Brennpunkte (Zentenarfeiern 1889, Erster Weltkrieg, Nachkriegszeit, Gegenwart) zunächst in chronologischer Folge skizziert, ehe der Autor die Revolutionsmusik „im langen Schatten der Wiener Klassik“ erörtert und schließlich die Perspektiven der drei im Umfeld der Revolution tätigen Komponisten Grétry, Méhul und Cherubini einnimmt. In den drei folgenden Kapiteln werden jeweils größere kulturhistorische,

musikästhetische und dramaturgische Kontexte entfaltet. Die sieben weiteren Kapitel konzentrieren sich jeweils auf Einzelwerke: *Démophon* (1788), *Lodoïska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797), *L'Hôtellerie portugaise* (1798), *Les Deux Journées* (1800) und *Anacréon* (1803). Beindruckend sind diese Untersuchungen nicht zuletzt aufgrund des beständigen Wechsels der analytischen Perspektiven: Während etwa bei *Démophon* die „Retardation und Akzeleration als dramaturgisch-musikalische Techniken“ beleuchtet werden und bei *Lodoïska*, abgesehen von Aspekten der Kompositionstechnik, das Verhältnis zur Romanvorlage im Vordergrund steht, wird vor allem *Médée* minutiös, beinahe Szene für Szene musikdramaturgisch analysiert. Hier gelangt der Autor zu Erkenntnissen, die an Michel Delons Arbeiten über die Idee der Energie im späten 18. Jahrhundert anknüpfen.

In den drei umfassenden musik- und literaturtheoretischen Kapiteln setzt sich Fend mit den Begriffsbestimmungen aus Jean-Jacques Rousseaus 1768 erschienenem *Dictionnaire de musique*, der Dialektik der „Imitation des accents de la passion“ in Denis Diderots Satire *Le Neveu de Rameau* sowie der französischen Opernästhetik im Banne Rousseaus auseinander. Auch wenn die Privilegierung rein französischer Kontexte, vornehmlich solcher der 1760er Jahre, nicht immer unmittelbare Bezüge zu Cherubinis kompositorischem Werdegang bietet, der sich bis 1786 ausschließlich in Italien und London sowie primär im Rahmen der Opera seria bewegt hatte, leistet die ebenso kluge wie kritische begriffsgeschichtliche Darstellung einen wesentlichen Beitrag zur Historiografie der französischen Musikästhetik. Die Konzentration auf den geistesgeschichtlichen Kontext des 18. Jahrhunderts mag dazu beigetragen haben, den späteren Opern etwas geringere Aufmerksamkeit zu widmen als den revolutionären Hauptwerken *Lodoïska* und *Médée*. So wird *Les Deux Journées* (1800) unter der Überschrift „Nostalgie zum Patriarchat“ nur sehr knapp behandelt, ungeachtet der Tatsache, dass gerade diese Oper Cherubinis Präsenz auf den Opernbühnen das 19. Jahrhundert hindurch und noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein sicherte.

Fends These, „dass Cherubini in einem Stil komponierte, der mehr als je zuvor in der abend-

ländischen Musikgeschichte auf die expressive Durchgestaltung jedes einzelnen Elements der Faktur abzielte“ (S. 14), lässt sich analytisch allerdings nur schwer belegen. Die vom Verfasser benannten Merkmale von Cherubinis Stil, der sich „durch eine fast permanent deklamatorische Vokalmelodik, einen gesteigerten harmonischen Rhythmus bei gleichzeitigem Mangel an symmetrischer Periodik, orchestrale Ostinato-Motive und durch eine Vervielfältigung dynamischer Kontraste“ bestimmen lasse (S. 13), könnten womöglich noch geschärft werden, denn mit dem „gesteigerten harmonischen Rhythmus“ könnte sowohl ein beschleunigter als auch ein großflächiger harmonischer Rhythmus gemeint sein, und von einem echten „Mangel an symmetrischer Periodik“ kann bei Cherubini eigentlich nicht die Rede sein. Dass der Autor immer wieder auf die Cherubini-Thesen von Georg Knepler und Carl Dahlhaus rekurriert, spiegelt die langjährige Genese der anfangs noch von Dahlhaus betreuten Arbeit wider, die bereits 1986 im Rahmen eines DFG-Projekts begonnen wurde. Die Buchveröffentlichung wird durch eine CD-ROM ergänzt, die die sieben näher analysierten Opern in vollständigen zeitgenössischen Partiturausgaben enthält. Sie erlauben ein bequemes Nachvollziehen der stets mit Seiten-, System- und Taktangaben versehenen analytischen Beobachtungen: ein Luxus, der diese bedeutende Forschungsleistung würdig abrundet. Die Untersuchung zeichnet sich insgesamt vor allem durch die souveräne Verknüpfung begriffsgeschichtlicher, musikästhetischer und analytischer Ansätze aus und leistet auf äußerst breiter Materialbasis Grundlagenforschungen, die nicht nur bezogen auf Cherubini, sondern für die Musikgeschichtsschreibung des späten 18. Jahrhunderts insgesamt von erheblicher Relevanz sind.

(Juni 2011)

Arnold Jacobshagen

CORDELIA MILLER: Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2010, 410 S., Abb., Nbsp. (Musicologia. Band 7.)

Der Anteil und die Spezifik des Orgelkonzertes im Rahmen der Entwicklung des europäischen Konzertwesens haben in der Musikhistorie der letzten Jahrzehnte zunehmendes In-

teresse gefunden. Wenn auch Deutschland in dieser Entwicklung eine bedeutende Rolle spielt, steht es nicht fest, in wie weit von hier die maßgeblichen Impulse für die Entstehung ausgegangen sind. Zwar gehört ohne Zweifel die lutherische Musikauffassung zu den begünstigenden Faktoren, doch entstand das Phänomen der Darbietung von Orgelmusik außerhalb des Gottesdienstes im calvinistischen Milieu der Niederlande, und dort bildete sich auch eine kontinuierliche Tradition aus, die bis in das 18. Jahrhundert hineinreichte und offenbar auf sämtliche Nachbarländer, nicht nur auf Deutschland, ausstrahlte. Indessen ist schon aus methodischen Gründen die Konzentration der auf das 19. Jahrhundert gerichteten vorliegenden Arbeit auf das deutsche Orgelkonzertwesen durchaus legitim, zumal mit den Ankündigungen und Berichten in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und in der *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* exzellente Quellen für den deutschen Bereich zur Verfügung stehen, die bisher kaum beachtet, geschweige systematisch ausgewertet wurden.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Die beiden ersten haben einleitenden und weitgehend kompilatorischen Charakter: Das erste behandelt die Vorgeschichte vor 1800, das zweite die „Wegbereiter und Protagonisten“ des „Orgelvirtuosentums“ im 19. Jahrhundert. Hier hätte man sich gewünscht, dass außer den (bzw. an Stelle der) Gründerpersönlichkeiten Vogler, Hesse, Mendelssohn, Liszt und Reger, bei denen der Bereich der konzertanten Orgelmusik entweder nur einen mehr oder weniger bedeutenden Anteil am Gesamtschaffen ausmacht oder die bereits Gegenstand von ausführlichen biografisch-analytischen Untersuchungen bzw. enzyklopädischen Darstellungen waren, Figuren stärker fokussiert worden wären, deren Aktivitäten bisher relativ wenig erforscht sind, die aber die eigentlichen Protagonisten des Orgelkonzertwesens waren – man denke an Namen wie Brosig, Fähmann, Faißt, Gottschalg, Markull, Merkel, Radecke, H. Reimann, Ritter, Schaab, Sittard, Volckmar, Winterberger, Woyrsch und zahlreiche andere. Hierzu wären freilich erweiternde und vertiefende archivarisches Studien erforderlich, in denen ggf. auch die Rezeption in der regionalen und lokalen Presse mehr Raum finden könnte.

Als der dem Erkenntnisgewinn förderlichste Teil erweist sich das an dritter Stelle stehende eigentliche Hauptkapitel, in dem zunächst anhand der Auswertung der genannten beiden Zeitschriften die zentralen Austragungsstätten gemustert werden, die vor allem in evangelischen Kirchen Mittel- und Ostdeutschlands lagen. Hinter den evangelischen Kirchen weisen katholische Kirchen, Konzertsäle und Synagogen nur einen verschwindend kleinen Anteil an dokumentierten Orgelkonzerten auf (S. 98). Als Konzertgeber betätigten sich vorwiegend Orts-, daneben aber auch diverse Reisevirtuosen, unter ihnen sehr sporadisch auch einige Frauen. In der Programmgestaltung spiegelt sich das Spannungsfeld von artifiziellen, populären und historisch orientierten Tendenzen wider, wie es *mutatis mutandis* auch aus den Bereichen der Orchester-, Kammer- und Klaviermusik bekannt ist. Dies fiel bei der Orgel – als weithin nur als für den liturgischen Gebrauch in Frage kommend aufgefasstem Instrument – verschärfend zu dem Gegensatz – wie die Verfasserin es nennt – von Virtuosität und Kirchlichkeit ins Gewicht. Im Vergleich zu anderen Konzertformen bildeten Arrangements und Improvisationen einen deutlich größeren Anteil an den Programmen.

Die Fülle des dokumentierten Materials wird in einem gut ein Viertel des Gesamtumfanges der Arbeit ausmachenden Anhang tabellarisch aufgelistet, der möglicherweise den Leser zu weiteren statistischen Überlegungen anregt. (Juli 2011) Arnfried Edler

HERMANN DANUSER: *Weltanschauungsmusik. Schliengen: Edition Argus 2009. 501 S., Abb., Nbsp.*

Der Begriff „Weltanschauungsmusik“ wurde bereits Ende der 1960er Jahre von Rudolf Stephan in die Musikwissenschaft eingeführt. Er charakterisiert musikalische Werke, die durch den Rückgriff auf philosophisch, religiös oder anderweitig „weltanschaulich“ geprägte Texte, Überschriften und dergleichen eine subjektive Sicht des Komponisten auf die Welt in Wechselwirkung mit musikalischen Strukturen zum Ausdruck bringen. Hermann Danuser greift nun dieses „Wortungetüm“ (S. 32) auf und skizziert in seinem umfangreichen Buch Schlüsselwerke von Ludwig van Beetho-

vens neunter Symphonie bis hin zu Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* und (in einem knappen Ausblick) Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus*.

Zunächst verfolgt Danuser sorgfältig die Begriffsgeschichte in Philosophie und Ästhetik. „Weltanschauung“ taucht zum ersten Mal bei Immanuel Kant in einer Passage über das Erhabene auf und wird von Hegel sowie in der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts gern verwendet, um im philosophischen Diskurs der Moderne als vorwissenschaftlich verabschiedet zu werden. „Weltanschauung“ erscheint nunmehr lediglich als eine „zum System erhobene Meinung“ (Theodor W. Adorno, zitiert S. 23), als eine allzu persönliche und damit unverbindliche Ansicht. Die Verwendung im Nationalsozialismus brachte den Begriff vollends in Misskredit. Wenn Danuser ihn gleichwohl zur Grundlage seiner Betrachtung macht und mit „Weltanschauungsmusik“ sogar ein eigenes Genre zu begründen versucht, so ist dies unter anderem der Tatsache geschuldet, dass viele der Texte, die den Musikwerken vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zugrunde liegen, im philosophischen Diskurs heute als veraltet, in sich widersprüchlich, wenn nicht gar politisch gefährlich, auf jeden Fall aber als Ausdruck einer „subjektiv ausgeformten Weltperspektive“ (S. 25) erscheinen. Letzteres gilt beispielsweise für das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms, das durch die persönliche Auswahl biblischer Texte durch den Komponisten von liturgischer Kirchenmusik (die Danuser nicht zur „Weltanschauungsmusik“ rechnet) deutlich abgesetzt ist. Es gilt aber auch für die Schopenhauer-Adaption Richard Wagners oder für den (in Danusers Augen ideologisch regressiven) Rückgriff auf die antike Idee der Sphärenharmonie in Verbindung mit einer christlichen Tönung in Hindemiths Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt*.

„Weltanschauungsmusik“ muss Danuser zufolge stets unter einer doppelten Perspektive analysiert und beleuchtet werden: „Im Kern steht eine notwendige Spannung zwischen autonomie- und heteronomieästhetischen Faktoren im musikalischen Werk, die den Gegensatz zwischen den beiden Sphären der Ästhetik unterläuft.“ (S. 33) Daraus ergibt sich folgende Definition: „Um für dieses Buch ein Kriterium zu erhalten, das erlaubt, Weltanschauungsmu-

sik von anderer Musik abzugrenzen, die keine ist, erkläre ich produktions- und vor allem werkästhetisch zur Bedingung, dass ein Werk, um Weltanschauungsmusik zu sein, vom Komponisten auktorial im doppelten ästhetischen Sinn [nämlich autonomie- und heteronomieästhetisch, UK] angelegt sein muss.“ (S. 33) Wichtig ist dem Autor, dass die zugrunde liegende „Weltanschauung“ nicht vollständig in der musikalischen Struktur aufgeht (was mitunter bei künstlerisch weniger gelungenen Werken, bei politischen Tendenzwerken und Ähnlichem zu beobachten ist), sondern dass die ästhetische Qualität in einer gewissen produktiven Spannung zu den außermusikalischen Gehalten steht. Mit anderen Worten: Nur Musik von entsprechendem „Kunstanspruch“ erfüllt das Kriterium, „Weltanschauungsmusik“ zu sein, selbst wenn die zugrunde liegenden Texte ein weniger hohes Niveau aufweisen. Dies ist auch der Grund dafür, dass sich solche Musik weniger ihres außermusikalischen Gehalts willen als vielmehr wegen ihrer immanenten musikalischen Qualitäten im Opern- und Konzertrepertoire auch heute noch behauptet.

„Weltanschauungsmusik“, so Danusers Beobachtung, tendiert zum Monumentalen. Es handelt sich um eine hybride, zumeist synkretistische Kunst, „die grenzsprengend ins Unreine ausschweift und Elemente verschiedener Genera in einem Werk verbindet“ (S. 37). Deshalb verzichtet Danuser auf eine chronologisch oder gattungsgeschichtlich orientierte Darstellung und stellt vielmehr verschiedene Werke nach sogenannten „Inbildern“ zusammen. Damit meint der Autor ästhetische Ideen, die als Leitbegriffe den wesentlichen außermusikalischen Kern solcher Werke beinhalten. Danuser wählt sechs „Inbilder“: „Gemeinschaft“ (mit Analysen von Beethovens neunter Symphonie), „Bildung“ (mit symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Chorwerken von Johannes Brahms), „Religion“ (mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy, Max Reger, dem *Deutschen Requiem* von Brahms und Richard Wagners *Parsifal*), „Heldentum“ (mit Beethovens *Eroica*, der Trauermusik aus Wagners *Götterdämmerung* sowie Werken von Richard Strauss, Max Reger, Hanns Eisler und nationalsozialistischen Propagandakompositionen), „Liebe“ (mit Wagners *Tristan*, Schönbergs *Verklärter Nacht*, Alexander Zemlinskys *Lyrischer*

Symphonie und Gustav Mahlers achter Symphonie) und „Allnatur“ (mit Nietzsche-Adaptionen von Delius, Strauss und Mahler sowie monistischen Textvertonungen von Schönberg und Webern sowie „Kosmos-Musiken“ von Langgaard und Hindemith).

Die Auswahl dieser „Inbilder“ ist insgesamt schlüssig und repräsentativ, aber keinesfalls erschöpfend. Nicht immer erfüllen die Werkinterpretationen alle an sie gestellten Erwartungen. Das liegt in der Natur der Sache: Bei einer solchen Vielzahl hochkomplexer Partituren, die ja nicht nur musikalisch anspruchsvoll sind, sondern deren Textvorlagen gründliche Vorstudien verlangen, konnte immer nur stichprobenartig analysiert und dargestellt werden. Am besten gelingt dies im Kapitel über Mahlers achte Symphonie. Andersorts stehen erhellende und sorgfältig erarbeitete Teilanalysen oftmals für sich und werden dann mitunter nur punktuell oder zu pauschal mit den „Weltanschauungen“ der Autoren oder der Texte in Beziehung gesetzt. So nimmt sich Danuser – nach einem nur bedingt zur Sache gehörenden Exkurs über „Wagners Idee einer national-religiösen Kunst“, der besser zu einer *Meistersinger*-Deutung gepasst hätte – viel Zeit, um die musikalische Entwicklung des „Torenspruchs“ im *Parsifal* unter dem Inbild „Religion“ zu deuten, und bemerkt abschließend lediglich, weder sei Wagner (mit Nietzsche zu sprechen) vor dem christlichen Kreuze niedergesunken noch habe er „christliche Religionsgehalte mit Schopenhauer'schen und buddhistischen Ideen zu einer eigenen, neuen Religion des Mitleids verbinden“ wollen. Dergleichen Aussagen schränken „den Kunstcharakter des Werkes empfindlich ein“ (S. 249). Die auf *Parsifal* bezogenen Briefe und Spätschriften des Komponisten, in denen von einer solchen Intention durchaus die Rede ist, werden dabei nicht berücksichtigt. Danuser belässt es demgegenüber bei der selbstverständlich richtigen, aber sehr allgemeinen Feststellung: „[A]ls Weltanschauungsmusik konstituiert sich *Parsifal* doch erst in der Ambiguität zwischen theologisch-philosophischem Gehalt und musikdramatisch entfalteter Form, die den Eigenwert des Kunstwerks begründet“ – eine Aussage, die das zentrale Problem des *Parsifal* als „Weltanschauungsmusik“ bedauerlicherweise ausklammert.

In seinen Bewertungen ist der Autor stets

– durchaus sympathisch – um politische Korrektheit bemüht, neigt aber gelegentlich zu subjektiven Verkürzungen, so beispielsweise dort, wo er unter dem Inbild „Allnatur“ Gedanken der monistischen Philosophie als „Wahngebilde“ bezeichnet, die „später die nationalsozialistische Ideologie aufgreifen und ausschlichten“ konnte (S. 434). Dabei lässt er die durchaus differenzierten Aspekte der Lebensphilosophie, ihre Herleitung von östlichen Philosophiesystemen wie dem Vedanta, von Schopenhauer, Bergson und von Goethes Naturphilosophie (die mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun haben) ebenso außer Acht wie die komplexen geistesgeschichtlichen Strömungen der Kulturreformbewegung. Überhaupt bringt der Autor – wozu er natürlich berechtigt ist – seine eigene „Weltanschauung“ in vielen subjektiven Bewertungen zum Ausdruck, die der Leser oft, aber nicht ausnahmslos teilen wird.

Insgesamt ist Hermann Danuser unbedingt beizupflichten, dass nach der Lektüre seines fundierten und materialreichen Buches mit seinen wertvollen Skizzen und verdienstvollen Denkanstößen noch „ein sehr, sehr weites Feld künftiger Forschung“ übrig bleibt (S. 45), wobei der Schwerpunkt hier auf umfassendere, fachübergreifende Einzelanalysen zu legen wäre. Merkwürdig berührt in einem so gründlich recherchierten und interdisziplinär weit ausgreifenden Werk das Fehlen eines Literaturverzeichnisses, das angesichts der Fülle an Zitaten und Verweisen unentbehrlich gewesen wäre. Zuletzt sei bemerkt, dass dieses Buch – ein Markenzeichen der Edition Argus – ausgesprochen schön und hochwertig gestaltet und ausgestattet wurde.

(Juli 2011)

Ulrike Kienzle

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LXXXVIII, 595 S. (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie XIII. Werkverzeichnis. Band 1A.)*

Das neue thematisch-systematische Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV) ist eine bibliografisch-philologische Großtat. Das in grünes Leinen gebundene, verlegerisch sorgsam betreute, im Mendelssohn-Jahr 2009 erschiene-

ne 683-seitige Buch ist Teil der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, die MWV-Autor Ralf Wehner als Forschungsstellen-Leiter seit 1992 maßgeblich mitgeprägt hat. Ihm kann man nicht genug Komplimente machen für den Werkkatalog, der erstmals „eine mit Noten-Incipits versehene Gesamtschau des gedruckten und ungedruckten Schaffens mit einer Auflistung des Quellenbestandes verbindet“ (S. XII). Gegenüber der 1882 publizierten erweiterten, mehrfach nachgedruckten dritten Auflage des erstmals 1846 erschienenen *Thematischen Verzeichnisses* bedeutet es einen Quantensprung. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag vor allem darin, dass nach Mendelssohns Tod „die Werkquellen schon bald überall hin verstreut wurden“ (ebd.). Nicht nur über die Werk- und Werkquellen-Überlieferung informiert Wehners Einleitung konzise und eindrucksvoll, sondern beispielsweise auch über Parallelausgaben, die spezielle Quellen-Textsorte von Chorstimmen-Vorabzügen für große Musikfest-Aufführungen, aufführungshistorische Spezialfragen und frühere Mendelssohn-Werkverzeichnisse.

Dass das MWV über Werkgenese, Quellen, Publikation und frühe Aufführungen knapper Auskunft gibt als die großen neueren Verzeichnisse der Werke von Brahms (1984), Schumann (2003), Grieg (2008) oder Reger (2011), liegt daran, dass es zunächst als „Studien-Ausgabe“ konzipiert wurde. Schon diese aber wird die Mendelssohn-Forschung und die Musikwissenschaft insgesamt nachhaltig anregen und prägen. Nachgewiesen werden „mehr als 750 Kompositionen aus einem Zeitraum von 28 Jahren“ (1819–1847); bei Auszählung der Nummern in den „Werkgruppen“ A–Z kommt man auf 778 Werkeinträge, wobei es gelegentlich Überschneidungen gibt – etwa wenn ein Einzelwerk in eine mehrteilige Komposition überging oder die Besetzung wechselte.

Auf bisher einmalige Weise erschließt das MWV Mendelssohns Kompositionen (einschließlich der Studien, Skizzen, Albumblätter und Notenzitate in Briefen) sowie seine Bearbeitungen fremder Werke. Originalkompositionen werden dabei nicht mehr nach zu Lebzeiten oder posthum vergebenen Opuszahlen präsentiert. Stattdessen wird „eine systematische Gliederung in 26 Werkgruppen sowie ein neues Klassifizierungssystem eingeführt“ (S. XXXV):

Jedes „Werk“ erhält eine eigene Werknummer aus einem Buchstaben (Werkgruppe) samt Zahl (werkgruppeninterne Chronologie). Dass im Inhaltsverzeichnis (S. VII) die werkgruppenspezifischen Buchstaben A–Z fehlen, verwundert daher.

Bei Werken, die Gattungsgrenzen überschreiten, musste Wehner sich für eine Zuordnung entscheiden, zu der gelegentlich Alternativen denkbar wären. So rubriziert das *MWV* die „Symphonie-Cantate“ *Lobgesang A 18/op. 52* als „Sakralwerk“ (S. 24) und ordnet sie den „Groß besetzten geistlichen Vokalwerken“ zu. Dass der *Lobgesang* auch als Mendelssohns explizit ‚sakral‘ geprägte symphonische Antwort auf die Frage nach ‚Musik und/als Kunstreligion‘ gelten kann, wird dadurch eher verdeckt als verdeutlicht.

Schon als „Studien-Ausgabe“ erweist sich das *MWV* als höchst ergiebig und aufschlussreich. Die Werkeinträge umfassen *MWV*-Zahl (plus Opuszahl, falls zu Lebzeiten Mendelssohns erschienen), Besetzung, ggf. Textautor oder -quelle, Entstehungszeit und Incipit(s). Die folgenden Angaben zu den (Werk-)„Quellen“ betreffen erhaltene bzw. nachweisbare Manuskripte, Vor- und Korrekturabzüge, bis 1847 erschienene Drucke oder posthume Erstausgaben sowie Anmerkungen über Entstehungsumstände und – sofern gattungsmäßig sinnvoll bzw. belegbar – Uraufführung. Die zumeist einzeiligen Incipits schließen Artikulation, Tempo und ggf. Metronomangaben sowie Angaben zur Taktanzahl ein, sparen die Dynamik dagegen aus. Nur selten stößt man hier auf kleine Imperfektionen (z. B. S. 72, *Festmusik D 1*, Nr. 1, T. 5: erste Diskantnote recte d^3 statt fis^3 ; S. 130, *Lied zum Geburtstage K 1*: recte G- statt D-Dur-Vorzeichnung; S. 322, Presto agitato U 94: fünftletzter Note fehlt \sharp für fis^1 ; S. 233, 1. Klavierkonzert O 7/op. 25, 2. Satz: zweites Incipit bringt statt Cello-Melodik die Viola-Unterstimme).

Die Anordnung und Zählung innerhalb der 26 Gruppen erfolgt streng chronologisch. Werke mit längerer Entstehungszeit werden unterschiedlich behandelt: Laut Datierung der Frühfassung wird gezählt, wenn diese schon vor der Überarbeitung aufgeführt wurde, so *Die erste Walpurgisnacht*, die gemäß der 1830/32 komponierten, 1833 uraufgeführten Erstgestalt die niedrige Werkzahl D 3 trägt, wenngleich die

1844 als Opus 60 gedruckte Fassung für Mendelssohn „geradezu ein anderes“ Stück war (76–78). Dagegen steht die 1829/42 entstandene „Schottische“ Symphonie op. 56 gemäß der späten Vervollendung, Uraufführung und Publikation an vorletzter Stelle der Symphonien (226f., N 18). Dass den „Sinfonien“ nicht gleich „Ouvertüren und andere Orchesterwerke“ (P), sondern erst „Konzerte und konzertante Werke“ (O) folgen, liegt wohl daran, dass Gruppe P auch Gelegenheitsstücke enthält. Angesichts der geschichtsträchtigen Binde- und Trennkräfte zwischen Mendelssohns symphonischen und parasymphonischen Konzeptionen – insbesondere zwischen Symphonie und Konzertouvertüre – überzeugt die bibliografische Spreizung nur bedingt.

Die Werkeinträge sind Resultate intensiver Studien. Die Hochachtung vor Wehners Kompetenz steigert sich noch, bedenkt man, dass in Mendelssohns Albumblättern eigene, z. T. keiner bekannten Komposition zuzuordnende Ideen von anonymen Fremdzitaten unterschieden werden mussten. Zwei Anhänge dokumentieren „Zweifelhafte“ (A) und „Fremde Werke“ (B); bei letzteren finden sich unter „Bearbeitungen“ auch die legendären Aufführungsfassungen von Bachs *Matthäus-Passion* (1829, 1841).

Der immense Informationszuwachs, den das *MWV* bedeutet, lässt sich in einer Rezension nicht im Einzelnen würdigen. Nur vor dem Hintergrund seines besonderen wissenschaftlichen Stellenwertes seien einige konzeptionelle Unschärfen angesprochen und die neue Werkzählung kritisch beleuchtet.

Ein kleines, nicht Wehner anzulastendes Corrigendum betrifft Abschriften dreier *Lieder ohne Worte*, nämlich U 176 (Fragment), U 177/op. 62 Nr. 3 (Abschrift e) und U 180/op. 67 Nr. 1 (Abschrift f): Sie stammen, anders als auf den Seiten 351f. und 462 angegeben, *nicht* von Brahms' Hand. Eine bedauerliche Kommunikationspanne verhinderte, dass diese Einschätzung der Kieler Brahms-Forschungsstelle ins *MWV* einging. Bei den Werktiteln orientiert sich das *MWV* so strikt an der Formulierung der Erstdrucke, dass zwar Klavierquartette und -trios, nicht aber Streichquartette und Cellosonaten als Nr. 1, 2 etc. gezählt werden. Etwas größere Benutzungshemmnisse gibt es in puncto Fassungen. Bei Werken wie Orato-

rien, Symphonien und Teilen der Kammermusik werden die von Mendelssohn erstellten oder überwachten Klavierbearbeitungen im Abschnitt zur „Veröffentlichung“ genannt; seine vierhändigen Arrangements werden zudem in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Klavierwerken aufgelistet (S. 284). Sicherlich gerät ein Werkverzeichnis bei der Differenzierung von „ Fassungen“ und Umarbeitungen an Darstellungsgrenzen (S. 126), doch vermisst man Informationen und Querverweise gelegentlich ‚existentiell‘ – nicht zuletzt beim Vergleich mit Wehners Werkliste in der neuen *MGG*: Da arbeitete Mendelssohn sein 1841 für Klavier zu zwei Händen komponiertes *Andante con Variazioni* (U 159) drei Jahre später zu einer stark erweiterten vierhändigen Fassung um (S. 344). Beide Werkgestalten erschienen 1850 als posthume Opera 83/83a. Anders als etwa beim Klavierstück U 124 und beim Sololied K 115, die zu Duetten wurden (J 11/op. 63 Nr. 4, J 10/op. 63 Nr. 5), wertet Wehner die im Umfang fast verdoppelte, kompositorisch autarke vierhändige Alternativversion nur als „Arrangement“ (S. 344) und erwähnt sie in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Originalwerken lediglich flüchtig unter „Bearbeitungen“ (S. 284). Für Künstler und Forscher ist sie dadurch im *MWV* nahezu lebendig begraben. Ähnlich ergeht es dem Konzertstück für Klarinette und Bassettorn f-Moll Q 23/op. 113, das allein in der Fassung mit Klavier, nicht aber in derjenigen mit Orchester einen Werkeintrag erhält (S. 260, vgl. S. 229).

Die Frage nach „Werk“-Erfassung, -Verständnis und -Rezeption des *MWV* trifft einen ‚crucial point‘. Bekanntlich hatte Mendelssohn „heillosen Respekt“ vor der Drucklegung (S. XXI). Bei seiner Entscheidung, Werke mit bzw. ohne Opuszahlen zu publizieren, dürften indes auch Veröffentlichungsumstände maßgeblich gewesen sein. Wenn Wehner die wenigen opuszahllosen zweihändigen Klavierstücke pauschal als „marginal“ wertet (S. 287), wird das einem Werk wie dem *Scherzo à capriccio* U 113 mit seiner intrikat-stringenten Struktur und reizvoller Verquickung von Scherzo- und Passionato-Gestus nicht gerecht. Sollten Werkverzeichnisse solch präformierende Wertungen heute nicht besser vermeiden?

Präformierend ist auch die neue „Werk“-Qualifikation des *MWV*: Gegenüber dem Werkpro-

fil, das Mendelssohn der Mit- und Nachwelt durch seine Publikationspraxis hinterließ, kreiert es mit seinen 26 Werkgruppen in streng chronologischer Binnengliederung ein neues Bild. (Diese Aussage ist relativ unabhängig davon, dass zahlreiche Werke und Stücke nicht oder noch nicht veröffentlicht waren, als der Komponist starb.) Denn es ändert die Kriterien von „Werk“-Status und „Werk“-Erfassung zum Teil nachhaltig. Nur so lässt sich verstehen, wie das *MWV* auf nunmehr „mehr als 750 Kompositionen“ kommt: Ein „Werk“, genauer: eine *MWV*-Werkeinheit, ist einerseits jede mehrteilige zyklische oder dramatische Komposition – vom Oratorium über Schauspielmusik, Symphonie und Sonatensatz-Zyklen bis hin zu Variationen. Außerhalb dieser Konzeptionen wird jedes einzelne Stück – ob Chor-satz, Lied mit oder ohne Worte, Duett, Präludium oder Fuge – separat gezählt und gemäß Entstehungszeit platziert – auch wenn die Einzelkomposition zusammen mit anderen gleichartigen Stücken von Mendelssohn selbst oder posthum, mit oder ohne Opuszahl veröffentlicht wurde. Dieses Vorgehen rechtfertigt Wehner mit den „Besonderheiten“ der Quellenüberlieferung und Druckgeschichte, der „Spezifik der Fassungen“, dem „Problem“ posthum vergebener Opuszahlen (ab op. 73) und vor allem mit „den Erfordernissen eines systematischen Werkverzeichnisses“ (S. XXXV). Da seiner Ansicht nach die Opuszahlen bei Mendelssohn „eine Entstehungs- und Publikationsfolge suggerieren, die in den wenigsten Fällen der tatsächlichen Chronologie entspricht“ (S. XXIII), setzt er ganz auf systematisch-chronologische Ordnung. (Damit zieht er andere Konsequenzen aus einer vergleichbaren Problemlage als Margit McCorkles Schumann-Werkverzeichnis.) „So gut wie alle Kompositionen“ habe Mendelssohn „überdies „zunächst als eigenständige Werke und nicht als Teile eines Zyklus“ entworfen“; die spätere Zusammenstellung von Vorhandenem und Nachkomponiertem sei ein „sekundärer künstlerischer Akt“ gewesen (S. XXXVIII).

Alte und neue Werkzählung sind im *MWV* zweifach vernetzt: durch die Konkordanz des Registers und durch die Dokumentation der im Werkkatalog separierten Stücke in autographen oder abschriftlichen „Sammelhandschriften“ sowie in zu Lebzeiten oder posthum er-

schienenen „Sammeldrucken“. Beide Termini wirken allerdings wenig glücklich, da sie traditionell die Zusammenstellung von inhaltlich bzw. auktorial *Heterogenem* betreffen, was hier gerade nicht zutrifft. Einseitig erscheint mir auch die Vorstellung, ein zusammenhängendes mehrteiliges „Werk“ sei nur, was qua Gattung vorgegeben oder a priori „zyklisch“ geplant sei. Gerade das 19. Jahrhundert kennt bei Liedern und Klavierstücken neue „Werk“- und Gruppierungsqualitäten, man denke an Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg – und warum nicht auch Mendelssohn?

Symptomatisch zeigen sich die Separierungsproblematik und der konzeptionelle ästhetisch-historische Riss, der durch das *MWV* geht, wenn man vergleicht, wie einerseits die Präludien und Fugen für Orgel op. 37 bzw. für Klavier op. 35, andererseits die Orgelsonaten op. 65 behandelt werden. Viele Einzelsätze aller drei Opera entstanden zu verschiedenen Zeiten, was das *MWV* hinsichtlich der Opera 35 und 37 insofern pointiert, als die Werkeinträge konsequent auf Querverweise zwischen zusammengehörigen Präludien und Fugen verzichten, so dass man sich die traditionellen Stückpaare auf dem Umweg über die „Sammeldrucke“ 14 und 15 vergegenwärtigen muss. Doch lässt sich wohl kaum leugnen, dass Mendelssohn seine Präludien nicht nur tonartlich, sondern auch konzeptionell auf die früher entstandenen Fugen hin ausrichtete. Bei den werkgenetisch ähnlich heterogenen Orgelsonaten zieht das *MWV* dagegen – wohl aufgrund einer Auffassung vom ästhetischen Primat der Gattung Sonate, die Komponisten des 19. Jahrhunderts zunehmend relativierten oder gar bestritten – die entgegengesetzte Konsequenz. Es vergibt die Werkzahl nicht satz-, sondern sonatenweise, bleibt bei den Angaben zur Entstehungszeit nun aber ungewohnt pauschal („bis ca. Mitte Mai 1845“). Genauer informieren nur die Werkeinträge zu Vor- und Frühformen der Sätze sowie die Informationen zum „Sammeldruck 31“ (op. 65). Wer den Informationsschatz des *MWV* heben will, muss sich die Erkenntnisse also durch viel Hin- und Herblättern erschließen und dabei gleich mit drei Zählungen operieren.

So deklariert das *MWV* Mendelssohn bei der Präsentation von Teilen seines Schaffens als Einzelstück-Schreiber, als Partikularisten.

Wird der Komponist dadurch nicht einmal mehr von seinen Zeitgenossen und deren innovativen Bestrebungen isoliert? Soll ein Werkverzeichnis den Blick auf ein *Ceuvre*, auf dessen Entstehung und Wirkung derart präformieren? Soll es ästhetisch und rezeptionsgeschichtlich *Tabula rasa* machen? Das sind Fragen, die das *MWV* provoziert und die womöglich kontrovers beantwortet werden. Ungeachtet dessen haben wir es hier mit einer werkbibliografischen Leistung besonderen Ranges zu tun.

(Mai 2011)

Michael Struck

BERNHARD R. APPEL: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 352 S., Abb., Nbsp. (Schumann Forschungen. Band 13.)

Es liegt gewiss nicht im Trend, Fragen wie die, was „Komponieren“ heißt und wie sich Kategorien von „Einfall“ und „Arbeit“ im musikalischen Werk manifestieren, wieder ins Zentrum musikhistorischer Aufmerksamkeit zu rücken und nicht nur aus musiktheoretischer oder schaffenspsychologischer Perspektive zu erörtern. Doch zielen sie aufs Ganze: den ästhetischen Gegenstand, der sich nicht aus Akzidenzbestimmungen konstituiert, sondern als künstlerisches Handeln sowohl in biografischen Konstellationen begründet ist wie zugleich in Korrelation zu keineswegs invarianten „Gesetzen“ eines Handwerks steht. Diese Aspekte historisch zu differenzieren, ist keine leichte Aufgabe, selbst wenn die Quellenlage auf den ersten Blick so günstig wie im Falle Robert Schumanns ausfällt, der den Schaffensprozess sorgfältig reflektierte. Trotz einer Vielzahl von Notizen, Tagebuchaufzeichnungen und einer umfassenden Korrespondenz bleiben selbst hier offene Flanken, die Schumann selbst konzedierte – mutig und freimütig genug, ungleich weniger stark als etwa Richard Wagner einem Rechtfertigungszwang gegenüber allem und jedem genügen zu müssen.

Dass sich Bernhard R. Appel nun dieses Themas angenommen hat, ist ein Glücksfall. Viele Jahre als Herausgeber der Robert-Schumann-Gesamtausgabe tätig, kann er aus souveräner Kenntnis der Quellen einen systematischen Entwurf vorlegen, der auf eine Rekonstruktion des Schaffensprozesses zielt, soweit er hin-

länglich zu dokumentieren ist. Dazu dient ihm der Begriff einer „genetischen Textkritik“, der, aus der Arbeit des Philologen resultierend, ein Werk bis in die Anfänge erster Konzeptionen oder – bei Vokalkompositionen – frühe Lektüreerfahrungen zurückverfolgen helfen soll. Methodisch streng differenziert Appel sehr genau die einzelnen Phasen einer Werkentstehung: von Kompositionsstudien und improvisatorischen Stadien, Motive und Themen am Klavier zu entwickeln, über eine sukzessive Emanzipierung vom Instrument und intensivere Ausarbeitung mittels Skizzen bis hin zur Erstellung eines Arbeitsmanuskripts. Grundlage der Darstellungen sind stets Schumanns Äußerungen, soweit durch Notate und Briefe zu belegen; auch Einflüsse von Freunden und Künstlerkollegen, Überarbeitungen in der Phase der Drucklegung sowie bei späteren Nachauflagen werden thematisiert. Demnach erscheint Schumanns Schaffensweise weit weniger spontan als je anzunehmen, sondern in hohem Maße rationalisiert, und das einzelne Werk oft als Resultat eines intensiven Diskurses mit Musikern aus dem Umfeld wie auch Wünschen und Erfordernissen, die seitens der zahlreichen Verleger formuliert wurden.

Was verbaliter die Entstehungsgeschichte dokumentieren kann, hat Appel so vollständig wie möglich zusammengetragen und klug systematisiert; wo Rückschlüsse aus Eintragungen im Notentext – Kompositionsautographe wie Marginalien in Korrektorexemplaren – erhellen, lässt ein umfangreicher Abbildungsteil alle Beobachtungen leicht verifizieren. Eine Liste von Schumanns oft noch verfügbaren Handexemplaren eigener Werke erlaubt schließlich weitere Recherchen, um die in der vorliegenden Studie in den Grundzügen nachgezeichnete Entstehungsgeschichte am Einzelwerk zu prüfen. Hier wäre dann Gelegenheit, die textkritischen Ermittlungen durch hermeneutische, schaffenspsychologische oder somatologische Argumentationen zu ergänzen, wie sie von Roland Barthes oder Slavoj Žižek vorgelegt wurden: Dass Bernhard Appel auf die Einbeziehung solcher für das Verständnis etlicher Kompositionen Schumanns mindestens diskutabler Arbeiten verzichtet, mag man bedauern; doch den Rekurs auf ein so solides Fundament der Werkbetrachtung, wie Appel es hier bietet, wird nur der als positivistisch denunzieren, der es sich

leisten kann, auf eine philologische Grundlegung der Werkbetrachtung zu verzichten.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception. Hrsg. von Timothy L. JACKSON, Veijo MUR-TOMÄKI, Colin DAVIS und Timo VIRTANEN. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010. 433 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 6.)

Der vorliegende Sammelband ist der Kongressbericht zur *Fourth International Jean Sibelius Conference*, die im Januar 2005 in Denton (Texas, USA) stattfand. Nach den vorangegangenen Konferenzen in Helsinki trägt der Tagungsort dem Umstand Rechnung, dass die amerikanische Sibelius-Rezeption und -Forschung neben der englischen und der finnischen vom größten Enthusiasmus und der größten Produktivität geprägt ist.

Timothy L. Jackson, Gastgeber der Tagung und einer der bekanntesten Vertreter der amerikanisch-schenkerianistischen Sibelius-Forschung, hat in dem Band einen umfangreichen Beitrag untergebracht, dessen Brisanz es nötig erscheinen lässt, ihm zu ungunsten der übrigen Beiträge der Publikation einen größeren Platz zur Kommentierung einzuräumen. In „Sibelius the Political“ schließt Jackson seine Argumentation an eine nicht konkret belegte und kontextualisierte Äußerung von Goebels (!) an. Es geht darin um die Unmöglichkeit einer unpolitischen Haltung der Kunst in der Zeit des nationalsozialistischen ‚Aufbruchs‘. Jackson versucht in der Konsequenz eine Positionierung von Sibelius für oder gegen das Regime zu belegen. Er zieht dazu Briefe des Komponisten Günther Raphael an Sibelius heran, der sich nach rassistischen Repressionen Hilfe suchend an den von ihm bereits früher kontaktierten 70jährigen finnischen Kollegen wandte, aber zwischen 1933 und 1946 keine nachweisbaren Antworten erhielt. Außerdem führt er Belege für Tantiemenzahlungen Nazi-Deutschlands an Sibelius sowie weitere Quellen über Sibelius' Kontakte zum Regime an. Er diskutiert die Frage, wie viel über die Diskriminierung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten in Finnland be-

kannt war und von Sibelius zur Kenntnis genommen wurde. Jackson konzentriert sich bei der Auswertung seiner verdienstvollen Quellenarbeit auf die von ihm als notwendig erachtete Dekonstruktion eines ‚Helden‘, der aus seiner Sicht von der Forschung bisher durch unangemessene Entlastung, gar durch „Unterdrückung und Fälschung“ von Quellenmaterial (S. 106) vor Anschuldigungen mit den Nationalsozialisten kollaboriert zu haben, geschützt werden sollte. Zwischentöne und Brüche im Sibelius-Bild haben unter dieser Perspektive wenig Platz. Einen kritischeren Umgang mit dem Quellenmaterial durch die Kontextualisierung der Vorgänge und eine Erweiterung der Quellengrundlage wurde in der anglo-amerikanischen und finnischen Tagespresse, in Kulturmagazinen und Weblogs bereits vielfach angemahnt. Die Sibelius-Forschung ist hier gefordert, ausgehend von Jacksons Beitrag auch in Fachpublikationen zu einer differenzierteren Sicht auf die Haltung(en) von Sibelius gegenüber dem NS-Staat beizutragen.

Mit Jacksons Artikel wurden in der ersten Sektion „Historical and Cultural Studies“ insgesamt zehn Beiträge unterschiedlichster Zielrichtung, Methode und Ausdehnung zusammengefasst. Es finden sich darin auch kurze überblicksartige Texte über Gegenstände der Sibelius-Forschung, zu denen man sich mehr neue Erkenntnisse gewünscht hätte. Dies trifft insbesondere zu, wenn es um weitgehend unbekanntes und ungedrucktes Werkgruppen des frühen Schaffens geht, wie z. B. um die Klaviertrios (Folke Gräsbeck), die Werke für Kanтеле (Suvi Gräsbeck) oder für Blechbläser-Septet, über die Michael S. Holmes eine ausführlichere Studie ankündigt. Darüber hinaus finden sich unter dieser Überschrift zwei analytische Annäherungen an Sibelius' Musik. Nors S. Josephson zieht in „Sibelius and Modern Music“ motivische und harmonische Vergleiche zwischen Sibelius' Symphonik zu Werken der Moderne von Debussy, Berg und anderen. Jorma Daniel Lünenbürger zeigt in seinem Beitrag über das frühe g-Moll-Klavierquintett den Entstehungskontext in Berlin und dessen kompositorische Konsequenzen im Quintett. Die Sektion schließt mit Hermine Weigel Williams Rekonstruktion der Bindegliedfunktion des in die USA emigrierten finnischen Musikliebhabers George Sjöblom zwischen der amerikanischen

und der finnischen Sibelius-Pflege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die fünf „Analytical Studies“ (Sektion II) befassen sich fast durchweg mit der symphonischen Musik von Sibelius. Les Black vergleicht eine frühe mit der endgültigen Fassung des Kopfsatzes des Violinkonzerts und macht eine Tendenz zur Ökonomisierung des Materials und eine Hinwendung zu symmetrischen Strukturen aus. Edward Laufer versucht eine Darstellung des langsamen Satzes aus der vierten Symphonie als Steigerungsprozess. Den romantischen Nationalismus seit Herder und das damit verknüpfte Interesse an Überlieferung und kunstmusikalischer Aneignung volksmusikalischer Quellen nimmt Vejo Murtomäki zum Anlass „The Influence of Karelian ‚runo‘ Singing and ‚kantele‘ Playing on Sibelius's Music“ zu untersuchen. Antonin Servièrre und Ron Weidberg legen empirische und statistische Kriterien an, um eine stilistische Charakterisierung der ersten 20 Takte der fünften Symphonie vorzunehmen (Servièrre) bzw. den kompositorischen Stilwandel im Vergleich der unterschiedlichen Fassungen derselben Symphonie zu untersuchen.

Die Sektion „Source Studies“ behandelte in Texas ebenfalls ausschließlich symphonisches Repertoire. Colin Davis befasst sich mit der Entstehungsgeschichte des zweiten Satzes aus der *Lemminkäinen*-Suite und der Analyse der ersten Fassung. Tuija Wicklunds Text bietet eine Zusammenfassung des kritischen Berichts zur Edition der Symphonischen Dichtung *Skogsrådet* in der Sibelius Gesamtausgabe, die von der Autorin nach der Tagung 2006 vorgelegt wurde. Timo Virtanen berichtet ebenfalls aus der Editionswerkstatt in Helsinki. Er versucht durch den Vergleich von Form und Charakter des Librettos zum unvollendet gebliebenen Oratorium *Marjatta* mit der dritten Symphonie eine mögliche entstehungsgeschichtliche Verquickung beider Werke bzw. Projekte zu rekonstruieren.

Die vierte Sektion versammelt noch einmal ästhetische, rezeptionshistorische und analytische Überlegungen zu Sibelius unter den Schlagworten „Reception and Interpretation“. Tomi Mäkelä zeigt die strukturelle Parallelität der von Adorno am Beispiel Gustav Mahlers entwickelten Kriterien für eine moderne Symphonik mit jenen, die von Walter Niemann und anderen auf der Grundlage der Heimatkunstbe-

wegung auf Sibelius' Schaffen angewendet wurden, und demonstriert, wie diese Kriterien bis weit ins 20. Jahrhundert auch transatlantisch weiterwirkten. Sarah Menin vertritt die These, dass Sibelius und der Architekt Alvar Aalto in ähnlicher Weise persönliche Krisen durch Naturerfahrungen in Kreativität umzumünzen versucht hätten. In seinem Aufsatz über die Sibelius gewidmete fünfte Symphonie von Ralph Vaughan Williams versucht David Stern Williams Sibelius-Rezeption durch die Gegenüberstellung mit Sibelius' zweiter Symphonie aufzuzeigen. Abschließend folgt in dieser Sektion Helena Tyrväinens Untersuchung nordischer Fremdbilder im Frankreich um 1900 am Beispiel der Sibeliusrezeption in Paris. Sie stellt dazu die Bedeutung der Moderne um die Jahrhundertwende und die damit verbundenen Paradigmenwechsel musikalischer ‚Leitzentren‘ und ‚-figuren‘ für die Auffassung auch von Sibelius' Schaffen heraus.

Anders als bei den bisherigen Kongressberichten zu den internationalen Sibelius-Konferenzen wählten die Herausgeber einen thematisch zusammenfassenden Titel. Der Band fokussiert jedoch keine gemeinsame Fragestellung. Vielmehr stellt sich auch hier wieder in schon traditioneller Weise das ganze Panorama der Sibelius-Forschung vor. Die methodische Trennung, z. B. von Analyse und Interpretation, scheint dabei nicht immer inhaltlich plausibel, sondern bildet die historisch gewachsenen Traditionen der Sibelius-Forschung in *the Old and New World* ab.

(Mai 2011)

Kathrin Kirsch

BIRGIT JÜRGENS: „Deutsche Musik“ – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. IX, 363 S. (Historische Texte und Studien. Band 24.)

Zwar passte es nicht zu seinem Naturell, Reue zu zeigen, aber trotzdem könnte man sich fragen, ob Hans Pfitzner seine politischen Stellungnahmen nachträglich nicht doch bedauert haben mag, hätte er gewusst, welches Gewicht sie in der Forschung zu seiner Person und seinem Werk einmal haben würden. Nachdem Sabine Busch in ihrer 2001 erschienenen Dissertation Pfitzners Verhältnis zum Nationalsozialismus thematisiert hat, widmet ein neuer gro-

ßer Beitrag zur Pfitznerforschung sich abermals dem Thema Ästhetik und Politik und scheint damit zu bestätigen, dass Pfitzners Leben und Werk tiefer in den Sog der Politik geraten war als Pfitzner je geahnt und keineswegs beabsichtigt haben mag, wenn er mit seinen polemischen Schriften und Äußerungen an die Öffentlichkeit trat. Den Ton dieser Arbeit gibt die Einleitung an, in der die Autorin eine Differenzierung der verschiedenen Formen des Antisemitismus vornimmt und sich so eine Grundlage schafft, Pfitzners politische Äußerungen sorgfältig zu beurteilen und zugleich die bisherige Pfitzner-Literatur akribisch zu durchleuchten. Auf dieser Basis kommt sie dann zum eigentlichen Thema ihrer Arbeit: dem Verhältnis von Ästhetik und Politik in Pfitzners Schriften. Hier werden die bekannten Stationen durchlaufen, wie die Schriften gegen Ferruccio Busoni und Paul Bekker oder die Konflikte mit Thomas Mann, Fritz Jöde und Julius Bahle. Im Grunde genommen kreisten sämtliche Polemiken um Pfitzners Versuche, die deutsche Musik gegen jede Form der kritischen Auseinandersetzung in Schutz zu nehmen. Pfitzners Einfallsästhetik spielte dabei immer eine wesentliche Rolle, vor allem in der Kontroverse mit Bahle, der mit seinen Untersuchungen zum musikalischen Schaffensprozess zum Ergebnis gekommen war, dass Komponieren ein reflexiver und intellektueller Prozess sei, was quer zu Pfitzners Betonung einer irrationalen, dem Intellekt immer unzugänglichen Inspiration stand. All diese Konflikte werden unter Einbeziehung der bisherigen Literatur eingehend diskutiert. Anschließend wirft die Autorin den Blick auf die dunkelsten Kapitel aus Pfitzners Biografie: seine Freundschaft mit dem ‚Polenschlächter‘ Hans Frank, die *Glosse zum Zweiten Weltkrieg* sowie Pfitzners Entnazifizierung und den damit verbundenen peinlichen Briefwechsel mit ehemaligen Freunden wie den Dirigenten Felix Wolfes und Bruno Walter.

Das große Verdienst dieser Arbeit besteht zweifelsohne darin, dass die Autorin die Kontinuitäten in diesen Konflikten und in Pfitzners Denken in den Vordergrund rückt und gleichzeitig beleuchtet, wie Pfitzner sich unter Einfluss der politischen Entwicklungen, vor allem im Dritten Reich, Akzentverschiebungen erlaubte, die, egal ob sie teilweise auf bloßen Opportunismus zurückzuführen waren oder zu

Recht als Gratwanderungen in Pfitzners Denken gedeutet werden können, seinen Äußerungen genau den scharfen Rand verliehen, der seinem Ruf bis heute schadet – mit der *Glosse zum zweiten Weltkrieg* als unangefochtenen Tiefpunkt. Einbezogen werden zudem Pfitzners immerwährende Enttäuschung über die seiner Meinung nach mangelnde Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste und sein ewiges unglückliches Agieren, das, könnte man den Kontext eines sich bei den Nationalsozialisten anbietenden Komponisten ignorieren, in seinem unerschütterlichen Ungeschick fast komisch wirken würde – kaum jemand verstand es so gut wie Pfitzner, die Rechnung ohne den Wirt zu machen. Wenn die Autorin schließlich zu dem Fazit gelangt, dass Pfitzners Denken von jeher von einem ‚alten‘ Nationalismus geprägt wurde, den er später mit den Auffassungen des Nationalsozialismus in Einklang zu bringen versuchte, so ist das ein Ergebnis, das zwar nicht sehr originell anmutet, aber in der bisherigen Pfitznerliteratur noch nicht so detailliert begründet worden ist. Ebenfalls richtig ist ihre schonungslose Feststellung, dass Antisemitismus eine Konstante in Pfitzners Weltanschauung bildete, der – ursprünglich eher ein kultureller Antisemitismus – zunehmend rassistisches Denken einschloss. Etwas unglücklich wirkt jedoch ihre Behauptung, dass Pfitzners unbeirrbares Festhalten an seinen politischen und antisemitischen Überzeugungen nach 1945 auch bei den größten Pfitzner-Verehrern „Zweifel an Pfitzners Person“ aufkommen lassen müsse; denn anzunehmen ist, dass es auch Pfitzner-Verehrer gibt, denen schon Pfitzners kultureller Antisemitismus zutiefst zuwider ist.

Für ihre Arbeit hat die Autorin sich nicht nur auf unveröffentlichte Briefe gestützt, sondern auch die bisherige Pfitznerliteratur gründlich ausgewertet, wobei es allerdings bedauerlich ist, dass sie die Autobiografie von Pfitzner-Biograf Walter Abendroth *Ich warne Neugierige* nicht einbezogen hat. Auch Andreas Eichhorns wichtige Arbeit über Paul Bekker hätte doch mindestens eine Erwähnung verdient.

So lobenswert es ist, dass die Autorin nahe an den Quellen arbeitet, könnte man bedauern, dass sie andere Erklärungen für Pfitzners Drang zur Polemik ziemlich schroff als spekulativ abtut – etwa die Annahme, dass der Ver-

lust seiner Straßburger Tätigkeit eine Rolle gespielt haben mag. Jürgens begibt sich damit der Möglichkeit, ihre Ergebnisse auf den breiteren biografischen Kontext zu beziehen: Immerhin griff Pfitzner 1917 Busoni an, nachdem er ein Jahr zuvor seine Stelle als Operndirektor am Straßburger Stadttheater hatte aufgeben müssen, die ihm besonders viel bedeutete, und 1919 Bekker, nachdem er sich nach der Abtretung Elsass-Lothringens an Frankreich ohne Existenz in Deutschland wiederfand. Auch an anderen Punkten wünscht man sich, dass die Autorin ihre Netze etwas weiter ausgeworfen hätte. Zu Recht bemerkt sie, dass Irrationalität und Inkonsequenzen Pfitzners Denken prägten, erwähnt dabei jedoch leider nicht, dass dieses Merkmal auf Pfitzners gesamtes schriftstellerisches Œuvre zutrifft: Es besteht kein fundamentaler Unterschied zwischen seinem Eintreten für jüdische Kollegen mit dem Hinweis, sie seien zwar Juden, aber trotzdem immer aufrichtig deutschgesinnt gewesen, und seiner Argumentation in *Werk und Wiedergabe*, wo es wiederholt heißt, dass das wahre Kunstwerk der Interpretation und schon gar irgendwelcher Änderung nicht bedarf, es sei denn, der Inhalt des Kunstwerks trete in der Gestaltung nicht vollkommen zu Tage, weswegen dann Änderungen seitens der Aufführenden zu billigen seien, unter der Bedingung, man nehme sie mit „Wille[n] zum Werk“ vor. Allgemein könnte man der Autorin vorwerfen, dass sie Schriften wie *Werk und Wiedergabe* (1929) oder die schon 1915 veröffentlichte Sammlung verschiedener Aufsätze *Vom musikalischen Drama*, die doch eindeutig auch als ästhetische Schriften zu bewerten sind, nicht in ihre Analyse einbezogen hat, denn auch wenn ihnen die klaren polemischen Ziele fehlen, die hinter dem aggressiven Tonfall von *Futuristengefahr* und *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* stehen, lassen sie sich doch problemlos als Befürwortung ästhetischer Prämissen interpretieren, deren Relevanz sich leicht auf die (Kultur-)Politik übertragen lässt, insoweit sie sich gegen eine Inszenierungspraxis kehren, der auch die Nationalsozialisten ein Ende setzen wollten, weil sie, nicht anders als Pfitzner, darin eine Zersetzung deutschen Kulturerbes sahen. Die von der Autorin getroffene Auswahl aus den Schriften lässt zu sehr den Eindruck entstehen, dass Ästhetik bei Pfitzner primär Polemik bedeutete.

Vor allem weckt die Lektüre dieser Arbeit den Wunsch nach einer neuen, auf gründliche Quellenarbeit gestützten Biografie, die nicht nur Pfitzners Musik, sondern auch seine politischen Ansichten und seine kämpferische Einstellung ernst nimmt und auf nachträgliches Denunzieren verzichtet, aber ebenso wenig die unappetitlichen Aspekte seiner Persönlichkeit schön zu reden versucht. Dem künftigen Biografen dürfte Jürgens' Buch eine wichtige Stütze bieten.

(Juli 2011)

Jeroen van Gessel

Leo Kestenber. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv. Hrsg. von Susanne FONTAINE, Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Theda WEBER-LUCKS unter Mitarbeit von David BOAKYE-ANSAH. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2008. 348 S., Abb. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 144.)

Als eine zentrale Figur im Berliner Musikleben der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als Wegbereiter einer bis in die Gegenwart wirksamen Konzeption der Musiklehrerausbildung und als Repräsentant einer kulturpolitischen Neuausrichtung nach dem Ersten Weltkrieg ist Leo Kestenber kein Unbekannter. Gleichwohl kann der vorliegende Band – er versammelt die Beiträge eines Berliner Symposiums aus dem Jahre 2005 – für sich beanspruchen, „erstmal eine Zusammenschau seiner verschiedenen Tätigkeiten“ (S. 8) zu bieten. Chronologisch nach Kestenbergs Lebensstationen Berlin, Prag und Tel Aviv gegliedert, präsentiert er neben Hintergrundinformationen zu den jeweiligen kulturellen Kontexten auch einige persönliche Erinnerungen an Kestenber aus dessen Tel Aviver Zeit (Judith Cohen, Aharon Shefi). Den Schwerpunkt bilden jedoch Studien u. a. zu Kestenbergs Verhältnis zur Jugendmusikbewegung (Andreas Eschen), zum Briefwechsel mit Georg Schünemann (Dietmar Schenk), über seine Kontakte zu bildenden Künstlern wie Max Slevogt, Ernst Barlach und Oskar Kokoschka (Nancy Tanneberger) und zu seinem Wirken im Rahmen der Prager Gesellschaft für Musikerziehung (Hana Vlhová-Wörner und Felix Wörner).

Es zeichnet diese und manche anderen Beiträge des Bandes aus, dass sie neue oder bis-

lang nur sporadisch berücksichtigte Quellen erschließen und so das von Kestenber selbst in seinen Lebenserinnerungen überlieferte Bild korrigieren und differenzieren. Insbesondere Kestenbergs Nachlass im Archive of Israeli Music Tel Aviv, dessen Katalogisierung hier dokumentiert wird (Ann-Kathrin Seidel), eröffnet künftiger Forschung ein erweitertes Arbeitsfeld.

(Juni 2010)

Markus Bögemann

CHRISTINA DREXEL: *Carlos Kleiber „... einfach, was dasteht!“* Köln: Verlag Dohr 2010. 330 S., Abb., Nbsp.

ANKE STEINBECK: *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert.* Köln: Verlag Dohr 2010. 220 S., Abb.

EVA WEISSWEILER: *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010. 320 S.

Noch um die Wende zum 20. Jahrhundert verband sich mit dem Typus der Künstlerbiografie summativer Anspruch und wissenschaftliches Renommee. Nachdem das Subjekt poststrukturalistisch demontiert wurde, ist davon wenig geblieben. Das Vertrauen in ‚Leben und Werk‘ als sich wechselseitig erhellenden Kategorien ist geschwunden. Der Siegeszug der biografischen oder werkanalytischen Detailstudie führte zu neuen Mischformen, die sich dem Anspruch von ‚Leben und Werk‘ multiperspektivisch stellen (wie etwa Peter Gülkes jüngst erschienene Schumann-Monografie). Daneben steht in den letzten Jahren eine geringe Anzahl von Biografien, die – mit Mut zum erzählenden Gestus wie zum Monumentalen – Leben und Werk in chronologischer Abfolge abhandeln und Themenfelder dementsprechend abstecken, was methodische Vielfalt natürlich nicht ausschließt (Anthony Beaumont über Zemlinsky, Jens Malte Fischer über Mahler, Lewis Lockwood über Beethoven wären Beispiele).

Was den Spezialfall der Interpretenbiografie betrifft, so dümpelt das Genre meist in populärwissenschaftlichen oder rein hagiografischen Gefilden dahin: Bücher, die den Markt oder die (feuilletonistische) Selbstverortung ihrer Autoren bedienen. Sogar brillant geschriebene und recherchierte Ausnahmen wie Humprey Burtons Bernstein-Buch oder Richard Osbornes

Karajan-Biografie können (und wollen) keineswegs wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Besonderer Beliebtheit bei Verlagen und Lesern erfreut sich derzeit der Typus des Interview-Bandes, der meist als Autobiografie vermarktet wird (und sich ungleich leichter erstellen und konsumieren lässt als eine solche).

Umso erfreulicher, dass drei Autorinnen versuchen, Gegenimpulse zu setzen. Alle drei tun es offenlesbar mit persönlichem Engagement. Die Zielgruppe der Leser ist dabei so unterschiedlich wie die Thematik. Christina Drexel untersucht in ihrer Dresdner Dissertation die „Arbeits-, Dirigier- und Musizierweise“ (S. 5) von Carlos Kleiber (1930–2004). Anke Steinbeck beleuchtet in ihrer Berliner Dissertation die gegenwärtige Situation von Dirigentinnen. Die promovierte Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler hat sich das „deutsch-jüdische Künstlerleben“ (Untertitel) Otto Klemperers (1885–1973) vorgenommen. Gemeinsam ist allen drei Büchern die in der Thematik liegende Herausforderung, mit dem Dirigieren der Dirigentinnen bzw. Dirigenten umzugehen.

Mit Interpretationsforschung hat allerdings nur das Buch von Christina Drexel zu tun. Selbst ausgebildete Dirigentin, handelt die Autorin Kleibers Biografie, Repertoire und Aufnahmen auf knapp vierzig Seiten einleitend ab (was vollkommen genügt, wenn man Alexander Werners Biografie von 2008 als Beispiel dafür nimmt, wie wenig selbst eine ausufernde Lebensdarstellung das Charisma dieses Dirigenten einfangen kann). Der Hauptteil ist Kleibers praktischer Interpretationsarbeit gewidmet. Akribische Höranalysen werden mit computergestützter Forschung, empirische Erhebungen mit Quellenstudien, Analysen des Notentextes mit dem Wissen um kommunikative und spieltechnische Details der Orchesterarbeit verbunden. Dieser variable, stets mitreflektierte methodische Zugriff ermöglicht eine Annäherung an Arbeit und Arbeitsergebnisse eines zentralen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, wie sie bislang noch nicht vorlag. Das ist umso erstaunlicher, als Kleiber keine Interviews gab, nur wenige Probendokumente existieren und die Erben jede Kontaktaufnahme verweigerten.

Aus dem heterogenen Quellenkorpus, das die Autorin auswertet, kommt dem Streicher-material (insbesondere zu *Tristan und Isolde*

und der vierten Symphonie von Brahms) große Bedeutung zu. Kleiber hat aufgrund eingehender Auseinandersetzung mit Autographen wie mit tradierten Spielarten seiner Orchester die Stimmen meist selbst eingerichtet. Bisweilen brachte er (wie Bruno Walter oder Kurt Sanderling) das Material sogar komplett aus seinem Privatbesitz mit. Er führte innerhalb der Streichergruppen verschiedene Stricharten ein (S. 118ff.) und verhinderte damit insbesondere bei Wagner, dass sich durch einheitliche Strichwechsel automatisch Phrasierungen ergeben. Seine vielgerühmte Kunst Übergänge zu gestalten, hat ihren Grund nicht zuletzt in dieser „mühevoll[e], fast in Fanatismus ausartende[n] [...] Genauigkeit“ (S. 165). Auch die für Kleibers Aufführungen typische klangliche Transparenz hat mit dieser Vorarbeit zu tun. Dabei verstand Kleiber seine Notate keineswegs als Direktive, sondern als Anregung, und reagierte penibel auf individuelle Spielweisen seiner Musiker. Offenheit verband sich bei ihm mit einem zur Selbstquälerei getriebenen Traditionsbewusstsein, das vor allem auf seinen Vater, aber auch auf Furtwängler, Clemens Krauss und Karajan zurückverwies. „Nicht so sicher!“, lautet eine charakteristische Probenanweisung: „Wenn man weiß, was man will, verhindert man, dass es einem zufällt“ (S. 265).

Kleibers Motivationsanreize bei den Proben waren so diskret wie fordernd. Durch historische, im Musikbetrieb aber unüblich gewordene Orchesteraufstellungen erreichte er etwa bei „Carmen“ eine „nahezu antiphonische Wirkung“ der Klangsegmente (S. 145). Wie die Autorin am Beispiel des zweiten *Bohème*-Aktes nachweist, ging Kleiber von einem jeweils exakt reflektierten Tempoideal aus, das er mit allen Mitteln zu verwirklichen suchte. Das heißt, dass Grundtempi und Tempomodifikationen selbst bei Jahre auseinander liegenden Aufführungen in unterschiedlichen Theatern und mit unterschiedlicher Besetzung nahezu identisch sind. Die Anlage eines Interpretationskonzepts wandelte sich „nur im äußerst subtilen Sinn“ (S. 175). Kaum verwunderlich, dass Kleiber der Arbeit mit Assistenten misstraute und alle Proben selbst leitete. Für die Analyse von Kleibers „polymorph[er]“ Dirigiergestik entwickelt die Autorin ein eigenes Instrumentarium. So wird plausibel, warum dynamische Effekte nicht

als Zutaten, sondern als Energieschübe wahrnehmbar werden, die aus dem Inneren des musikalischen Verlaufs erwachsen.

Weil die Autorin ihre Quellenkompilation mit einem multiplen methodischen Ansatz verbindet, rücken die ästhetischen Maximen von Kleibers Arbeit unerwartet nahe. Nicht verschwiegen sein soll, dass sprachliche Eleganz keine Stärke des Buches ist. Doch auch, wenn man sich mehr Kraft zu prägnanten Formulierungen wünscht: Inhaltlich hat Christina Drexel einen so umsichtigen wie weiterführenden Beitrag zur sich zunehmend formierenden Interpretationsforschung geleistet.

Bei der jüngsten Klemperer-Biografie liegen die Dinge genau umgekehrt. Eva Weissweiler versucht gar nicht erst, der künstlerischen Physiognomie des großen Dirigenten gerecht zu werden. Stattdessen erzählt sie sein Leben, wie sie vorher schon das Leben von Clara Schumann, Wilhelm Busch und der Freud-Familie erzählt hat. Sie tut das temperamentvoll und mit handwerklichem Geschick. Offensichtlich hat sie Spaß daran, sich in Situationen und Menschen hineinzufühlen. Die Schilderungen von Klemperers familiärer Situation, vom Berlin der Zwischenkriegszeit, Prag und Hamburg gelingen lebendig. Sozialgeschichte und biografische Bausteine, Zitate und Zusammenfassungen sind abwechslungsreich kombiniert. Weissweiler hat in zahlreichen Archiven zwischen Berlin, Wien und Washington recherchiert. Auch wenn dabei der eine oder andere Brief und manche Aktennotiz aufgetaucht ist, kann das Ergebnis kaum befriedigen. Das hat, neben dem fehlenden Bemühen um eine künstlerische Physiognomie, noch andere Gründe. Weissweiler beschränkt sich auf die Jahre bis 1933. Das „Leben danach“ wird nur als Epilog behandelt; denn es sei ein „typisches Reisevirtuosenleben“ gewesen und entziehe sich „jeder sinnvollen biografischen Beschreibung“ (S. 13). Das ist eine Flucht nach vorne. Bei der Lektüre drängt sich der Eindruck auf, dass die Autorin vor der Fülle des Materials, letztlich vor der Komplexität und Länge von Klemperers (vier deutsche Staatssysteme umfassenden) Leben kapituliert hat. Peter Heyworth, den sie oft kritisiert, dem sie aber in hohem Maße verpflichtet ist, teilte seine monumentale Klemperer-Biografie in zwei Bände (nur der erste erschien bisher auf Deutsch: 1988 bei Siedler). Ein derart

umfangreiches Unternehmen wollten offenbar weder Autorin noch Verlag auf sich nehmen.

Aber selbst für den ersten Lebensabschnitt Klemperers entwickelt die Autorin keine neuen Fragestellungen, obwohl ein „deutsch-jüdisches Künstlerleben“ dazu vielerlei Anlass gegeben hätte. Klemperer wurde in Breslau als Jude geboren, ließ sich 1919 katholisch taufen und kehrte kurz vor seinem Tod zum jüdischen Glauben zurück. Weissweiler referiert Biografisches und arbeitet weder mentalitätsgeschichtliche noch theologische Aspekte auf. Ihr größtes Interesse gilt Klemperers Kölner Jahren, die wie mit einem Spotlight herausgehoben werden. Die Anschaulichkeit dieser Seiten kann die problematische Proportion der Gesamtanlage nicht aufwiegen. Und wie sollte Klemperer, dieser schillernde, manisch depressive, zwischen Podium und Komponieren, künstlerischer Demut und Bearbeitungswut, Familie und Bordell rastlos vorwärts stürzende Charakter mit ein paar einschlägigen Freud-Zitaten zu fassen sein? Das Kapitel über die Kroll-Oper versammelt bekannte Pressestimmen und Briefstellen. Die Frage, wie der Avantgardist der zwanziger Jahre zum Lordsigelbewahrer wurde (oder gemacht wurde?), wird nicht gestellt. Zudem irritiert, dass Weissweiler Sympathien und Antipathien stets eindeutig verteilt. Heinz Tietjen etwa, den man gewiss nicht mögen muss, wird eingeführt als „im marokkanischen Tanger geborener ehemaliger Kapellmeister aus Trier“ (S. 200). Das ist zumindest nicht falsch. Falsch dagegen ist, dass Klemperers Schallplattenproduktion 1934 einsetzte (S. 13): Die Aufnahmen aus den Jahren 1924 bis 1932 füllen fünf CDs. Mit anderen Worten: Es irritiert das Verhältnis von Genauigkeit und Unschärfe in diesem Buch. Eine größere Studie zu Klemperer als Dirigent bleibt Desiderat.

Frauen, die den Beruf der Dirigentin ergreifen, stellen sich nach wie vor Widerstände entgegen. Zumindest wenn es um professionelle Orchester geht. Umso willkommener ist eine Untersuchung, die sich diesen Widerständen und der Entwicklung der letzten vierzig Jahre widmet. Anke Steinbeck tut das mit einem primär soziologischen und empirischen Ansatz und geht damit über die Pionierarbeit von Elke Mascha Blankenburg (2003) hinaus. Den Kern des Buches bilden Erläuterung und Auswertung einer Umfrage zum Führungs-

verhalten von DirigentInnen im Orchesteralltag. 242 MusikerInnen aus 26 Orchestern beantworteten einen Fragebogen, mit dem vor allem orchesterinterne Strukturen und Einschätzungen abgebildet werden sollten. Zu den Ergebnissen gehört, dass eine „geschlechtsinduzierte Fachkompetenz“ mehrheitlich abgelehnt wird (S. 144 und 155) – was kaum überrascht. Der Ausnahmestatus von Dirigentinnen ist längst nicht mehr so zementiert wie noch vor zehn Jahren. Aufschlussreicher sind Detailergebnisse. So halten gerade Frauen im Orchester eine „autoritäre“ Arbeitsweise des Menschen am Pult für wichtig, sogar für motivierend. Eigenschaften wie Autorität, die traditionell eher Männern zugeschrieben werden, werden von Frauen besonders hoch bewertet. Ganz direkt heißt es auf einem Fragebogen: „Ich als Frau kann viel besser mit einem Dirigenten arbeiten. Ich fühle mich sicherer“ (S. 142). Dagegen setzten männliche Orchestermitglieder als weiblich geltende Eigenschaften wie Kommunikationsfähigkeit hoch an.

Statt die interaktionale Ebene nun aber im Sinn aktueller Genderperspektiven weiter zu verfolgen, zumindest nachzufragen oder konkrete Probenanalysen vorzunehmen, kommentiert Steinbeck lediglich: „In solche Bewertungen spielen traditionelle Geschlechtsstereotypen mit ein, die sich im Orchesteralltag weiter fortragen.“ Der Unterton, der sich hier artikuliert, schadet dem Buch auch an anderen Stellen. So werden Klischees bemüht vom Pultstar, „der mit großen Gesten das Publikum blendet und vom eigenständigen Hören abhält“ (S. 159) oder von der „Scheinwelt der Opernbühne“, auf der Sängerinnen sich früh etablieren konnten bzw. durften (S. 27). Der Furor der Autorin ist angesichts jahrhundertelanger Diskreditierung von Dirigentinnen verständlich, nimmt sich allerdings im Rahmen einer Sachargumentation merkwürdig aus und streift bisweilen das Parodistische. So etwa wenn vom „Alleinstellungsmerkmal der weiblichen Stimme“ die Rede ist, worauf holzschnittartige Bemerkungen das Verhältnis von Frauen- und Kastriertenstimmen umreißen sollen. Natürlich ändert sich der künstlerische Anspruch der Oper im 18. Jahrhundert, aber keineswegs im Sinne einer teleologisch zu wertenden Entwicklung. Virtuosität wird wie in allen Phasen der Opern-

geschichte als solche neu verortet, weshalb die Behauptung, das Kastratenwesen könne „dem wachsenden künstlerischen Anspruch im Vergleich zur Virtuosität der weiblichen Stimme nicht mehr genügen“ (S. 24), ins Leere läuft. Unschärf bleibt die Autorin auch bei Urteilen gegen „die Medien“. Mit dem Bemühen, den Musikmarkt abzubilden, auf dem Dirigentinnen auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch unterrepräsentiert sind, hat sie sich eine nahezu unlösbare Aufgabe gestellt. Signifikante Details wären hier aufschlussreicher gewesen als Gemeinplätze wie der Hinweis auf die „Profit-Orientierung großer Agenturen“ (S. 97) oder darauf, dass „im Zuge der sich durchsetzenden postmateriellen Wertvorstellungen [...] Partnerschaften ihren primären Zweck der Fortpflanzung“ verlieren (S. 49).

Im Detail dagegen übernimmt Steinbeck Statements ohne sie zu hinterfragen. Falls es zutreffen sollte, dass Hamburgs Staatsoperndirektorin Simon Young keine Agentur in Anspruch nimmt, ist es der Hintergrund, der die Aussage brisant macht: Gerade Hamburg bedient sich auffällig oft bei einer Agentur, die auch Frau Young lange vertrat. In Interviews, die im Anhang wiedergegeben werden, äußert sich unter anderem Vera van Hazebrouk, die kurzzeitig als Managerin die Geschicke der Berliner Staatskapelle lenkte. Zu Recht wird die Nachwuchsförderung durch Daniel Barenboim gepriesen. Dass der Weltstar seine Assistenten je nach Entwicklungsstand „strategisch“ an einzelne Häuser empfiehlt und dass „deswegen [...] Dan Ettinger in Mannheim und Philippe Jordan in Paris“ ist, dürfte dagegen eine gewagte Behauptung sein und müsste in jedem Fall eine Nachfrage provozieren. (Nicht wenigen Hörern erscheint Ettinger als der weit bessere Dirigent.)

Wichtiger ist ein anderer Einwand: Gerade weil sich Ausbildungsmöglichkeiten, mediale Akzeptanz und die Offenheit von Seiten der Orchestermitglieder verbessert haben, wäre der Schritt zur Darstellung von Interpretationsästhetik wünschenswert. Der empirische Ansatz lässt das Buch dort enden, wo die Thematik erst wirklich weiterzuführen ist: bei der Interpretation als kommunikativ verhandeltem Produktions- und Rezeptionsprozess. Letztlich äußern auch viele der heute aktiven Dirigentinnen immer wieder diesen Wunsch: Es möge doch um

die Musik gehen. Die Frage ob und in wieweit es da eine weibliche Perspektive gibt, bleibt also der weiteren Forschung gestellt, wozu Steinbeck, das ist unbestritten, mit ihrer Untersuchung der Rahmenbedingungen eine wichtige Voraussetzung geschaffen hat.

(Januar 2011)

Stephan Mösch

Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposion, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht. Hrsg. von Ralph PALAND und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 260 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 14.)

Das elektroakustische Werk von Iannis Xenakis hinsichtlich seiner „entstehungsgeschichtlichen, kompositionstechnischen und ästhetisch-philosophischen Voraussetzungen aus vielfältigen musik-, kultur- und medienwissenschaftlichen Perspektiven umfassend zu erörtern und dabei auch bislang unerschlossenes Quellenmaterial einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (S. V) ist Sinn und Zweck dieses Tagungsberichts. Dass der Blick sich dabei von der „landläufige[n] Rezeption“ und dem „zweifachen Klischee“ „einer konstruktiven Einheit von Architektur und musikalischer Komposition“ erstens und „eine[r] vorwiegend kompositionstechnologische[n] Sichtweise“ (S. 3) zweitens lösen soll, zeigt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, das sich an den thematischen Sektionen der Tagung orientiert. Nach dem Vorwort finden sich hier unter sieben Obertiteln 19 Beiträge in deutscher oder englischer Sprache. Das Buch schließt mit den Konzerteinführungen der Tagung (Jochen Graf, Gerardo Scheige, Michael Starck) und einem umfangreichen Register.

In der „Festlichen Eröffnung mit elektroakustischen Präsentationen“ umreißen und umrahmen die beiden Herausgeber das Thema des Bandes mit möglichen neuen inhaltlichen und methodischen Ansätzen in der Xenakis-Forschung (Christoph von Blumröder) und einer Werkeinführung zum ersten und zum letzten elektroakustischen Werk (*Diamorphoses* und S. 709, Ralph Paland) von Xenakis.

Unter dem Obertitel „Das elektroakustische Œuvre im Überblick“ unterscheidet James

Harley fünf Schaffensperioden mit unterschiedlichen „materials used for electroacoustic works“, in denen er bei Xenakis trotz allem „a continuity of thought, of formal conception“ (S. 27) erkennt. Daniel Teruggi fügt persönliche Erinnerungen an den Komponisten und Erfahrungen mit seinem elektroakustischen Arbeiten hinzu.

Auf „Philosophische und kompositionstechnische Prämissen“ konzentriert sich der nächste Teil, wobei mit Gerard Papes Überlegungen zu „Xenakis and Time“ die philosophisch-ästhetisch orientierten Themen wie leider so oft im Umfang gegenüber den kompositionstechnischen Aspekten etwas in den Hintergrund treten, wobei sich Martha Brech, Jan Simon Grintsch und Agostino Di Scipio auch diesen letzteren sehr eindrücklich und nachvollziehbar zuwenden.

Die Beiträge unter dem Obertitel „Intermediale Konzepte“ widmen sich den Werken, in denen der Komponist eine intermediale Verknüpfung von elektronischer Musik, Raum- und Lichtkonzepten eingeht. Anhand von *Hibiki-Hana-Ma* macht Sharon Kanach sehr einleuchtend auf die weitreichenden Bedeutungen und Verwendungsmöglichkeiten von Material des Xenakis-Archivs in der Bibliothèque nationale de France für Aufführende, Wissenschaftler und Komponisten aufmerksam. Paland stellt Xenakis' „Rhetorik der Abstraktion“ auf den Prüfstein und narrativen Strukturen gegenüber, während Makis Solomos sehr anschaulich den Weg nachzeichnet, den *Orient-Occident* „From the film version to the concert version“ genommen hat.

Aus den drei „Musikalische[n] Analyse[n]“ sei vor allem Tobias Hünermanns außerordentliche Klarheit von Gedanken, Sprache und Anschauungsmaterial in den Darstellungen zu *Bohor* hervorgehoben, neben denen die sorgfältige Betrachtung von *Diamorphoses* (Rudolf Frisius) etwas zurücktritt und Peter Hoffmanns Darstellungen der „Kompositorischen Verfahrensweisen in *GENDY3*“ leider etwas darunter leiden, dass hier offenbar die nicht umgearbeitete Vortragsversion vorliegt, in der sich u. a. Hinweise auf Klangbeispiele und live zu beobachtende Computerabläufe finden.

Die „landläufige Rezeption“ hinter sich lassen insbesondere die drei Beiträge zum Themenbereich „Diskurse – Rezeptionen“. Xena-

kis' „Positionierung in der Szene der Neuen Musik“ unternimmt Frank Hentschel anhand der zwei Schlagworte „Innovation“ und „Hochkultur“, wobei letzteres sich auf die Bedeutung von „Antike“, „Philosophie“ sowie „Mathematik und Naturwissenschaft“ in Xenakis' Schaffen konzentriert. Hentschels durchaus auch kritische Enthüllung des Komponisten endet jedoch mit der versöhnlichen Beobachtung, Xenakis habe „während der 1980er Jahre“ immer wieder „selbstironisch“ und in der „Modalität des feinen Spottes“ auf verschiedene Aspekte seiner Werke reagiert und damit den Absolutheitsanspruch des Gesagten subtil“ (S. 198) zurückgenommen. In seinen „Vorüberlegungen“ (S. 200) zum Thema „Xenakis und die Geschichte der Eigeninterpretation“ weist Wolfgang Grätzer anhand allgemeiner wie auch Xenakis-spezifischer Beobachtungen zur Werkkommentierung auf die Forschungsdesiderate und die Wichtigkeit der weitergehenden Untersuchung in dieser Richtung hin. Friedrich Geiger gibt mit sehr anschaulichen Beispielen eine Einschätzung zu „Iannis Xenakis' elektroakustischer Musik im Spiegel der Kritik“ und arbeitet sich deutlich abzeichnende Vorwurfsmuster heraus.

„Hörweisen – Lesarten – Horizonte[n]“ widmet sich der letzte thematische Block. Während Simon Emmerson die von Solomos auf Xenakis' Konzeption und Inspiration angewandten Aspekte des Dionysischen und des Apollinischen auf das klangliche Erleben erweitert, schlägt Roman Brotbeck mit einem einleuchtenden „rezeptionsästhetischen Selbstversuch“ (S. 221) eine Hörerlebnis-Beschreibung vor, die sich an den „Kategorien der Firstness und der Secondness“ (S. 222) von Charles S. Peirce orientiert.

Eine Vielzahl der Aufsätze kommt der von Blumröder im ersten Beitrag ersehnten Öffnung der „methodische[n] Perspektiven“ (S. 7) nach. So gibt der Band ein umfangreiches Bild der bislang weniger erforschten elektroakustischen Kompositionen von Xenakis. Vor allem die Aspekte zur Rezeption und zu neuen Hörweisen werden auch in anderen Bereichen der Xenakis-Forschung weitreichende und dankbare Anwendung finden können.

(Oktober 2010) Marie Louise Herzfeld-Schild

Experimentelles Musik- und Tanztheater. Hrsg. von Frieder REININGHAUS und Katja SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 391 S., Abb. (Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7.)

ERIC SALZMAN, THOMAS DESI: *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008, 408 S., Nbsp.

Zweifellos geht es in beiden Publikationen um „Musiktheater“ – doch welches „Musiktheater“ hiermit jeweils gemeint ist, lassen die Titel auf den programmatisch unkonventionellen Coverillustrationen der vorliegenden Bände zunächst nur erahnen: Einerseits wird ein „experimentelles“ Musiktheater proklamiert, das sich – vielleicht gerade durch seine kühne Experimentierfreudigkeit? – nun wieder dezidiert in die Nähe eines ebenso „experimentellen“ Tanztheaters positioniert (auf die sehr wechsellvollen Beziehungen zwischen dem Musik- und Tanztheater soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden); andererseits wird ein „neues“ Musiktheater ausgerufen, in dem allseits gewohntes Hören von Stimmen und Sehen von Körpern durch ungewohnte Hör- und Seherfahrungen abgelöst wird (wie wörtlich der Titel letztlich zu verstehen ist, sei dem Leser selbst überlassen).

In einer betont knappen Einleitung – um ohne langatmig definitorische Umschweife gleich ‚in medias res‘ der Bühnenpraxis gehen zu können – wird in der Publikation von Reininghaus/Schneider als markanter Wesenszug eines „experimentellen“ Musiktheaters hervorgehoben, dass hiermit – weitgehend unabhängig von spezifischen ästhetischen Kriterien – vor allem ungesichertes Terrain aufgesucht wurde: Im „experimentellen“ Musiktheater sei gerade das Nicht-Selbstverständliche zur Selbstverständlichkeit erhoben worden. Insofern ging es auch den Autoren weniger um ein Aufzeigen von „Kontinuitäten und Entwicklungen“ als vielmehr von Brüchen mit Gewohntem und Bekanntem (S. 11). Doch wo genau diese „Bruchlinien“ verlaufen, sei nicht immer eindeutig festzustellen gewesen, liest man weiter, zumal die „Grenzlinien“ zwischen dem „Experiment“ und dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt „als konventionell gilt“, selten so scharf gezogen seien, „wie auf dem ersten Blick vermutet werden könnte“ (ebd.).

Ausschlaggebend für die Stückauswahl scheint also zumindest ein experimenteller Ansatz gewesen zu sein, entnimmt man diesen Zeilen und fragt sich sogleich, ob denn (interessante und anregende) Kunst nicht immer etwas mit einem „Experiment“ im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung als einem ‚Erproben‘ und ‚(Ver-)Suchen‘ neuer Wege jenseits eingetretener Pfade zu tun hat.

Und so scheint der Umstand, dass schließlich die Publikation selbst zu einem Experiment erhoben wird, in besonderem Maße der Sache selbst gerecht zu werden: Sie sei „der Versuch [!], die Geschichte des Musik- und Tanztheaters im 20. Jahrhundert aus der Perspektive experimenteller Ansätze zu rekapitulieren“, heißt es nur wenig später, um hierdurch das Bewusstsein „für die Treibsätze, die Komponisten wie Tänzer immer wieder in den Opern- und Tanzbetrieb geschmuggelt, geladen und gebombt haben“, zu schärfen (ebd.). Insofern darf man also diesem Buch-Experiment, das neben ‚prototypischen Experimenten‘ des Musik- und Tanztheaters ebenso ‚konventionelle Experimente‘ wie ‚experimentelle Konventionen‘ auf der Bühne berücksichtigt, zuallererst zugutehalten, dass unter dieser frappierend paradoxen Voraussetzung der Gefahr eines dogmatisch verengten Blickwinkels großräumig ausgewichen wird, um dann auf unterschiedlichste Art und Weise faszinierende Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20. Jahrhunderts mit ihrer zwischen Tradition und Innovation schwankenden, nicht selten widersprüchlichen Experimentierlust vergleichsweise ungefiltert nachzuzeichnen.

Dagegen bemüht sich die austro-amerikanische Publikation – Thomas Desi ist ein österreichischer Komponist und Musikschriftsteller; Eric Salzman, ebenfalls als Komponist und Musikwissenschaftler tätig, ist eine feste Größe der amerikanischen Neue Musik-/Neues Musiktheater-Szene – um einen vergleichsweise systematischen, wiederum betont undogmatischen Zugang zu dem, was man als „Music Theater“ bezeichnen könnte. „What is Music Theater?“ lautet der lapidare Titel der Einleitung, der ein komplexes und letztlich unerschöpfliches Feld eröffnet, in das nun verstärkte Reflektionen zu Produktionsbedingungen und Rezeptionsverhalten einbezogen werden. Auch hier werden Bezüge des Musiktheaters zu zeit-

gleichen Entwicklungen im Bereich des ‚Tanztheaters‘ quasi definitiv herausgearbeitet: „New music theater can be compared to modern dance and it is in an evolutionary place that is close to where modern dance was in the mid-twentieth century. [...] Music theater is theater that is music driven [...] where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas [...] or musicals [...]“ (S. 5). Der Unterschied zwischen dem ersten Definitionsansatz und dessen Fortsetzung ist keineswegs nur graduell, sondern essenziell: Es bestehen nämlich nicht nur Analogien zwischen Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, sondern gerade auch bei jenen Produktionen, die eigens als „Neu“ deklariert werden, gehören gestaltete/choreografierte Körperbewegungen zu den konstituierenden Elementen des kompositorischen und inszenatorischen Prozesses. Das Tanztheater steht also nun nicht mehr ‚nur‘ als vergleichbare Größe neben dem Musiktheater, sondern es schleicht sich – fast unmerklich – in das Innere des Musiktheaters (und umgekehrt – ließe sich an dieser Stelle hinzufügen). Mit anderen Worten: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet wieder ein neuer, sehr lebendiger und in seinen kreativen Dimensionen zuvor ungeahnter Austausch zwischen dem Musik- und Tanztheater (im weitesten Sinne als sich über Musik/Klang bzw. Tanz/Bewegung vermittelnden Theaterformen) statt.

Selbst wenn bei Salzman/Desi nicht so lautstark wie bei Reininghaus/Schneider auf Bezüge des Musiktheaters zum Tanztheater hingewiesen wird (der umgekehrte Fall wird dort übrigens kaum thematisiert: Die Berühungsängste der Tanzwissenschaftler gegenüber der Musik scheinen größer zu sein als die der Musikwissenschaftler gegenüber dem Tanz), so durchziehen dennoch Hinweise auf „physical movements“ ihre gesamte Darstellung. Mögen auch die eher historisch ausgerichteten Erörterungen bei Salzman/Desi bisweilen zu allzu schlichten Reduktionen komplexer Sachverhalte tendieren (vgl. hierzu z. B. die Kapitel „Singing in the classical age of opera“ und „Bougeois opera singing in the nineteenth centu-

ry“), so besteht der große Gewinn ihrer Ausführungen darin, konsequent künstlerisch ‚grenzüberschreitende‘ Phänomene als wesentliches Kennzeichen eines („Neuen“) Musiktheaters herauszuarbeiten. Hiermit wird zweifellos das Epizentrum der spannenden Wechselbeziehungen zwischen einem (wie auch immer etikettierten) Musik- und Tanztheater eher getroffen als in einer vergleichsweise unverbindlichen Aneinanderreihung von Erörterungen epochemachender Komponisten bzw. Choreografen vor dem Hintergrund ihres künstlerischen Schaffens.

Nicht zu Unrecht bedauert Katja Schneider in ihren dem Tanztheater gewidmeten (durch eine grenzziehende Absatzmarke von dem vorangegangenen Musiktheater-Vorwort deutlich abgesetzten) Einleitungsworten, dass auf vieles verzichtet werden musste, da der Tanz-Anteil des Bandes im Vergleich zu dem des Musiktheaters geringer ausfallen musste, was letztlich auch auf die „realen Machtverhältnisse“ (S. 15) zwischen den beiden Künsten/Disziplinen verweise (was freilich nicht zu bestreiten ist). Dennoch denke ich, dass dieses Defizit durch eine Präzision der Fragestellungen hätte kompensiert werden können: Da sich die Publikation von Reininghaus/Schneider der – nicht zu unterschätzenden – Herausforderung gestellt hat, „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, nicht etwa „Experimentelles Musik- oder Tanztheater“ zu thematisieren, so wären doch gerade die genreübergreifenden Querverbindungen und synergetisch befruchtenden Wechselbeziehungen zwischen beiden ‚Sparten‘ von besonderem Interesse gewesen. Das gelingt vor allem Desi/Salzman mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit – so, als ob es nie eine Trennung zwischen dem Musik- und Tanztheater gegeben hätte. Es wäre jedoch ungerecht, aus diesem Grund das große Verdienst der Publikation von Reininghaus/Schneider zu schmälern: Es handelt sich hierbei um ein sehr wertvolles Kompendium herausragender Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, das einen gewichtigen Stein ins Rollen gebracht hat. Ob dieser Stein weiter rollen darf, hängt weniger von dem außerordentlichen Engagement einzelner Wissenschaftler ab, sondern vielmehr von Wissenschaftstraditionen bzw. -kulturen, die – und das zeigt sich besonders eindringlich, wenn es um so ‚unakademi-

sche‘ Themen wie ‚Tanz‘ und ‚Körperbewegungen‘ geht – den europäischen Kontinent nicht nur geografisch, sondern vor allem auch wissenschaftstheoretisch meilenweit von dem angloamerikanischen Sprachraum trennen (mit allen Vor- und Nachteilen).

(Januar 2011) Stephanie Schroedter

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 11: Einlagen zu fremden Opern und Singspielen, Konzertarien und Duett mit Orchesterbegleitung*. Hrsg. von Markus BANDUR, Solveig SCHREITER und Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. Band 11: *Werktexte*. XXXVII, 299 S., Band 11b: *Kritischer Bericht*. XII, S. 303–574.

Das Corpus der hier zur Edition anstehenden Werke (WeV D u. E) hatte bereits Oliver Huck in seiner Paderborner Dissertation (*Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Mainz 1999 [= *Weber-Studien* 5]) gewürdigt, doch bietet das Herausgeberteam der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) um Gerhard Allroggen und Joachim Veit nun eine noch sehr viel weiter reichende, denkbar umfassende historische Kontextualisierung einer Gruppe von Kompositionen, die zu Unrecht in den Hintergrund öffentlicher Aufmerksamkeit gerückt ist: Hier finden sich Werke, die, zur Demonstration sängerischer Kompetenz aktuell konzipiert, vielfältige Hinweise auf die seinerzeitige musikalische Praxis erlauben und, schon ehemals mit Blick auf die unmittelbare Wirkung beim Publikum entworfen, kaum etwas von ihrer Virulenz verloren haben. Nicht nur die Musikstücke mit größtmöglicher philologischer Akribie erschlossen zu haben, sondern auch die Bedingungen der Entstehung und früherer Rezeption historiografisch mit einer Präzision zu rekonstruieren, die kaum noch Fragen offen lässt, hebt den vorliegenden Band denn auch weit über die Edition von „Parerga“ innerhalb einer Werkausgabe heraus.

Zugleich ist diese Werkgruppe besonders geeignet, das Prinzip der WeGA zu illustrieren, indem nicht eine Kompilation heterogener Quellen zur Gewinnung einer „idealen“ Werkgestalt vorgenommen wird, sondern vielmehr

eine Hauptquelle die Basis bildet und spätere Modifikationen auch des Autors selbst im editorischen Anhang dokumentiert werden, um auf diese Weise die Überlieferungsgeschichte (sowie eine mutmaßliche Entwicklung des Komponisten) nachvollziehbar zu machen. So werden denn neben dem Kompositionsautograph (sofern vorhanden) die zeitgenössischen Abschriften sorgfältig hinsichtlich aller Varianten noch im Detail diskutiert – Abweichungen freilich finden sich meist nur bei Vortragsanweisungen, Phrasierungs- resp. Bindebögen, in Bezug auf Textfassung und/oder -unterlegung etc.; die kompositorische Substanz bleibt in all diesen Stadien unverändert, und wo Differenzen einzelner Töne festzustellen sind, können leicht Flüchtigkeitsfehler des Schreibers plausibel gemacht werden.

Entsprechend dem hohen Standard der Edition sind alle Lesartenvarianten (mit Ausnahme der offenkundig schon von Weber selbst und seinen Zeitgenossen nicht konsequent gesetzten Interpunktion) genauestens verzeichnet; Eingriffe der Herausgeber, die jedoch selten mehr als die Angleichung von dynamischen Angaben und die Vereinheitlichung der Artikulation betreffen, werden typografisch hervorgehoben und im Notentext durch Asterisken und Fußnoten nochmals akzentuiert. Wo die Quelle ihrerseits Interpretationsspielräume eröffnet, machen Faksimile-Ausschnitte (in Briefmarkengröße) die Entscheidungen der Herausgeber verständlich. So beeindruckend diese Editionsprinzipien auch sind und so viel Hochachtung die immense Arbeit der Editoren verdient, so vorsichtig sei doch auch gefragt, ob der Gegenstand diesen Aufwand hier tatsächlich lohnt: Die Erkenntnisse, die sich aus der Edition für die Arbeitsweise Webers oder für die Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts ergeben, sind letztlich gering, was gewiss auch dem hier vorgestellten Genre geschuldet ist: ingeniös konzipierte Musik, deren Varianten jedoch primär usuell motiviert gewesen sein dürften, kaum aber durch geänderte kompositorische Intentionen. Mehr, das jedenfalls ist gewiss und unterstreicht die Bedeutung der Ausgabe, wird man zu diesen Werken Webers nicht mehr ermitteln können.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Werkgruppe 2: Konzerte. Band 2: Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte und Orchester op. 134.* Hrsg. von Ute BÄR. *Klavierkonzertsatz d-Moll, Anhang B5.* Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott Music 2007. XV, 326 S., Faksimile-Beiheft: 72 S.

Nach dem 2003 in der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* (RSA) erschienenen Klavierkonzert folgen im zweiten Band konzertanter Klavierwerke die 1852 bzw. 1855 publizierten Konzertstücke op. 92 und 134, die jeweils langsame Einleitung und schnellen Hauptteil umfassen und von der Zwickauer Mitarbeiterin der Schumann-Forschungsstelle, Ute Bär, herausgegeben wurden. Den Schluss des Bandes bildet der unvollendete Klavierkonzertsatz d-Moll (Anhang B 5), an dem Schumann Anfang 1839 in Wien arbeitete. Im Gegensatz zu der von Jozef De Beenhouwer ergänzten und 1986 uraufgeführten, 1988 von Joachim Draheim edierten Gestalt legt Bernhard R. Appel im Rahmen der RSA mit Recht keine Werk-, sondern eine (Doppel-)Quellenedition vor. Diese basiert auf Schumanns Particellentwurf (einschließlich eines fünftaktigen Scherzo-Ansatzes) und der im Satzverlauf weiter als das Particell gediehenen Arbeitspartitur. Das Fragment korrespondiert, wie Appel erhellend zeigt, mit Schumanns konzertästhetischen Erörterungen jener Zeit. Dass sich die monomane Passagenmotivik trotz reizvoller Sequenzharmonik im Kreis dreht, trug wohl zum kompositorischen Scheitern bei. Appels Edition verdient volle Zustimmung – abgesehen von der mit Blick aufs Scherzo-Fragment getroffenen Behauptung, „erst Johannes Brahms“ habe das Solokonzert durch ein Scherzo zur Viersätzigkeit erweitert (S. 309, Anm. 19): Vor allem Henry Ch. Litolffs „symphonische“ Konzerte und Franz Liszts Es-Dur-Konzert taten das auf je eigene Weise ja weit früher.

Von den Konzertstücken op. 92 und 134 wurden zu Schumanns Lebzeiten jeweils nur (Klavier- und Orchester-)Stimmen publiziert. Als Hauptquellen von Ute Bärs Edition fungieren beim 1849 komponierten Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* op. 92 denn auch die von Schumann bei der Drucklegung

überwachten Stimmen-Erstaussagen. Heikler ist die Lage beim 1853 entstandenen *Concert-Allegro mit Introduction* op. 134, das erst nach Schumanns Erkrankung zum Druck angenommen wurde. Zwar beteiligte sich der seit mehr als einem Jahr in der Endenicher Anstalt weilende Komponist 1855 am Korrekturlesen, war im Konzentrationsvermögen indes offenbar schon so stark beeinträchtigt, dass der junge Johannes Brahms im Auftrag Clara Schumanns nacharbeiten musste. Bärs Aussage, Schumanns Rolle habe sich „von der des Komponisten zu der – wenn überhaupt – des Lektors“ geändert (S. XI, 252), erscheint insofern etwas schief, als Schumann ja in beiderlei Hinsicht gehandicapt war. Mit Recht stützt sich Bär hier primär auf das Partiturotograph. Entstehung, Publikation sowie frühe Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte legt sie überzeugend und mit aufschlussreichen Dokumenten dar. Und auch die Publikationsprobleme beim *Concert-Allegro* (dem im Kopftitel auf Notenseite 97 der Bindestrich fehlt) benennt sie zutreffend. Unübersichtbar sind freilich einige zumeist wohl dem Zeitdruck geschuldete Defizite. Dass im Vorwort nur Appels, nicht aber Bärs Name erscheint (S. XI) und bei der Beschreibung des Orchesterstimmens-Erstdruckes von op. 134 die – im Notentext des Bandes natürlich gedruckte – Tenorposaune unerwähnt bleibt (S. 282), sind Schönheitsfehler. Schwerer wiegt, dass man beim Lesen, ohne böswillig zu suchen, gleich auf etliche Notentext-Fehler stößt (z. B. op. 92, S. 48, T. 48³⁻⁴, Fg. 1: *eis'* statt *recte gis'*; op. 134, S. 101, T. 28, Ob. 1/2: überschüssiger Taktstrich, entsprechend falsche Pausensetzung; T. 29²⁻⁴, Klav., unteres Sys.: Unternote *d* statt *recte f*; S. 102/120, T. 37/155, Klav., o./u. Sys.: Bogen ab 1./9. statt *recte ab 2./10.* Sechzehntel; S. 104, T. 49²⁻³, Klav., u. Sys.: Unternote *F* statt *recte D*; S. 131, T. 240^{2,2}, Klav., o. Sys.: Achtelklang *ais'/cis''* *recte* mit separater Achtelfahne; S. 132, T. 246², Klav., o. Sys.: *d''* statt *recte fis''*; S. 134, T. 268^{4,2}, Fl. 1/2 und Klav., o. Sys.: falsch platziertes Achtel *recte* zu Beginn der letzten Zwei- und dreißigstelgruppe). Dokumentarisch unzutreffend sind Bärs Darlegungen zur Widmung des *Concert-Allegros*. Bezieht man Brahms' Briefe vom 29. Januar 1855 an Clara und vom 30. Januar 1855 an Robert Schumann, indirekte Informationen über ein verschollenes Schrei-

ben Roberts an Clara vom 22. Januar 1855 und Belege über Widmung und Drucklegung präzise aufeinander, wird Folgendes klar: Anders als von Bär behauptet, entschloss sich Schumann nicht bei, sondern erst nach Brahms' Endenicher-Besuch am 11. Januar 1855, diesem das Werk zu widmen, was er am 22. Januar seiner Frau berichtet, die wiederum Brahms informierte. Brahms dankte Schumann brieflich, ließ sich beim nächsten Besuch am 24. Februar die Widmungsformulierung notieren und sandte Partitur samt vervollständigtem Titel Anfang März 1855 an Clara nach Berlin. Entsprechend zu korrigieren sind S. 254f. mit Anmerkung 26 und die Datierung der „Stichvorlage zum Titelblatt“ – Quelle SVT – auf S. 278 (statt „Düsseldorf, zwischen dem 11. Januar und dem 19. Februar 1855“ *recte*: Berlin, ab/nach 7. März 1855). Über einzelne editorische Entscheidungen ließe sich kontrovers diskutieren – so über den gelegentlich überzogenen Hang zur Angleichung divergierender Angaben (siehe S. 67/241 zu op. 92, T. 342, Klav.: *Markirt*), den leicht beckmesserischen Umgang mit Schumanns unkonventionell-phantastischer Notation oder die stillschweigende Tilgung der strukturell signifikanten Angabe „Solo“ bei den Bläsern (S. 225, 285f.). Trotz solcher Einschränkungen und kleiner sprachlich-terminologischer Unebenheiten lohnt und erleichtert Bärs Edition die Beschäftigung mit reizvollen Werken jenseits der Konzert-Konvention erheblich.

(April 2011)

Michael Struck

Eingegangene Schriften

An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)

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

FRANZ WILHELM BEIDLER: *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann*. Hrsg., kommentiert und mit einem biographischen Essay von Dieter BORCHMEYER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 430 S., Abb.