

## BESPRECHUNGEN

JOHN MICHAEL COOPER: *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*. Rochester, NY: University of Rochester Press 2007. XI, 284 S., Abb., Nbsp.

Mit dem vorliegenden Band lässt John Michael Cooper seinen grundlegenden Studien zu Mendelssohn (u. a. *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research*, Routledge 2001; *Mendelssohn's „Italian“ Symphony*, Oxford University Press 2003) eine weitere folgen. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Walpurgisnacht als sagenumwobenes Ereignis und zugleich hochsymbolisches, kulturelles Phänomen sowie dessen künstlerischer Aufgriff in Goethes 1799 geschriebener Ballade *Die erste Walpurgisnacht* und in Mendelssohns gleichnamiger, auf Goethes Ballade fußender Kantate, die in zwei Fassungen aus den Jahren 1832 und 1842 vorliegt. Einen zentralen Ausgangspunkt Coopers bildet der Gedanke, dass es sich bei dem auf dem Blocksberg/Brocken in der Nacht vom 30. April angesiedelten Hexensabbat nicht nur um ein kalendarisches Ereignis handele, sondern weitaus mehr um einen „cultural, historical, and social topos“ (S. XIII). Dieser besitze erhebliches aufklärerisches Potential für die Diskussion menschlicher Werte und Verhaltensweisen, namentlich hinsichtlich der Relation von „ignorance and fear, superstition and faith, belief and knowledge, [...] cultural, religious, and social tolerance and acceptance“ (S. XIII f.).

Die Studie ist in sieben Kapitel gegliedert: In Kapitel 1 (S. 1–29) begibt sich Cooper auf die Suche nach den Wurzeln der Walpurgisnachtsage. Er thematisiert das mittelalterliche Verhältnis zwischen heidnischer, germanischer und christlicher Religion als „fundamental conflict between Old and New“, die Götterwelt der Germanen und ihre bevorzugte Praxis, religiöse Feiern auf Hügelkuppen und Bergspitzen abzuhalten, ebenso den mit religiöser Vehemenz geführten Krieg zwischen Franken und Sachsen. Erläutert werden die Namensgebung und der geographische Ort der Walpurgisnacht, zudem ihr unterschiedlicher Aufgriff in der Literatur zwischen 1600 und 1800 und die da-

bei für Goethe relevanten Bezugspunkte, u. a. Heinrich Ludwig Fischers *Buch vom Aberglauben und falschen Wahn* (Leipzig 2<sup>1791</sup>).

Kapitel 2 (S. 30–53) dient der sozialen und intellektuellen Verortung von Goethe und Mendelssohn in ihrer Zeit und in ihrem persönlichen und künstlerischen Verhältnis zueinander. Wichtige Gemeinsamkeiten bilden dabei ihre positive Einstellung zum „beloved past“ der Antike und der Versuch einer lebendigen Übersetzung vergangener oder fremder kultureller Zeugnisse in die eigene Zeit und Kultur. Zentral erscheint zudem Coopers Feststellung, dass „Goethe's Sympathy for religions other than Christianity“ (S. 43) und Mendelssohns jüdische Herkunft beide trotz ihres gesellschaftlichen Ansehens gewissermaßen zu Außenseitern machten: „[They] were Other to the mainstream of European Christendom“ (S. 44). Zugleich seien aus diesem Grunde in denjenigen ihrer Werke, die sich mit Identität und Alterität auseinandersetzten, „comparable challenges of cultural and religious translation“ erkennbar und zwar „in such a fashion that readers and audiences identified with the original, challenging them to surrender their own identities and submit themselves to that Other, or discovering a ‚middle‘ way“ (S. 44).

Diese Auseinandersetzung zwischen „Self and Other“ (S. 53) bildet auch den Kern von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht*, in der Leser bzw. Hörer dazu gebracht werden, sich mit den heidnischen Sachsen und ihrem unter Gefahr von Leib und Leben vollzogenen Gebet zum „Allvater“ zu identifizieren, während die Christen als gleichermaßen brutale wie dumpfe „Pfaffenchristen“ gebrandmarkt werden (vgl. S. 74 ff.). Ausgeleuchtet wird dies mit Blick auf Goethes Ballade und die in *Faust I* und *II* enthaltenen Walpurgisnachtszenen in Kapitel 3 (S. 54–77), mit Blick auf Mendelssohns Kantate in Kapitel 4 und 5 (S. 78–96, 97–161). Kapitel 6 (S. 162–196) ist schließlich der Rezeption von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht* im 19. Jahrhundert gewidmet, wobei Cooper gleichermaßen Musik, Literatur und bildende Kunst thematisiert; Kapitel 7 (S. 197–215) gilt Aufführungstraditionen und -praxis.

Das Herzstück der Studie bilden Kapitel 4 und 5. Zunächst widmet Cooper sich hier dem Kompositions-, Revisions- und Publikationsprozess, wobei er auf den ganz unterschiedlichen Status und Anspruch hinweist, mit dem das Werk 1832 und schließlich 1842 für Mendelssohn verknüpft war: Demonstrierte Mendelssohn mit seiner Kantate Anfang der 1830er-Jahre öffentlichkeitswirksam seinen Entwicklungsstand auf dem Gebiet der prestigeträchtigen vokalsinfonischen Gattungen – unmittelbar verknüpft mit seiner Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Direktor der Berliner Singakademie –, befand er später auf der Höhe seines Ruhmes und kompositorischen Entwicklungsstandes, „that the work as he had previously introduced it was no longer representative“ (S. 89). Zugleich verlangte dies nach einer neuen, anspruchsvolleren ‚Gattung‘, die Mendelssohn ebenso wie seinen *Lobgesang* als „Symphonie-Kantate“ bezeichnete.

In einem zweiten Schritt vergleicht Cooper schließlich „Sources, Structure, and Narrative“ der beiden *Walpurgisnacht*- Fassungen. Er bietet neben detaillierten – und dank zahlreicher Notenbeispiele auch anschaulichen – Analysen eine umfangreiche Aufstellung und Beschreibung der maßgeblichen Quellen. Bei deren Auswertung geht Cooper insofern über bereits vorliegende Studien von Douglass Seaton, Christoph Hellmundt, Peter Krause und Hiromi Hoshino hinaus, als er erstmals eine synoptische Auswertung „[of] the extant sketches, the three surviving complete autograph scores, and [of] the two surviving autograph full-score fragments with the extant correspondance“ durchführt (S. 115). Auf diese Weise gelingt es ihm nicht nur, detailliert zu zeigen, in welcher Weise sich Mendelssohns Komposition seit ihrer ersten Vertonung veränderte, sondern auch, wie diese Veränderungen mit Mendelssohns „own professional and artistic persona“ zusammenhängen (S. 161).

Insgesamt hat Cooper damit ein anregendes Buch vorgelegt, das seinem Gegenstand aus kulturgeschichtlicher Perspektive in überzeugender Weise gerecht wird und nicht zuletzt dank seiner exzellenten Aufbereitung und hochwertigen Ausstattung überzeugt.

(Februar 2009)

Martin Loeser

PETER RUSSELL: *Johannes Brahms and Klaus Groth. The Biography of a Friendship*. Aldershot – Burlington: Ashgate 2006. XVIII, 187 S., Abb., Nbsp. – Deutsche Ausgabe: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. Übersetzt ins Deutsche von Anne PETERSEN. Hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Boyens 2007. 222 S., Abb., Nbsp.

Es gibt nur wenige Dichter – Georg Friedrich Daumer, Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck –, deren Lyrik Johannes Brahms häufiger vertont hat als diejenige Klaus Groths. Mit ihm fühlte Brahms sich schon aufgrund der gemeinsamen norddeutschen Herkunft verbunden. Trotz ihrer Repräsentanz in Brahms' Liedschaffen stehen Groths Dichtungen in mancher Hinsicht eher im Schatten der Brahms-Forschung. Symptomatisch ist schon, dass in Margit McCorkles bedeutendem thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis (München 1984) das „Verzeichnis der Textquellen“ (S. 797–800) zwei der im Hauptteil genannten Groth-Vertonungen versehentlich nicht nennt, nämlich den von Brahms ‚privat‘ an Groth übermittelten dreistimmigen Frauenchor *Dar geht ein Bek* (eine plattdeutsche Variante zur Heyse-Vertonung *Am Wildbach die Weiden* op. 44/9) und das Klavierlied *Es hing der Reif* op. 106/3. Die musik- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Brahms' kompositorischer Groth-Rezeption bleibt aber auch in ihrer analytischen Intensität begrenzt. Dabei zählen die beiden thematisch siamesischen „Regenlieder“ op. 59/3 und 4 (*Regenlied, Nachklang*) – die ursprünglich zusammen mit Frühfassungen von *Dein blaues Auge* und *Mein wundes Herz* op. 59/8 und 7 einen kleinen, erst 1997 publizierten Zyklus bildeten („Regenlied“-Zyklus, München: Henle) – zu Brahms' bekanntesten Klavierliedern. Ihre Bekanntheit wurde noch dadurch gesteigert, dass die „Regenlieder“ im Finale der *Ersten Violinsonate G-Dur* op. 78 thematisch wieder aufgegriffen wurden, wobei ihre charakteristische Punktierungsmotivik sogar alle drei Sätze der Sonate prägt. Zu Brahms' bekannteren Klavierliedern zählt auch die Groth-Vertonung *Wie Melodien zieht es* op. 105/1, deren Hauptgedanke ins Seitenthema des Kopfsatzes der *Zweiten Violinsonate A-Dur* op. 100 einging.

Besagte wissenschaftliche Zurückhaltung, die durch zahlreiche kleinere, biographisch ak-

zentuierte Beiträge nicht kompensiert wird, hatte wohl zwei Hauptgründe: Die dokumentarische Basis des Verhältnisses Groth/Brahms war lange Zeit nicht gerade aktuell. Und die Literaturwissenschaft – sieht man von verdienstvollen Forschungs- und Rezeptionsaktivitäten in Schleswig-Holstein ab, die auch eine „kritische“ Ausgabe *Sämtlicher Werke* Groths einschlossen – reagierte gegenüber Groth eher verhalten, ja gespalten.

Demgegenüber erschließt Peter Russells *Biographie einer Freundschaft* nun eine neue Dimension innerhalb der Brahms- und Groth-Literatur. Der Autor, der bis vor wenigen Jahren an der Universität von Wellington (Neuseeland) deutsche Literaturgeschichte lehrte und als Sänger auch künstlerisch mit seinem Untersuchungsgegenstand vertraut ist, kann sich philologisch endlich auf eine verbreiterte und aktualisierte Grundlage stützen: auf die kommentierte Neuausgabe des Brahms-Groth-Briefwechsels, die der Literaturwissenschaftler Dieter Lohmeier in Brahms' 100. Todesjahr mit Rückgriff auf die Bestände der seinerzeit von ihm geleiteten Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel vorlegte (*Johannes Brahms – Klaus Groth: Briefe der Freundschaft*, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide 1997). Sie integrierte und optimierte zwei maßgebliche ältere Publikationen (*Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes Brahms. Briefe, Gedichte und Aufzeichnungen nebst einem Verzeichnis von Vertonungen Grothscher Dichtungen*, hrsg. von Heinrich Miesner, Heide 1933; *Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms – Klaus Groth*, hrsg. von Volquart Pauls, Heide 1956). Lohmeier zeichnet nun auch als Herausgeber für die 2007 erschienene deutsche Ausgabe von Russells 2006 auf Englisch publizierter *Biography of a Friendship* verantwortlich.

Die biographische Dimension von Groths und Brahms' Männer- und Künstlerfreundschaft steht zwar im Zentrum des Buches, das durch 34 Abbildungen sinnfällig und sinnvoll bereichert wird, doch setzt sich Russell auch mit den Vertonungen und ihren dichterischen Vorlagen auseinander. Wesentliche Stationen der Lebens- und Schaffenswege beider Künstler werden anschaulich nachgezeichnet, ihre Begegnungen kommentiert und intensiv aus ihren Briefen zitiert. Immerhin liegen vier Jahrzehnte zwischen der ersten Begegnung in Düs-

seldorf 1856 bis zu Groths letztem Brief vom Dezember 1896 an den todkranken Brahms. Besonderen Wert erhält das Buch nicht zuletzt durch die Mitteilung zweier Postkarten von Brahms an Groth vom 27. Juni 1885 und vom 24. Januar 1887, die erst nach 1997 auftauchten, in Lohmeiers Briefausgabe also noch fehlen (S. 123 und 147 von Russells englischer bzw. S. 128 und 155 der deutschen Publikation). Russells Darlegungen wirken zumeist überzeugend, fassen die Beziehung beider Künstler bündig zusammen, differenzieren sie vielfach aber auch und zeigen neue Aspekte auf.

Gelegentlich mag man biographischen Hypothesen und Interpretationen des Autors jedoch nicht unbedingt folgen. So erklärt sich der „(für Brahms) ungewöhnlich drängende, tatsächlich atemlose Ton“ einer „emotionsgeladene[n] Postkarte“ an Groth vom 27. Juni 1885 wohl nicht so sehr aus Brahms' Verliebtheit in die Sängerin Hermine Spies, die in jenem Schreiben erwähnt wird, sondern eher aus seiner Ungeduld zu erfahren, ob die Sängerin den Dichter in Kiel bereits durch den öffentlichen oder zumindest privaten Vortrag von Brahms' neuer Groth-Vertonung *Komm bald* op. 97/5 habe überraschen können (S. 122 f./146 f.). Auch Russells Behauptung, Brahms habe Groth weder zum Tode seiner Frau noch später seines Sohnes kondoliert, verdient einige Skepsis – immerhin liefert Russells Buch ja selbst zwei schöne Beispiele dafür, dass unbekannte Schreiben der Brahms/Groth-Korrespondenz wieder auftauchten. Vereinzelte Irrtümer schlagen nicht gravierend zu Buche (S. 152/180: dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld wurden die späten Klarinettensonaten op. 120 nicht gewidmet, sondern nur deren Autographe geschenkt). Wenn Russells Gedankengänge manchmal etwas sperrig wirken, liegt dies teilweise an der Übersetzung, die meist solide, doch nicht besonders geschliffen ist (siehe z. B. deutsche Ausgabe, S. 150, letzter Absatz), oft aber auch schon am englischen Text. Gerade im Deutschen macht sich ein recht sorgloser Umgang mit direkter und indirekter Rede und mit Tempuswechseln bemerkbar (siehe z. B. S. 125/150). Und bei rein biographischen Passagen verfällt Russells Darstellung mitunter in einen stark reihenden Modus (u. a. S. 87 f./107 f.).

Der Schwerpunkt der Beziehung Brahms-Groth liegt natürlich bei den 15 Vertonungen

von 14 Gedichten Groths (*Regentropfen aus den Bäumen* komponierte Brahms zweimal auf völlig unterschiedliche Weise). 13 der Klavierlieder wurden noch zu Lebzeiten beider Künstler publiziert – zur Freude Groths, der sich längst gewünscht hatte: „Wenn Johannes Brahms einmal über Texte von mir käme!“ Im Rahmen seines biographischen Konzeptes fragt Russells Buch immer wieder – wenngleich begrenzt in Reichweite und Umfang – nach Schaffenskontexten und -hintergründen von Brahms' Groth-Vertonungen und würdigt diese eingehender, wobei auch und gerade englischsprachige Brahms-Literatur intensiv einbezogen wird. Russells eigene analytische Erörterungen stoßen indes gelegentlich an Grenzen, verfahren teilweise auch recht deskriptiv.

Insgesamt allerdings arbeitet Russell die freundschaftliche Künstlerbeziehung Brahms/Groth kompakt, kenntnis- und aspektreich auf. So darf sein lesenswertes Buch in der englisch- wie in der deutschsprachigen Brahms-Literatur als philologisch aktuelles Standardwerk im Hinblick auf sein Thema gelten. Ein Irritationsmoment bleibt freilich bestehen: Am Dichter Klaus Groth lässt Russell zumindest im Hinblick auf die hochdeutsche Lyrik kein gutes literaturwissenschaftliches Haar. Während die literarische Bedeutung, poetische Originalität, die folgenreichen emanzipatorischen kulturellen und politischen Implikationen von Groths plattdeutschen Dichtungen – insbesondere der 1852/53 erstmals erschienenen Sammlung *Quickborn* – gewürdigt werden (S. 1–9/16–24), liefert der komplementäre „Exkurs: Groths hochdeutsche Lyrik“ (S. 111–120), der in der englischen Ausgabe nur „Excursus: Groth's Poetry“ heißt (S. 91–98), kaum tiefer lotende, überzeugende oder gar neue Begründungen für die Anmutungs- und Inspirationsqualitäten von Groths hochdeutscher Lyrik für Brahms. Russell belässt es bei der – in der Brahms-Forschung geläufigen, kaum je näher differenzierten – Denkfigur, dass das Interesse des Komponisten Brahms auffallend häufig „mittelmäßigen Gedichte[n]“ gegolten habe. Er qualifiziert Groths hochdeutsche Poesie – die seiner Einschätzung nach nicht die Sprache von Groths sozialer Herkunft war, sondern Sprache „jener Klasse [...], nach der er strebte“ – durchweg als klischeehafte „Nachahmung deutscher Romantiker“ (S. 91/111), was auch

für das Volkslied-Idiom gelte, und konstatiert schlicht, Groth habe es in seiner hochdeutschen Poesie im Vergleich mit Goethe, Eichendorff oder Heine schlicht an „Genie“ gemangelt, mit dem diese Dichter „alten Motiven neues Leben einhauchten“ (S. 94/114). So kommt Russells Exkurs zu Statements, hinter die man doch einige Fragezeichen setzen möchte: Dass sich „außer Brahms [...] Komponisten von Rang nicht für Groths Gedichte, weder die plattdeutschen noch die hochdeutschen“ interessiert hätten (S. 96/117), zementiert alte Heroengeschichtsschreibung und wird zumindest Komponisten wie Carl Reinecke und Gustav Jenner nicht gerecht. Dass Brahms Lyrik Groths vertont habe, weil ihn bestimmte Themen daraus in bestimmten Lebenssituationen emotional besonders angesprochen hätten, führt letztlich nur wieder zu den bekannten Erklärungsstichworten wie „Heimweh“ und „Trauer um die verlorene Jugend“ (S. 96 f./116 f.). Weitere Topoi: „Brahms' Genie“ habe „Groths Gedichte vor dem Vergessen“ bewahrt (S. 98/120); der Komponist sei imstande gewesen, „Groths lyrische Subjektivität zu Objektivität zu verfeinern“ (S. 98/119). Und schließlich wird konstatiert, dass Brahms gelegentlich sogar noch schlechtere Gedichte als diejenigen Groths vertont habe (Hans Schmidts *Sapphische Ode*). All das wirkt zwar flott geurteilt, ist aber gegenüber dem älteren Forschungsstand weder besonders neu noch besonders differenziert. Könnten Brahms nicht vielleicht Groths eigenartige Tonwechsel und Bilderkontraste gereizt haben? Hielt er es für eine eigene, unpräntiöse lyrische Qualität, dass die Gedichte Alltagsmetaphern nicht scheuten, dass sie Grenzen zwischen poetischer Hoch- und bildkräftiger Alltagssprache durchstießen? War dies nach seinem Verständnis ein (attraktiver) Versuch der Verhochdeutschung plattdeutscher Rede- und Gedankenwendungen? Solchen und anderen Frage-Perspektiven geht Russell nicht nach. So bleibt trotz der Verdienste seines Buches noch genügend Raum für künftige Forschungen zum künstlerischen Verhältnis des Dichters Groth zum Komponisten Brahms.

(Mai 2009)

Michael Struck

VICTOR RAVIZZA: *Brahms. Spätzeitmusik. Die sinfonischen Chorwerke. Schliengen: Edition Argus 2008. 318 S., Ill., Nbsp.*

Für „musikalisch wie geistesgeschichtlich interessierte“ Leser und Leserinnen als „fantasierter ideale“ (S. 7) Zielgruppe hat Victor Ravizza, emeritierter Professor für Musikwissenschaft der Universität Bern, ein höchst lesenswertes Buch über die chorsinfonischen Werke von Johannes Brahms (*Rinaldo* op. 50, *Alt-Rhapsodie* op. 53, *Schicksalslied* op. 54, *Triumphlied* op. 55, *Nänie* op. 82 und *Gesang der Parzen* op. 89) geschrieben, das aber auch einem größeren Kreis der akademischen Forschung zur Lektüre empfohlen sei. Das Lesevergnügen wird durch ein ansprechendes Layout der für ihre bibliophile Gestaltung bekannten Edition Argus auch optisch und haptisch unterstützt (Renaissance-Antiqua auf besonderem Werkdruckpapier, Einband aus Naturkarton mit lederartiger Oberfläche und dem sinnfälligen Motiv eines letzten, vom Baum fallenden Blattes).

In der Einleitung begründet Ravizza die von ihm vorgenommene Zusammenstellung und Auswahl anhand der literarischen Vorlagen (Schiller, dreimal Goethe, Hölderlin, Bibelverse), die Brahms zu Bekenntnismusik „mit teilweise quälenden letzten Sinnfragen“ (S. 13) komponiert habe. Aber auch die Gattungsfrage (Kantate, Chorode oder Chorsinfonie respektive sinfonische Chormusik) wird reflektiert und im gesellschaftlichen Kontext der Musik- und Sängerfeste (Männerchorbesetzung für *Rinaldo* op. 50 und *Alt-Rhapsodie* op. 53) und des bürgerlichen Konzertwesens verortet. Ravizza bietet bei jedem der sechs Werke eine kompetente Übersicht zum Forschungsstand, erweitert diesen an zentralen Stellen zu Exkursen (Oper, Italienreisen) und interdisziplinären Ausblicken (Philosophie, Literatur, Malerei, Architektur) und nutzt so die Besprechung der sinfonischen Chorwerke zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit der philosophischen und musikästhetischen Ideen- und Gedankenwelt von Brahms, die unter dem Begriff des spätromantischen Klassizismus gefasst wird. Hierunter versteht Ravizza die „Übernahme zwar von klassischen Modellen, Normen und Techniken in unterschiedlicher Kombination, im gleichen Atemzug aber die Problematisierung dieser Übernahme im Wissen um das eigene Spätsein“, woraus Formen erwachsen,

„die oberflächlich zwar konventionell, in ihrem Gefüge aber die nicht zu lösende Spannung, das Nicht-mehr-Machbare selbst in vielfachen Brechungen austragen“ (S. 40) und in pessimistisch-melancholischer Grundhaltung auch klanglichen Ausdruck fänden. Diesem kompositorischen Grundproblem geht Ravizza in jeder Werkbesprechung intensiv nach, wobei hier vor allem seine Ausführungen zum *Schicksalslied* und zum *Gesang der Parzen* zentral sind, weshalb sie im Folgenden besonders behandelt werden sollen.

Zwei Exkurse zur Philosophie von Arthur Schopenhauer, Fragen zum Kontext des Gedichts im Roman *Hyperion* von Friedrich Hölderlin und zur Tonartencharakteristik werden zur Diskussion der in der Fachliteratur als problematisch angesehenen Schlussgestaltung des *Schicksalslieds* op. 54 herangezogen. Ravizza referiert die verschiedenen Interpretationen und Rezeptionen seit Eduard Hanslick (1872) bis hin zu Jan Brachmann (1999). Unter Rückgriff auf das Schopenhauer'sche Verständnis der Funktion von Musik als temporärer Befreiung von der Willensqual durch Hingabe an ästhetische Kontemplation interpretiert Ravizza das instrumentale Nachspiel als „das entspannende Glück des ‚interesselosen Wohlgefallens““ (S. 191), wodurch Brahms das Gedicht um einen mildernden Zusatz ergänzt habe. Auch der *Gesang der Parzen* op. 83 wird ausführlich kontextualisiert: Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Brahms' Pessimismus im Sinne einer „Melancholie des Spätgeborenen“ (S. 324), seine Schopenhauer-Rezeption sowie Bibel-Exegese inklusive einer Interpretation der *Vier ernstesten Gesänge* op. 121, Darstellung der Rezeption und Beurteilung des Werkes durch Zeitgenossen und Wissenschaft, Italienreisen, das Verhältnis von Architektur und Musik sowie ein Vergleich mit der Parallel-Vertonung von Ferdinand Hiller werden angeführt. Darin eingebettet ist – wie bei allen anderen Werken auch – ein ausführlicher formbeschreibender Nachvollzug der Komposition, der besonders die Schlussgestaltung der letzten beiden Strophen in den Blick nimmt und abschließend feststellt, dass Brahms hier über den Schopenhauer'schen Pessimismus hinaus die Vision einer ins Ungewisse fallenden Menschheit schonungs- und hoffnungslos thematisiere.

Folglich gelten *Schicksalslied* und *Gesang der Parzen*, neben der *Alt-Rhapsodie* und der *Nänie*, zu den Werken, in denen Brahms im Sinne von Bekenntnismusik seine Weltsicht authentisch ausgedrückt habe, während das *Triumphlied* op. 55 und die *Rinaldo-Kantate* op. 50 als Versuche interpretiert werden, ein ihm fremdes musikalisches Idiom zu übernehmen. Im *Triumphlied* verzichte Brahms zu Gunsten funktionaler Musik auf seine ihm eigene Musiksprache – mit der Folge von Brüchen, formalen Flaute und leeren Passagen (S. 207). Daher könne hier auch nicht von Klassizismus im Sinne von Gegenwartskritik gesprochen werden, sondern vielmehr im Sinne einer bewussten „Entscheidung für ein Idiom, das der funktionalen Aufgabe besser entsprach“ (S. 210). Nach einem Exkurs über „Brahms und die Oper“ und unter der Annahme, dass es sich bei der *Rinaldo-Kantate* um einen versteckten Opernversuch von Brahms handeln könnte, problematisiert Ravizza, dass Brahms hier in einer musikalischen (Fremd-)Sprache spreche, deren Grammatik er zwar kenne, die er aber nicht beherrsche bzw. die er nicht internalisiert habe. An dieser Stelle ist die Interpretation von Ravizza jedoch kritisch zu ergänzen, denn er bezieht den Inhalt des ‚Librettos‘ nicht auf die musikalische Ausgestaltung durch Brahms. Geht es in Goethes Kantate um den resozialisierenden Akt eines verweichlichten Mannes (*Rinaldo*), also um den Verlust und Wiedergewinn von ‚Männlichkeit‘ (vgl. Malcolm McDonald: *Brahms*, Oxford 2001, S. 563: „*Rinaldo* is a work about masculinity“; Hervorhebung im Original), so wäre doch zu fragen gewesen, welches Bild von ‚Männlichkeit‘ Brahms musikalisch zeichnet und welches Geschlechterkonzept damit verbunden ist.

Bis auf die fehlende gendertheoretische Diskussion, die beispielsweise auch bei der Besprechung der *Alt-Rhapsodie* aufschlussreich gewesen wäre – Stichworte: Sprachposition der Altstimme als mitleidvoll engagierter Beobachter (S. 108), Männerchor als ideelles Kollektiv, in dem sich das (männliche?) Publikum repräsentiert sehe (S. 141), c-Moll/C-Dur-Progression als heldenhafte Kampf-Sieg-Inszenierung (S. 132) mit kunstreligiöser Erlösungsthematik –, besitzt das Buch inklusive seines bibliographischen Anhangs jedoch alle Vorzüge einer umfassenden, wissenschaftlichen Standards

genügenden Studie, die die sinfonischen Chorwerke nicht nur in das Gesamtœuvre und die Gedankenwelt von Brahms, sondern auch in den philosophischen, ästhetischen und ideengeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit differenziert einbettet.

(Januar 2009)

Marion Gerards

*Skizzen einer Persönlichkeit: Max Kalbeck zum 150. Geburtstag. Symposium, Wien 21.–24. Mai 2000. Bericht hrsg. von Uwe HARTEN. Tutzing: Schneider 2007. 388 S., Abb.*

Ganze sieben Jahre nach dem Symposium zum 150. Geburtstag Max Kalbecks erschienen, schließt der von Uwe Harten herausgegebene Bericht noch immer ein Desiderat. Denn nach seinem Tod im Jahr 1921 fand Kalbeck, der neben Eduard Hanslick in einem Zeitraum von 40 Jahren einer der einflussreichsten Musikkritiker Wiens war, nur vereinzelt die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft. Und dann richtete sich diese bis in die 1990er-Jahre nicht auf den vielseitigen Lyriker, Feuilletonisten, Librettisten, Herausgeber und Musiker, sondern in der Regel auf den eminenten Brahms-Forscher, dessen zwischen 1904 und 1921 in mehreren Teilbänden und Auflagen veröffentlichte Monumentalbiographie bis heute als unverzichtbarer Meilenstein der Brahms-Literatur gilt. Der vorliegende Symposionsbericht ist nun der erste Versuch einer Gesamtwürdigung von Person und kulturellem Handeln Kalbecks.

Der Band enthält neben einem knappen Vorwort des Herausgebers und einer chronologischen Übersicht zu Leben und Wirken Max Kalbecks insgesamt 28 Textbeiträge, die – lediglich im Inhaltsverzeichnis und vielfach sehr kleingliedrig mit nur je einem Artikel – unter thematischen Gesichtspunkten geordnet sind: „Zur Biographie“ (S. 9–82), „Positionierung“ (S. 83–190), „Der Librettist“ (S. 191–216), „Der Lyriker“ (S. 217–230), „Der Musikschritsteller“ (S. 231–260), „Der Musikkritiker“ – Round Table I (S. 261–306), „Der Theaterkritiker“ (S. 307–324), „Der Feuilletonist“ (S. 325–338) sowie „Max Kalbeck und die Kritiker-Kollegen“ – Round Table II (S. 339–374).

Aus biographischem Blickwinkel beleuchtet werden Kalbecks Umfeld und Wirken in Breslau (Piotr Szalsza), München (Andrew D. Mc-

Credie) und Wien (Uwe Harten), die Familiengeschichte seiner Nachkommen (Judith Pór-Kalbeck) sowie seine vielfältigen Talente und Interessen im Spannungsfeld von Professionalisierung und Dilettantismus (Gernot Gruber). Besonders aufschlussreich ist dabei Szalzas sozialgeschichtlicher Überblick zu Breslau, das um 1880 neben Berlin und Hamburg die größte Stadt des Deutschen Reiches war und zahlreiche kulturelle und musikalische Institutionen besaß. Bedauerlich ist allerdings der, trotz angehängter Bibliographie, teilweise mangelhafte Nachweis von Quellen (vgl. S. 24 ff.). Gleiches gilt auch für die sehr persönlichen Ausführungen Pór-Kalbecks (vgl. S. 62 ff.).

Im zeitgeschichtlichen Kontext situiert wird die Karriere Kalbecks durch eine kurze Übersicht zu Struktur und Geschichte der Wiener Zeitungen (Renate Flich), durch die Skizzierung sowohl der gesamteuropäischen wie der regionalen Voraussetzungen und Grundzüge der sogenannten Wiener Moderne um 1900 (Moritz Csáky), zudem durch die Darstellung ihrer gesellschaftlichen „Kunstbedürftigkeit“ (S. 119), welche sich u. a. im Ringen unterschiedlicher Künste um eine Ästhetik der Tiefe und Genauigkeit des Ausdrucks äußerte (Rüdiger Görner). In der Wiener Kulturszene verortet wird Kalbeck einerseits durch einen Einblick in seine künstlerisch-publizistischen Bekanntkreise anhand der erhaltenen Tagebücher aus den Jahren 1895 und 1897 (Sandra McColl), andererseits anhand seines Engagements für die Errichtung von Denkmälern für Mozart und Brahms (Ingrid Fuchs). Komplettiert wird diese Vernetzung Kalbecks durch Überlegungen zu seiner Berufsauffassung als Kritiker, zum Literaten und Brahms-Biographen (Otto Biba), deren Quellenbasis ca. 60 Briefe Kalbecks aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bilden. Die einflussreiche musikkulturelle Position Kalbecks wird nicht zuletzt anhand des Singspiels *Die Maienkönigin* von Favart und Gluck deutlich, das in einer Bearbeitung Kalbecks 1888 im Zusammenhang der Feierlichkeiten zum 40-jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs aufgeführt wurde (Clemens Höslinger).

Das unterschiedliche Wirken des Literaten Kalbeck wird ebenfalls akribisch aufgearbeitet. Zur Darstellung kommen die Kriterien und Probleme, die für Kalbecks Opernüberset-

zungen maßgeblich waren, namentlich im Zusammenhang mit Smetanas *Verkaufter Braut* (Roman Roček), ebenso seine Gedichte und die von ihm 1874 herausgegebene Lyrik-Anthologie *Deutsches Dichterbuch* (Johann Holzner). Reflektiert werden zudem die Leitlinien und Intentionen seiner Brahms-Biographie (Oswald Panagl) und der von ihm edierten Ausgabe der Brahms-Briefe (Beatrix Borchardt). Dabei sind vor allem Borchardts Überlegungen bedenkenswert, dass die Briefe zwischen Brahms und Elisabeth von Herzogenberg nicht nur Hinweise zur Werkentstehung und -rezeption bieten, „sondern in ihnen [emotionale und kommunikative] Beziehungen zwischen Menschen lebendig [werden], die Teil der Werke selbst geworden sind“ (S. 259).

Im Rahmen von Kurzbeiträgen beleuchtet wird Kalbecks Arbeit als Musikkritiker, insbesondere hinsichtlich seiner Beziehungen zur Alten Musik (Elisabeth Th. Fritz-Hilscher), zu Richard Wagner (Andrea Harandt), Brahms und Bruckner (Elisabeth Mayer), Richard Strauss und Gustav Mahler (Herta Blaukopf) sowie zu Johann Strauß (Isabella Sommer). Ausführlichere Darstellung finden Kalbecks langjährige Beziehung zum Wiener Burgtheater, seine Tätigkeit als Theaterkritiker und die damit einhergehenden dramatischen Ansprüche (Elisabeth Grossegger), zudem die Geschichte und das Genre des Wiener Feuilletons, wobei vor allem ein Kollege Kalbecks, der Feuilletonist Daniel Spitzer, in den Blick genommen wird (Ulrike Tanzer). Lediglich partiell auf Max Kalbeck bezogen sind die den Band abschließenden Kurzbeiträge zu den Kritikerkollegen Eduard Hanslick (Clemens Höslinger), Ludwig Speidel (Emmerich Kolovic), Theodor Helm (Michael Krebs), Hugo Wolf (Leopold Spitzer) und Julius Korngold (Kurt Arrer).

Im Verlauf des Bandes auftretende inhaltliche Überschneidungen sind keinesfalls als Redundanzen zu werten. Vielmehr bietet das Wiederaufgreifen mancher Aspekte dem Leser die Möglichkeit, der Person und Persönlichkeit Max Kalbecks aus unterschiedlichen Perspektiven zu begegnen. Insgesamt bildet der Band damit trotz des inhaltlich und methodisch recht unterschiedlichen Niveaus der Beiträge eine gute Ausgangsbasis für zukünftige Forschung zum Wirken Max Kalbecks. Darüber hinaus bereichert er die Studien zur Wiener Kultur des

Fin de Siècle um einen facettenreichen Einblick in das Musikfeuilleton.

(Februar 2009)

Martin Loeser

*Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch.* Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER, H. James BIRX, Nikolaus KNOEPFLER. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008. 511 S.

*Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts,* Hrsg. von Armin WILDERMUTH. Zürich: Orell Füssli 2008. 279 S. (Kultur – Philosophie – Geschichte. Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern. Band 5.)

DIETER BORCHMEYER: *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft,* Frankfurt am Main: Insel 2008. 215 S.

Der erste Titel, das sogenannte Handbuch über Wagner und Nietzsche, enthält eine Reihe für sich sehr lesenswerter und hochkompetenter Einzelbeiträge, ist zugleich jedoch als Ganzes bis zur Schmerzgrenze wirr und konzeptionslos. Die Herausgeber haben Autoren wie Dieter Borchmeyer, John Deathridge, Rüdiger Görner, Volker Mertens, Glenn W. Most und Günter Zöller verpflichtet können, aber keinen einzigen tragfähigen Gedanken darauf verschwendet, was ein Handbuch über Wagner und Nietzsche sein könnte und sollte, genauer: was erstens ein Handbuch überhaupt ist und zweitens eines über Wagner und Nietzsche zu leisten hätte, das kein Wagner-Handbuch plus ein Nietzsche-Handbuch sein kann. Weder scheint es Auflagen für Umfang und inhaltliche Gewichtung von Beiträgen gegeben haben, noch ist eine systematische und methodisch proportionierte Konstruktion des Gegenstandes auch nur in Ansätzen erkennbar. So finden sich sechs Seiten über den *Ring* und zwölf über „Ernährung“, sechs über den *Tristan*, aber 20 über „Sexualität“, 58 über „Kulturen“, 72 über „Religionen“, 94 über „geisteswissenschaftliche“ (wie „Politik“) und 56 über „biologische Themen“ (neben „Sexualität“ [!] „Krankheit“ und „Evolution“), 43 über „Personen“ (z. B. über Hölderlin, mit dem Wagner bekanntlich nichts anfangen konnte, aber kein Satz zu Beethoven!), sodann 32 Seiten über Wagners und 28 über Nietzsches „Werke“. Es irritiert nachhaltig, dass letztgenannter The-

menbereich erst auf der 387. von insgesamt 512 Seiten einsetzt, obwohl er im Untertitel des Bandes dessen sachliche Mitte zu repräsentieren beansprucht: *Kultur – Werk – Wirkung*.

John Deathridge trägt relevante Überlegungen zur „Moderne“ bei Nietzsche und Wagner vor. Zunächst macht er deutlich, dass Wagner in seiner Kritik an Symphonie und Oper, mehr als jeder andere Komponist vor ihm, einen beinahe klassischen Fall von Überbietungs-, d. h. von Fortschrittsmoderne repräsentiert. Von der internen Zeitproblematik des Dramas und ihrer, man möchte geradezu sagen: „negativen Dialektik“ von Erinnern und Vergessen her gesehen erweist sich Wagners Bild der Moderne jedoch als erheblich komplexer, nämlich als ein Konstrukt, das die eigene Übertragung des linkshegelianischen Emanzipationsdiskurses auf das Musikdrama hinter sich lässt und mit Nietzsches Überlegungen zu Historie und Leben *avant la lettre* kommuniziert. Dieter Borchmeyer und Johann Figl liefern einen in vieler Hinsicht vorbildlichen Handbuchtext zum Thema „Judentum“ und Antisemitismus. Er vereinigt in sich ein hohes Maß an Information über ein schwieriges Thema, das er klar und übersichtlich aufarbeitet. Die Fülle der Fakten wird so präsentiert, dass sie auch jemandem, dem die Dinge noch unvertraut sind, optimal über das in Kenntnis setzt, was er wissen muss. Überdies geschieht das in einer Sprache, deren unpräzise Eleganz fast vergessen macht, wie viel Material hier zusammengetragen ist und wie vertrackt die Fragen sind, die der Antisemitismus von Wagner, gerade auch im Unterschied zu Nietzsche, aufwirft.

Christoph Landerer ist einer jener jüngeren Wissenschaftler, die sich um eine seriöse Hanslick-Forschung verdient machen, welche überhaupt erst im Begriffe ist anzufangen. Bedeutsam ist das auch darum, weil es sich bei Hanslick um einen der Urväter der heutigen Musikwissenschaft handelt, der im Unterschied zu dieser noch um den notwendigen Konnex zwischen Ästhetik und Musikhistorie wusste. Günter Zöller stellt in großen, klaren Zügen heraus, dass Wagner, entgegen einem offenbar unausrottbaren Vorurteil, mit seiner Rezeption der Philosophie Schopenhauers nicht etwa einen ideologischen Schwenk einleitete, sondern eher zurückgedrängte eigene Intuitionen wieder neu und verstärkt identifizato-

risch aufzugreifen lernte. Zu Recht hebt Zöllner die Distanz Wagners zu Schopenhauers Musikästhetik hervor, die Unvereinbarkeit der Theorie des Musikdramas mit der Metaphysik der absoluten Musik. Hierin besteht auch der entscheidende Unterschied zu Nietzsche. Rüdiger Görner macht mit Recht darauf aufmerksam, dass *Richard Wagner in Bayreuth* eine ernstzunehmende, aber meist nicht ernst genommene Schrift Nietzsches darstellt. Glenn W. Most riskiert eine etwas heikle Ehrenrettung der Wagner-Partien von Nietzsches Tragödienschrift und ihrer so eminent untechnischen wie unhistorischen Züge.

Eine Bemerkung von Tobias Janz, der sich mit der vertrackten Aufgabe einer „Darstellung der musikgeschichtlichen Wirkung Wagners und Nietzsches“ (S. 448) respektabel herumschlägt, macht einen neuralgischen Punkt sichtbar, der bezeichnenderweise an keiner einzigen Stelle des Handbuches sonst zur Sprache kommt: Janz verweist auf Adornos Wort, dass „in Strauss Nietzsches Kritik an Wagner nach Hause“ komme (S. 453). Nun versteht sich für uns heute keineswegs von selbst, was für Adorno noch sein täglich Brot war. Gleichwohl macht das Zitat unmissverständlich klar, dass im Zentrum der Fragen, die die Beziehung von Wagner und Nietzsche betreffen, das Verhältnis von Philosophie und Musik steht: nicht so sehr als Stoff oder Inhalt, der sich ad hoc referieren ließe, sondern als Verfahren, als Methodologie einer Sache, die gerade nicht ohne Weiteres zugänglich ist. Denn wie lässt sich eine Präsenz philosophischer Gedanken im Material der Musik überhaupt plausibel machen? Und wo ist innerhalb der philosophischen Argumentation die Einlassstelle für den Versuch, sich in musikalische Phänomene zu versenken und deren Gehalt spezifisch zu erschließen, statt ihnen fertige Deutungsmuster zu oktroyieren? Was heißt es, dass ein Komponist die Kritik eines Philosophen an einem anderen Komponisten, in dessen Tradition der eine Komponist zugleich steht, „nach Hause bringt“?

Dass die Herausgeber ausgerechnet hier eine Art methodische Erfahrungsresistenz praktizieren und wie in schlechten, alten Zeiten einem Weltanschauungs-Wagner das Wort reden, der mit dem Philosophen Nietzsche fiktiv konkurriert – und naturgemäß verliert –, ist bestürzend. In der „Einleitung“ wird das sogar

freimütig, um nicht zu sagen objektiv selbstentlarvend eingeräumt: „Das Handbuch beschäftigt sich primär mit den theoretischen Reflexionen Wagners und Nietzsches [...]. In vielen Artikeln sind die Überlegungen hinsichtlich Nietzsches Ideen umfangreicher als hinsichtlich derer Wagners. Dies liegt in dem Umstand begründet, dass die Überlegungen eines Philosophen zu theoretischen Themen in der Regel ergiebiger sind als die eines Komponisten“ (S. 32 f.). Wie sind solche Sätze, die im Grunde ein Debakel anzeigen, überhaupt möglich?

Kann man, wenn man die Beziehung von Wagner und Nietzsche wirklich ernst nimmt, bestreiten, dass der eine für Musik und Theater und der andere für eine (wie immer „anti-akademische“) Philosophie steht und dass der Versuch einer Beschreibung beider den Weg über die Analyse ihrer genuinen Medien nehmen muss und dass eine Vermittlung diese Differenz systematisch zu veranschlagen hat?

Dabei ist Nietzsche entgegen dem Selbstlob der Herausgeber als Philosoph gar nicht wirklich präsent. Die Auseinandersetzung mit Wagner ist indes kein Sonderfall seines Denkens, sondern zutiefst in den von Platon ererbten alten Götterkampf zwischen Philosophie und Kunst, respektive Philosophie und Musik verstrickt. Zunächst, d. h. auf der Ebene der Tragödienschrift, unterstellt sich die Philosophie der Kunst sozusagen als deren eigener Spezialfall; später, zur Zeit der wagnerkritischen Texte, tritt sie als der überlegene Part der Beziehung auf, ohne doch auf die privilegierte Nähe zur Kunst zu verzichten. Einmal ist Wagner die Brücke zur klassischen Antike, dann aber „der moderne Künstler par excellence“. Am Ende kritisiert Nietzsche an Wagner paradoxerweise dieselbe Macht des Perspektivischen als Symptom einer vergangenen Kunst, in der er zugleich das Potential jener Philosophie der Zukunft erblickt, als deren Vertreter oder Antizipator er sich selbst sieht. An keiner Stelle findet sich im Handbuch ein Wort hierzu.

Aber nicht nur wird Nietzsches Wagner-Kritik nicht zureichend philosophisch wahrgenommen, sondern auch von Wagners Musikdramen, die solche Philosophie zuallererst inspiriert haben, ist nirgendwo genauer die Rede. Weder der Komponist noch der Theatraliker Wagner erhalten den Platz, der ihnen zusteht. Was soll ein Handbuch über Nietzsche und

Wagner dann eigentlich noch sein? Ein paar „Namen“ können die Sache jedenfalls nicht retten, ein waberndes Vorwort von Gianni Vattimo, das Wagner auf Bayreuth und Bayreuth auf ein postmodernes Projekt herunterdefiniert, schon gar nicht.

Auch der zweite Band zum Thema (der auf eine Tagung der Stiftung Lucerna von 2003 [!] zurückgeht) spricht, mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme, nicht von Musik und Theater. Als verstünde es sich von selbst, wird die Formel „Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts“ von vornherein auf einen Bereich jenseits genuin ästhetischer Fragestellungen hin ausgerichtet. Statt einer phänomenorientierten Kritik künstlerischer oder philosophischer Sachverhalte beherrscht die Geste des geistesgeschichtlichen Überblicks, der von außen oder oben kommt und sich um Details von Werken und Texten nicht schert, das Feld. Es geht um „die Außen- und die Innenseite großer Politik“ (Urs Marti), um „Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig“ (Bernhard H. F. Taureck), um „fundamentale Metaphern der Kulturkritik“ (Jean-Claude Wolf), um „Übermensch unter sich“ (Gert Mattenklott), um „Revolution und Regeneration“ (Peter Hofmann) und den Antisemitismus des frühen Nietzsche (Domenico Losurdo). Werden Wagners Musikdramen einmal zum Thema, dann sogleich im Hinblick auf absolut Ultimates, das gänzlich Motiven des Textes entnommen, aber durch die Anlage der musikdramatischen Form nicht gedeckt ist: „Eschatologie und Apokalyptik“ (Wolf-Daniel Hartwich). Einige Beiträge (Losurdo und Mattenklott) sind mit Gewinn zu lesen, gleichwohl bleibt die Chuzpe des Herausgebers erstaunlich: Über die Beziehung von Nietzsche und Wagner stellt Armin Wildermuth einen Sammelband zusammen, der sich weder mit dem Verhältnis von Philosophie und Kunst im Allgemeinen noch mit dem von Philosophie und Musik im Besonderen beschäftigt, ja nicht einmal das Fehlen solcher Beschäftigung als Mangel diskutiert. „Aufklärung über Nietzsche und Wagner und über deren Verhältnis und dessen Folgen“ (S. 7) indes glaubt er gleichwohl damit leisten zu können.

Am Ende aber leistet das nur ein einziger Text: Dieter Thomäs „Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisen-

stein“. Ihm gelingt es, ästhetische und insofern kulturelle wie politische Zusammenhänge aufzuhellen. Thomä ist weder Musik- noch Theaterwissenschaftler, sondern Philosoph, aber seine Ausführungen zum Dekadenzbegriff visieren so zielsicher den Kern von Wagners Problemen an, dass sie eine musikalische und theatrale Hermeneutik von sich aus herbeizitieren. Zunächst analysiert Thomä den Dekadenzbegriff als ein Konzept, das die Differenz von Natur und Kultur tilgt, ohne sie wirklich loszuwerden. Sodann zeigt er, wie stark Wagners Ästhetik des Musikdramas in sich zwischen der klassischen Orientierung an Natur und dem dekadenten Selbstverständnis als radikalem Nein zur Welt schwankt. Auf der einen Seite wehrt sich Wagner gegen die falsche Künstlichkeit seiner Zeit, auf der anderen kann sich die Form, die er sucht, nicht der Natur verdanken, die sie vielmehr eigens simulieren soll. Daraus folgt eine spezielle Dualität: Ein Hang zur Ausübung artistischer Zentralgewalt stößt mit der überbordenden Emanzipation von Details (Motiven, Augenblicken, Episoden, Szenen) zusammen, ohne dass beide Extreme mehr auf einer übergeordneten Ebene vermittelbar wären. Analog analysiert Nietzsche Dekadenz als Doppelung von großem Stil und Dissoziation, „adstringierender Kraft“ und „Anarchie der Atome“. Dass Sergej Eisenstein gerade darin Wagner nahe stehe, ist eine hochinteressante These, die nicht zufällig zu Reflexionen über die zweideutige Vorstellung von Subjektivität und Gesellschaftlichkeit nötigt, welche den Werken beider Künstler zugrunde liegt. Obwohl Thomä Adorno, erstaunlich genug, gar nicht erwähnt, hält er damit doch dessen Grundansatz fest, dass das Politische im Ästhetischen selbst aufzusuchen ist und nicht in einer wie immer gearteten sozialen Empirie.

Dieter Borchmeyer zählt seit jeher zu den Wagner-Forschern, die sich mit dem Werk Nietzsches bestens auskennen und es systematisch ernst nehmen, d. h. als Grundlage aller Wagner-Kritik, die ihren Namen verdient, betrachten. Das versteht sich nicht von selbst. Bis in unsere Tage hinein benimmt sich ein beträchtlicher Teil der Wagner-Forscher Nietzsche gegenüber so, als habe dieser sie persönlich gekränkt, d. h. das heilige Objekt ihrer Begierde geschmäht. Man unterstellt Nietzsche z. B. eine totale geistige Abhängigkeit von Wag-

ner, um ihm auf dieser Basis „Missverständnisse“ vorzurechnen. So wenig sich Wagner jedoch allein von Nietzsche her verstehen lässt, so absurd ist es zu meinen, Nietzsche habe keinen Gedanken zu denken vermocht, ohne sich mit Wagner auseinanderzusetzen. Es gibt Bücher, die die späten Wagner-Schriften ernsthaft daraus erklären wollen, dass Wagner Nietzsche nicht als Komponisten anerkannt habe. Und dass junge Wagner-Forscher über Nietzsche heute bereits wieder im Tonfall von Altbayreuth zu faseln beginnen, so als belege seine Kritik am Musikdrama einzig den eigenen, klinischen Fall, ist keineswegs Ausnahme, sondern Tendenz.

Nichts von solch neurotischer Parteilichkeit bei Borchmeyer. Sein Band *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft* ist eine präzise philologische und historische Rekonstruktion einer Beziehungsgeschichte. Aber nicht allein das, denn in eins mit dieser Rekonstruktion liefert er Figuren einer hermeneutischen Deutung jener Probleme, die die Beziehungsgeschichte uns hinterlassen hat. Der Untertitel des Buches ist also nicht im Sinne biographischer Verniedlichung zu lesen. Borchmeyer kann sich sein spielerisches Understatement freilich leisten, weil er über das Material des Gegenstands so verfügt, dass er in ihm zu baden vermag. Vielleicht ist das generell für seinen Darstellungsstil kennzeichnend: Er gibt dem Akademischen, was des Akademischen ist, d. h. er belegt, verweist und zitiert reichlich. Aber zugleich hat die Sprache, mit der er all das anordnet, etwas ausgesprochen Leichtfüßiges und zuweilen echt Buffoneskes. Sie vor allem ist es, die dem Leser am Ende eine nicht eben einfache Materie als etwas präsentiert, das zum Vergnügen Anlass gibt und darum zum Verstehen(wollen). Neben Borchmeyers Sprachkunst erweist sich vor allem seine methodische Zweigleisigkeit, d. h. philologisch und hermeneutisch zu verfahren, als große Stärke seines Buches. Ob es die Widersprüche des Dekadenzbegriffs sind, das Ineinander von Nietzsches Passion und Polemik, die Spannung zwischen dem deutschen und dem europäischen Wagner oder auch der *Zarathustra* als Replik auf *Parsifal* – Borchmeyer leistet entschieden mehr, als bloß fleißig empirische Zusammenhänge aufzubereiten. Vielmehr gelingt es ihm oft genug, gerade aus dem narrativen Arrangement des

biographischen und kulturhistorischen Materials heraus die zentralen ästhetischen Fragen und Figuren von Nietzsches Kritik an Wagner zu umreißen und sie mit begrifflichem Inhalt zu füllen. Möglicherweise sieht sich Borchmeyer selbst eher als „braver Historiker“ denn als Ästhetiker und Kunsttheoretiker. Aber sei's drum, untergründig arbeitet er mit Erfolg auch in der zweiten Funktion. Dass er in der Sache damit einen Anfang und nicht etwa einen Abschluss gesetzt hat, weiß er wohl nur zu gut. Fragen, Analysieren und Streiten um Nietzsche und Wagner könnte jetzt erst richtig losgehen. Anders ist Wissenschaft auch gar nicht möglich.

(Januar 2009)

Richard Klein

*FRANK HENTSCHEL: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776/1871. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag 2006. 539 S.*

Selten schlägt man ein Buch auf, das einem so rasch und klar vor Augen führt, warum es sich lohnt, mehr als 500 Seiten zu lesen. Ziel, Methode und Weg seiner opulenten Arbeit umreißt der Autor in wenigen und deutlichen Sätzen und er fügt seine prägnante These hinzu: Musikgeschichtsschreibung „stützt sich immer auf ästhetische Urteile, deren Begründung jedoch nach Johann Nikolaus Forkel von den Musikhistorikern nicht mehr ausdrücklich vorgenommen wurde. Dadurch eröffneten sich Leerstellen, die in hohem Maß dafür anfällig waren, ideologisch mit Inhalten gefüllt zu werden, an denen bürgerlichen Musikhistorikern besonders gelegen war“ (S. 11). Die zentralen Stichworte der Schrift sind genannt: ästhetische Urteile – bürgerliche Ideologie. Von seiner These, nein: Beobachtung ausgehend, schreitet der Autor sein Material in verschiedenen Kreisen ab und legt es dabei unters Seziermesser. Die jeweiligen Inhalte (oder Ideologien) bringt Hentschel auf zwei Ebenen zum Ausdruck: als Tiefenstruktur (welche Elemente steuern den Plot?) und als Verlaufsstruktur (welche Elemente kommen bei der Ausarbeitung des Gerüsts ins Spiel?). Hentschel belegt alles mit reichlich Zitaten.

Kapitel 1 („Die Grenzen der Vernunft“) gilt dem ersten Teil der Beobachtung: die ästhe-

tischen Urteile sind mangelhaft fundiert. Die Musikhistoriker fassten ihre Urteile in Begriffe, die sich vom Tonsatz und Notentext weitgehend entfernten. So wurde aus der Beschreibung die Konstruktion von Geschichte. Über die zusätzliche Wiedergabe von Wertungen unhinterfragbarer Autoritäten konnten solche Konstruktionen über Generationen weitergetragen werden. Und jenseits der Methoden des eigenen Faches wucherte der suggestive kulturgeschichtliche Vergleich. Kapitel 2 („Bildungsbürgerliche Autorisierung des Urteils“) betrachtet die gesellschaftliche Autoritätsposition der Musikhistoriker. Indem sie die kulturgeschichtliche Relevanz der Musik unhinterfragt voraussetzten, meinten die Historiker, auf Werkzeuge der Wissenschaft wie logische Schlüssigkeit und analytische Absicherung gleich verzichten zu können. Sie beschrieben die Musik in ihren gesellschaftlichen Verhältnissen, über kulturgeschichtliche Kräfte und die sie tragenden Institutionen. Kapitel 3 („Fortschrittsdenken und die Konsequenzen“) benennt die Fortschrittsidee als Fortschrittsideologie und Kapitel 4 („Musikgeschichte als Emanzipationsprozess“) die bürgerliche Emanzipation als deren politische Variante. Fortschritt und Freiheit drückten sich in kulturgeschichtlicher Teleologie aus, aber auch in ethnozentristischer Ignoranz. Ob das Etikett des Relativismus aber geeignet ist, den vom Autor propagierten „selbstkritischen Blick auf das Eigene“ und die „potentielle Vielgestaltigkeit menschlicher und kultureller Strukturen“ Ausdruck zu verleihen, wenn es doch darum geht, „das historisch Fremde und Andere als etwas schlechthin Eigentümliches“ (S. 173) zu betrachten? Kapitel 5 („Nationalismus“) ist gewiss der Vollständigkeit halber unentbehrlich. Es bringt freilich zum Leitmotiv selbst naturgemäß weniger Neues. Über nationales Musikdenken und sein aggressiv welterlösendes Potential ist inzwischen einfach schon viel geschrieben worden. Und die deutsche Großdebatte webt weiter durch Tagungen (darunter 2008, einberufen durch Frank-Walter Steinmeier, „Wiedervorlage: Nationalkultur“ mit dem Forum „Deutscher Klang“) und Konzertprogramme (darunter die Suche nach der „deutschen Seele“ bei so unterschiedlichen Protagonisten des aktuellen deutschen Musiklebens wie Ingo Metzmacher und Christian Thiele-

mann). Kapitel 6 schließlich behandelt Moral und (christliche) Religion als „Bürgerliche Lebensführung“. Unter der Prämisse des Zusammengangs von Leben und Werk treten uns die Komponistenpersönlichkeiten in ihren Werken entgegen. Biographie und Sozialgeschichte ziehen an einem Strang, Anekdote und Ideologie. Auch das ist Teil der Politik der Musikgeschichtsschreibung.

Frank Hentschel schreibt einen klaren, sachlichen Stil, und nur gelegentlich finden sich auch in diesem Buch, einer Habilitationsschrift, die branchenüblichen begrifflichen Selbstläufer wie die modische „Verortung“ (S. 445) oder die in wissenschaftlichen Qualifikationsschriften offenbar unausrottbare „Methodologie“ (also die Methodenlehre als Metareflection; das S. 11 Gemeinte bleibt, auch wenn es simpler klingt, die Methode). Nicht immer erscheint der Umfang des dicken Buches inhaltlich abgesichert. Gewiss sind angesichts zugespitzter Thesen zur Musikgeschichtsschreibung Rückfragen derselben zu erwarten. Man muss sich vorsehen. Dass eine solche Arbeit einen Drahtseilakt darstellt, sei unbenommen. Es leuchtet also ein, wenn der Autor den „vielerlei Gefahren“ durch mancherlei „methodische Vorbemerkungen“ (S. 12) begegnen möchte, um einem möglichen Absturz vorzubeugen. Doch braucht der Leser wirklich die 16 Sicherungsnetze, die der Autor ihm vorab zuwirft? Diese methodische Apologetik und defensive Gründlichkeit irritiert mehr als dass sie klärt. Zu jedem einzelnen Kapitel erscheint zudem ein Vorspann, der weitere Fangnetze zur Absicherung anbietet. Man fällt weich, aber ermüdet. Auch wird die in der Eingangsthese herausgehobene Sonderrolle Forkels als letzten Vertreters einer nachvollziehbar ästhetisch begründeten Musikgeschichtsschreibung dem Leser so oft vorgesetzt (nach S. 11, 23, 25, 26, 48, 49, 51, 66, 67, 77 usw.), dass er am Ende froh wäre, selbst der Aufklärer Forkel hätte eine solche begründende Position nie eingenommen. Dazu treten weitläufige Regieanweisungen. Schließlich (und das ist dann auch das Ende der Beckmesserei): Ein Register ist eine feine Sache; wenn die Auswahl der aufgenommenen Stellen aber derart selektiv erfolgt wie hier (der Name Forkel z. B. erscheint im Register auf den Seiten 49 und 116 – im Buch dazwischen aber noch etliche dutzende Male), erübrigt es sich fast schon wieder.

Was aber ist die Botschaft des Buches? Frank Hentschel krempelt eine Generationenthese um. Der Forschergeneration um Friedrich Ludwig warf man seinerzeit ja vor, sich auf die reine Philologie zurückgezogen zu haben und durch das Vermeiden einer ästhetischen Position jene Leerstellen geöffnet zu haben, in die sich dann in den 1930er-Jahren erneut Ideologien einnisten konnten. Im Lichte der Lektüre von Hentschels Buch erscheint nun dieser Rückzug bereits als Gegenreaktion auf die Verbindung von bürgerlicher Ideologie und Musik. Und Hentschel spannt den Bogen unausgesprochen weiter bis zur heutigen Musikwissenschaft.

Die Begründung ästhetischer Normen durch gesellschaftspolitische Vorgaben hatte einen großen Teil der europäischen Musikkultur im „Dritten Reich“ ins Abseits gestellt (und der außereuropäischen sowieso). Dass die Nachkriegsmusikgeschichtsschreibung vor diesem Hintergrund erneut strukturanalytische Gesichtspunkte und Methoden bevorzugte und sich auf Editionsprojekte und werkimmanente Interpretationen stützte, war mehr als respektabel begründet. Und dann hakte man solche Ideologiefreiheit wieder als positivistische Irrelevanz ab und suchte (und sucht), getrennt von Tonsatz und Notentext, nach Urteilen über die Geschichte. Quousque tandem?

Der Schweizer Schriftsteller Peter Bichsel hat in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen (1981/82) gewarnt vor Wörtern, die man nicht in die Mehrzahl setzen kann. Solche Wörter seien große Wörter und hinter großen Wörtern verberge sich nicht selten ein falsch gemünztes Pathos. Ein solch großes Wort ist auch Musik. „Was ‚die‘ Musik sei“, schrieb 1979 Hans Heinrich Eggebrecht (und nicht zufällig in so eigenartig verschraubt-pathetischer Diktion), „ist zu sagen schwer geworden“ (*Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, 1979, S. 178). Eggebrecht hat ja selbst mehrfach Antworten auf diese Frage gegeben. Musik sei (*Riemann Musiklexikon*, 1967, S. 601), „im Geltungsbereich dieses Wortes: im Abendland – die künstlerische Gestaltung des Klingenden“, das als Kunst „vergeistigt ‚zur Sprache‘ gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten, daher auch in sich selbst sinnvollen und sinnstiftenden Materialität“. Dem sinnstiftenden Abendland steht hier „als Gegenpol die vorgeschichtliche (vormusikalische), gleichsam

naturwüchsige, oder die noch nicht europäisch beeinflusste Gestaltung des Klingenden“ gegenüber (S. 330). Mit einem geradezu trotzig-provokanten Pathos der Einseitigkeit suchte hier einer der führenden Vertreter der akademischen Musikwissenschaft (Eggebrecht verstarb 1999) seinen Musikbegriff zu propagieren. Eggebrecht stellte sich damit in eine lange Tradition jener, die ihre Frage, was Musik sei, damit beantworteten, was sie zu sein habe. Solche Bestimmungen von Musik führen zwangsläufig zu Ausgrenzungen einer Noch-nicht- oder Nicht-mehr-Musik. „Sehr viele grosse Männer“, formulierte der aufgeklärte Mattheson, „haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheint, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehet und alles begreife. Jeder lobet die seine, und verfasset sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet“. Dem stellte Mattheson dann – in altbewährter Manier – seine eigene „gründliche Beschreibung der Music“ entgegen, „daran nichts mangelt, und nichts überflüssig ist“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 5).

Die Autoren des 19. Jahrhunderts, schreibt Hentschel, begründeten ihr ästhetisches Urteil nicht – „sie fällten es“. Sie fällten es aufgrund ihrer Idee eines „richtigen Begriffs von Musik“ (S. 257), aufgrund der Kriterien, unter denen sie ihre Musik als die Musik definierten. Auf der letzten Seite seiner Arbeit deutet Hentschel weise die Begrenztheit seiner Untersuchung zur Musikgeschichtsschreibung in Deutschland an. Ähnliche Arbeiten müssten folgen zur Musikgeschichtsschreibung in Italien, in Frankreich, in England, Spanien, Polen, Russland, Indien, China usw. Eines ist gewiss: wieder wird es Prämissen geben, wieder Einbeziehungen, wieder Ausgrenzungen – wieder: Ideologie. Sind es nicht letztlich ähnliche Prozesse, wie sie der Ägyptologe und Religionswissenschaftler Jan Assmann für den Monotheismus beschrieben hat? Wer sich ein festes Bild macht, eine wertende Vordefinition, stellt sich automatisch gegen die Vielzahl der Bilder. Wo Polaritäten aufgezeigt werden, gilt es, sich zu entscheiden: meine Musik – deine Musik – deine Nicht-Musik oder Nicht-mehr-Musik. Dann gilt im Ausschlussverfahren das ewige Entweder-Oder. Ein eifersüchtiger Gott, so Assmann, schlägt im Falle erwiesener Untreue zu. Für eine eifersüch-

tige Nation gilt dasselbe. Und wohl auch für eifersüchtige ästhetische Urteile.  
(März 2009) Thomas Schipperges

*Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités.* Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER und Patrice VEIT. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 513 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 5.*)

*Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques.* Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 361 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 11.*)

*Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société.* Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 495 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 12.*)

*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation* ist eine verdienstvolle im Berliner Wissenschafts-Verlag erscheinende Reihe von Publikationen, die aus dem gleichnamigen Forschungsprogramm der European Science Foundation der Jahre 1998 bis 2001 hervorgegangen sind. Ein sehr bescheidener Förderzeitraum also, dessen Ergebnisse auf Workshops vorgestellt wurden. Insgesamt fünf Themenbereiche wurden in den Fokus der Betrachtungen gestellt (italienische Oper in Zentraleuropa 1614–ca. 1780, Opernorchester im 18. und 19. Jahrhundert, Notenverbreitung, Musikerziehung in Europa 1770–1914 und das Konzertleben 1700–1900), alle unter der Zentralhypothese eines „change in European music and musical life through migration and circulation“ (Generalvorwort, alle drei Publikationen S. VII). Ziel war eine interdisziplinäre Betrachtung der drei durch die Buchtitel genannten Bereiche. Kongress- (und Veröffentlichungs-)sprachen waren Französisch, Englisch und Deutsch.

Den Problembereich der Konzertgesellschaften, ihrer Entwicklung, Beeinflussung und

Einflussnahme auf das Musikleben betrachten 23 Beiträge, deren Ursprungstexte im Oktober 2000 in Zürich diskutiert wurden. Musikgesellschaften in Oldenburg, Nordhausen, Turku und Paris im 18. Jahrhundert werden im ersten Teil der Publikation in vielfältiger Hinsicht untersucht, ehe Georges Escoffier den Platz von Frauen im französischen Konzertleben des 18. Jahrhunderts betrachtet; leider mangelt es Escoffier an Kenntnissen zur Genderforschung allgemein, so dass sein Beitrag zwar historisch interessante Fakten präsentiert, aber nicht mit einer Tiefgründigkeit, die man sich bei diesem Themenbereich gewünscht hätte. Im zweiten Teil des Bandes stehen die Berliner Sing-Akademie, das Musikleben und Konzertleben Zürichs, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz, der Aufschwung von Kammermusikvereinen in Belgien und zwei Brünner Musikvereine im 19. Jahrhundert im Zentrum des Interesse; William Weber schließt diesen äußerst substanzreichen Abschnitt mit einem Beitrag zu den „Great Orchestras“ in Leipzig, Paris, Wien und London. Den Prozess der Differenzierung innerhalb des Konzertlebens (Teil III) und der darauf folgenden „Popularisierungstendenzen“ (Teil IV) untersuchen insgesamt zehn Beiträge zu Chorgesellschaften (von französischen Chorvereinen im 19. Jahrhundert bis hin zu bergmännischem Konzertleben im Ruhrrevier), Kammermusik-, Konzert- und Orchestervereinen (bis hin zur 1862 in Paris gegründeten Société des compositeurs de musique).

Das Spektrum des Bandes ist somit weit gespannt, und das Ziel, die Komplexität des Themenbereichs zu entfalten, wird vollauf erreicht. Dennoch scheinen, wohl bedingt durch den Zwang zur Beschränkung im Rahmen von Tagungen, wichtige Themen nicht besetzt worden zu sein. Dies liegt zum einen an dem bewusst offen gehaltenen Konzept, das jede Art Vortrag zum Themenbereich ermöglichen möchte, andererseits an der Notwendigkeit, alle zentralen Bereiche abzudecken. Liest man jedoch den Buchtitel *Les sociétés de musique en Europe* genau, so wird durch diesen Titel ein Anspruch erhoben, der fast naturgemäß nicht eingelöst werden konnte. Ein Musikleben in Spanien, Polen oder den Niederlanden fehlt beispielsweise völlig; viel sinniger wäre es gewesen, in dieser Hinsicht Beiträge zu akquirieren statt die

beiden Texte über Oldenburg und Nordhausen als Nachdruck bzw. Übersetzung zu präsentieren.

Mit dem Folgebuchtitel *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920* zeigen die Herausgeber, dass sie aus dem Titelfehler des ersten genannten Bandes gelernt haben. Die Weglassung des definitiven Artikels hebt die Mechanismen des Konzertwesens in den Vordergrund und verleiht den einzelnen der 22 Beiträge, die 1998 in Straßburg und 1999 in Göttingen vorgetragen worden waren, mehr Gewicht. Abermals ist der Band in vier Teile aufgliedert. Im ersten Teil wird Mäzenatentum und Konzertagentenwesen in Wien, Paris und London teilweise äußerst detailliert untersucht, etwa in dem Beitrag „L'exploitation commerciale du concert public en l'an V (1797): l'exemple de Charles-Barnabé Sageret“ von Patrick Taieb, ehe William Weber die Rolle des Konzertagenten und die soziale Transformation des Konzertlebens betrachtet. Im zweiten Teil stehen die Musiker im Fokus – Organisten, Dirigenten, Virtuosen, Kammermusiker und Orchester. Musikverleger in Italien und Instrumentenbauer in England und Paris als formative Elemente des Konzertwesens sind die Themen des dritten Teils, ehe der vierte Teil den Fokus noch stärker auf die Organisationsstrukturen lenkt. Von den Lübecker Abendmusiken zur Meininger Hofkapelle reicht das Spektrum, von den musikalischen „Siestas“ in iberischen und lateinamerikanischen Kirchen 1600–1800 über das Musikwesen in Pariser Kirchen 1680–1725 bis hin zum Pariser Konzertwesen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Thema des Bandes *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920*, diesmal in 21 Beiträgen, die 2001 in Brüssel erstmals vorgetragen wurden, ist eine Vielzahl an Aspekten des Konzertraumes an sich. Der erste Teil des Buches befasst sich mit urbaner Konzerttopographie in England, Preußen, Frankreich und Italien (Peter Borsays Beitrag wurde revidiert in dem 2004 erschienenen Band *Concert Life in Eighteenth-Century Britain* abgedruckt [Rezension vgl. *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 445], so dass er in dieser Publikation des Jahres 2008 hätte ersetzt werden sollen). „Espaces polyvalents et lieux spécifiques“ nennt sich der zweite Teil des Bandes – in sieben Beiträ-

gen werden der musikalische Salon im Paris des 18. Jahrhunderts, das Leipziger Gewandhaus, das Prager Rudolfinum, das Brüsseler Palais des Beaux-Arts, das Théâtre des Champs-Élysées sowie die Konzertlokalitäten in Lyon, Dijon und Lille betrachtet. Zahlreiche ganz typische und wichtige Veranstaltungsräume und -örtlichkeiten vermisst der Rezensent hier allerdings – das „Museum“, wie es in Frankfurt oder München wichtiger Veranstaltungsraum wurde, den Hotelsaal, das Kaufhaus sowie das Vergnügungsetablisement mit Gastronomie (in London, Wien oder Dortmund), gar nicht zu sprechen von den typischen englischen Pleasure Gardens. Hier zeigt sich, dass gerade im Bereich der Konzertlokalitäten noch viel zu erforschen ist – das Symposium zum musikalischen Salon Leipzig 2008 hat hierzu bereits einen wichtigen Beitrag geleistet.

Der umfangreiche dritte Teil des Bandes fokussiert sich auf die Wechselwirkung von Veranstaltungsort und Musik – von Händel und Haydn und ihren Aufführungsräumen bis hin zum Prager Nationaltheater und Konzertsaalreformen um 1900; ein besonderer Schwerpunkt sind französische Veranstaltungsräume, besonders Charles Garniers Konzept für ein Conservatoire und das Théâtre du Châtelet in Paris (also abermals nicht primär als Konzertsäle konzipierte Gebäude). Boris Grésillons den Band als Teil IV schließender Beitrag über „Berlin au XX<sup>e</sup> siècle, un paysage musical en mouvement“ lässt die Reihe bedauerlicherweise mit einem äußerst schwachen Beitrag enden: Wer erwartet, tatsächlich etwas über die Entwicklung des Berliner Musiklebens, seine Konzertsäle (Choralionsaal, Mozart-Saal, Bechsteinsaal u. v. a.), Repertoireentwicklung oder soziale Strukturveränderungen zu erfahren, wird zutiefst enttäuscht. Aus unerfindlichen Gründen stehen für einige Seiten abermals die Theater im Vordergrund des Interesses, der Autor überspringt mehrfach ganze Jahrzehnte – um in der Gegenwart auch die „scène alternative“ (S. 484) ansprechen zu können. Aber hier bleibt vieles gar zu sehr an der Oberfläche, möglicherweise weil sich der berufsmäßige Geograph Grésillon zu viel zugemutet hat und sein Thema leicht mehrere hundert Seiten füllen könnte.

Insgesamt sind alle drei Bände sehr sorgsam ediert und auch zwar bescheiden, aber angemessen illustriert. Zuletzt sieht sich der Re-

zensent dennoch leider genötigt, zwei zentrale Mängel aller drei Publikationen anzusprechen. So sorgsam die Redaktion der einzelnen Beiträge sein mag, so sehr wäre es doch wünschenswert gewesen, zumindest die Rechtschreibregeln für alle Referenten als verbindlich festzulegen. So finden sich bunt zusammengewürfelt Beiträge in alter und neuer deutscher Rechtschreibung, Zitate werden mal nur übersetzt wiedergegeben, mal nur in Originalsprache. Besonders ärgerlich aber ist das Fehlen jedweder Register. Hier müssen sich Herausgeber und Verlag gleichermaßen mahnen lassen, dass der Aufwand für Register und Lektorat den langfristigen Nutzen der Publikationen mehr als erhöht hätte.

(Januar 2009) Jürgen Schaarwächter

*MATTHIAS SCHMIDT: Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte. Wien: Lafite 2004. 354 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 5.)*

Es dürfte auch erfahrene, „hartgesottene“ Wissenschaftler immer wieder überraschen, wenn in der Literatur lange Jahre und hunderte Male manifestierte Setzungen, die sich in den Hirnen fest eingenistet haben, auf den Prüfstand gestellt werden, um so nicht nur den ein- oder anderen zusätzlich informativen Sachverhalt aufzudecken, sondern die Tür zu einem neuen Raum der Erkenntnis aufzustoßen. Letzteres ist dem zur Zeit in Basel lehrenden Matthias Schmidt gelungen: mit seiner an der Paris-Lodron-Universität Salzburg angenommenen Habilitationsschrift, die er für die Drucklegung kürzte und überarbeitete.

Eingenistet nämlich hat sich jene bislang nur selten befragte Setzung, Arnold Schönberg habe sich auf Wolfgang Amadeus Mozart als „Lehrer“ bezogen, um mit einer solchen Reverenz sein eigenes kompositorisches Werk zu legitimieren, das cum grano salis in den 1900er- und 1910er-Jahren wegen seines vermeintlich revolutionären Anteils der Kritik ausgesetzt war, während es in den 1920er-Jahren von den Komponisten der jüngeren Generation eher als „altmodisch“ eingestuft wurde.

Dass Schönbergs Bekenntnis zu Mozarts Schaffen keineswegs (oder zumindest nicht nur) von einer eher subjektiven, allein die Oberfläche der Dinge berührenden Gesinnung ge-

tragen war, vielmehr jenes sich mit diesem zu einem engmaschigen Netzwerk verdichtete, dokumentiert Schmidt auf ebenso vielfältige wie anschauliche Weise, indem er sich dem Gegenstand seiner komplexen Untersuchung aus immer wieder anderen Richtungen nähert. Etwa aus der historischen, wenn er darlegt, dass Mozart und Schönberg Repräsentanten derselben kompositionsgeschichtlichen, von der Homophonie dominierten Epoche seien, ihre Befindlichkeiten aber vor allem deswegen miteinander korrespondierten, weil sie beide unter den Rahmenbedingungen historischer „Schnittstellen“ gewirkt hätten: in Phasen beschleunigter und verdichteter Veränderungsbereitschaft, die in einer radikal neuen Raum-Zeit-Auffassung zutage getreten sei. Diese Gemeinsamkeit hätte ihrerseits zu verblüffenden Übereinstimmungen im schaffensprozessualen Denken von „Lehrer“ wie „Schüler“ geführt. Beide, Schönberg und Mozart, gingen nämlich von der Idee aus, das disponierte Werk (die Komposition) bereits in seiner (ihrer) Ganzheit vor sich zu sehen. Während diese Vorstellung von Ganzheit bei Mozart zunächst aber wohl eher aus dem Detail erwachsen sei, also sekundär war, ging Schönberg, wie Schmidt anhand scharfsinnig interpretierter Originalzitate belegt, von einer primären Vision der Ganzheit aus, die es ihm ermöglichte, bei der Festlegung eines jeden Details das Logische zu tun (zur Verdeutlichung: mit „Ganzheit“ und „Detail“ verbinden sich weder bei Schönberg noch bei Mozart hierarchische Ordnungen, „Ganzheit“ und „Detail“ befinden sich vielmehr während des Schaffensprozesses in einem ständigen Wechselspiel). Dieser Befund, von Schmidt differenziert und bis in feinste Verästelungen herbeigeführt, widerspricht der landläufigen Vorstellung, Schönberg habe vorrangig linear gedacht, das musikalische Geschehen zielgerichtet aus einer Keimzelle entwickelt. Im Gegenteil, gilt es nun festzuhalten, ist Schönberg eher von architektonisch-räumlichen Grunddispositionen ausgegangen.

Eine andere, wenngleich ebenfalls historische Richtung, aus der sich Schmidt seinem Thema nähert, überschreibt der Autor treffend mit „Verzeitlichung des Bewusstseins“. Spätestens mit der Französischen Revolution sei es zu einem immer weiteren Auseinandertreten der Kategorien Vergangenheit und Zukunft ge-

kommen, anders gesagt: Vergangenes habe sich aus der in ihrem wörtlichsten Sinn verstandenen Tradition der Gegenwart zunehmend verflüchtigt. Dieser „Traditionszerfall“, um mit dem von Schmidt zitierten Carl Dahlhaus, jedoch stark vereinfacht zu sprechen, hätte aber zu der erwähnten „Verzeitlichung des Bewusstseins“ geführt, da der gespürte Verlust an Tradition die Verpflichtung geweckt habe, das geschichtlich Gegebene zu pflegen. Mozart habe es geliebt, sich mit „alten und modernen Meistern“ zu unterhalten. Aber er habe ihre Stile nicht synthetisiert, wie die Nachwelt schon früh erkannte, sondern den besagten Dialog als Freiheit empfunden, „nach allen Seiten hin“ agieren zu können. Diese Offenheit sei durch die musikkulturelle Pluralität der josephinischen Aufklärung begünstigt worden – eine lokale Besonderheit, deren Auswirkungen bis in die Zeit Schönbergs reichten.

Von der Erkenntnis der „Verzeitlichung“ bis zu dem Ansatz Schmidts, nun auch den kompositorischen Umgang Mozarts wie Schönbergs mit der Zeit, mit rhythmisch-metrischen Konstellationen, zu untersuchen, ist es nur ein kleiner Schritt. Um ein eher schlichtes Exempel von Schmidts Vorgehensweise anzuführen, und zwar den Vergleich von Schönbergs *Gigue* aus der *Klavier-Suite* op. 25 mit Mozarts nicht minder berühmter *Gigue* KV 574: Schönberg, so der Autor, habe von Brahms gelernt, dass „einfache Tanz- und Marschcharaktere“ nicht in erster Linie durch ihre Taktart bestimmt seien, sondern durch „Figuren“, also tanzrhythmische Grundmuster. In seiner *Gigue* überlagere er den gewählten Zwei-Halbe-Takt durch bewegliche Triolenachtel, die den ersten und siebten Ton akzentuieren (und somit eher an eine italienische Giga erinnern, darf hier ergänzt werden) sowie durch Achtel mit wechselndem Akzentabstand – Strukturen, die beide komplex miteinander verschränkt würden. Einem verblüffend ähnlichen Ziel zeige sich auch Mozarts *Gigue* verpflichtet, nämlich zwischen Metrum und Akzentsystem zu differenzieren. Die Orientierung an Mozart habe wiederum Schönberg die Möglichkeit eingeräumt, „musikgeschichtlich hinter das durch Beethoven erstmals nachdrücklich vertretene differenzierte Akzentuationssystem zurückzugreifen“, weil dieses nach der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität obsolet geworden sei.

Mit seiner Schrift hat Schmidt indessen nicht nur neue „Aspekte zu einer Rezeptionsgeschichte“ gefunden, wie der Subtitel seiner Arbeit allzu bescheiden heißt, sondern auch Ansätze zu einem ‚polymethodischen‘ Verfahren, das doktrinären Erkenntnistheorien misstraut, gleichwohl aber Alternativen darbietet. Etwas Kaleidoskopisches eignet dem im Übrigen sorgfältig lektorierten Band, auf den man den von Schmidt angeführten, von Paul Bekker über Schönberg geäußerten Satz durchaus umlenken darf: „Die aus gleichsam verschieden gestaffelten Blickpunkten erfassten [...] Perspektiven schieben sich von Moment zu Moment wechselnd vor- und ineinander und erzeugen aus dieser Verschiedenheit das Fluktuierende des neuen Bildes“.

(März 2009)

Matthias Henke

*Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964) – Mannheimer Emigrantenschicksale. Hrsg. von Hermann JUNG. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. 360 S., CD (Mannheimer Hochschulschriften. Band 6.)*

HEIKO SCHNEIDER: *Wahrhaftigkeit und Fortschritt: Ernst Toch in Deutschland 1919–1933, Mainz u. a.: Schott 2007. 278 S.*

Nahezu gleichzeitig erschienen 2007 zwei Publikationen, die Ernst Tochs Leben und Werk in den Jahren der Weimarer Republik zum Inhalt haben. Hermann Jungs Kongressbericht beschreibt den Komponisten als eine neben anderen hervorragenden Persönlichkeiten bzw. Institutionen des Mannheimer Kulturlebens der Weimarer Republik, deren Wirken in Deutschland durch den Naziterror beendet wurde. Heiko Schneider interpretiert Tochs vielfältiges Œuvre hingegen an Einzelaspekten seines Schaffens und analysiert sie innerhalb zeittypischer Strömungen der Weimarer Republik. Gemeinsam stellen die beiden Publikationen eine Bereicherung der Toch-Forschung dar.

Neben den Vorträgen des Interdisziplinären Symposiums zum Thema „Spurensuche“, das die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim gemeinsam mit dem Stadtarchiv und der Jüdischen Gemeinde Mannheim im November 2004 veranstaltete, veröffentlicht Jung im Kongressbericht

weitere Beiträge, so dass nun eine Sammlung von 16 Aufsätzen vorliegt, die durch einen Mitschnitt des Eröffnungskonzertes des Kongresses bereichert wird. Toch war bereits 1913 seinem Lehrer Willy Rehberg nach Mannheim gefolgt und lebte dort nach seiner Militärzeit erneut bis 1929; er bewegte sich in den akademischen Kreisen Mannheims und gestaltete das Musikleben der Stadt durch seine Mitarbeit in der Gesellschaft für neue Musik mit. Den sechs Aufsätzen zu Toch stehen die anderen Beiträge somit keinesfalls als Kontrast, sondern vielmehr als Beleuchtung eines Kontexts gegenüber. Denn die Lebenswege des Dirigenten Max Sinzheimer (Susanne Schlösser), des Kunsthändlers Herbert Tannenbaum (Christmut Präger), des Dichters Siegfried Einstein (Heidrun Kämper) und Ernst Blochs aus der Nachbarstadt Ludwigshafen (Frederek Musall) verliefen parallel zu demjenigen Tochs in Mannheim; ihr Wirken wurde 1933 ebenso wie die Biographie des Komponisten durch die politischen Verhältnisse in Deutschland beeinträchtigt. Hermann Simons Darstellung des November-Pogroms anhand von Materialien ausländischer Botschaften reicht zwar weit aus dem Mannheimer Umfeld hinaus, bereichert die Aufsatzsammlung aber wesentlich.

Vier Artikel zu Toch basieren auf Quellenstudien und geben neue Informationen zur Biographie und Rezeption des Komponisten. Andreas Kloner weist die Wiener Klavierpädagogin Ida Mikolasch als Tochs Klavierlehrerin nach, Heiko Schneider beschreibt Tochs Wirken im Mannheim der 1920er-Jahre und Klaus Wolfgang Niemöller schildert die Bedeutung des Komponisten im Rheinland. Constanze Stratz, die bereits mehrfach Materialien aus Tochs unveröffentlichtem Nachlass vorgestellt hat, nutzt diese Quellen hier, um dessen Leben und Schaffen, mit Schwerpunkt auf den Symphonien, im amerikanischen Exil zu beschreiben. Diesen primär historischen Beiträgen stehen zwei Artikel mit Werkbetrachtungen gegenüber: Michael Kube analysiert Tochs Streichquartette, Michael Polth interpretiert die *Melodielehre*, die aus Ernst Tochs Dissertationsschrift hervorgegangen ist. Die beliegende CD (Paolo de Assis, Klavier) gibt einen Einblick in Ernst Tochs Schaffen für sein eigenes Instrument aus einem Zeitraum von über fünf Jahrzehnten.

Der Kongressbericht stellt interessante Einzelbetrachtungen nebeneinander und macht neugierig auf (hoffentlich) folgende Forschungen, nicht allein zur Geschichte Mannheims, sondern auch zu parallelen Entwicklungen in deutschen Großstädten, die nicht zu den hervorragenden Kunstmetropolen der Weimarer Republik zählten und somit bisher häufig unbeachtet blieben.

Heiko Schneider, der in der Aufsatzsammlung mit einem Beitrag zu Tochs Wirken in Mannheim vertreten ist, wurde mit der im Schott-Verlag erschienenen Schrift zu Ernst Toch in Deutschland an der Universität Leipzig promoviert. Er lässt einer Biographie des Komponisten, die zeitlich über das eigentliche Thema hinausreicht, sechs Kapitel folgen, in denen er einzelne Werke, Werkgruppen oder Tätigkeitsfelder des Komponisten exemplarisch behandelt: die *Melodielehre*, das Streichquartetttschaffen, das *Konzert für Klavier und Orchester* op. 38, die Kompositionen für die neuen Medien der zwanziger Jahre (mechanische Musik, Filmmusik, Rundfunkmusik), die Oper *Der Fächer* und dazwischen Tochs organisatorische Aktivitäten für die Konzertreihe „Neue Musik in Mannheim“. Statt einer Zusammenfassung und Würdigung setzt Schneider ein Kapitel zur Schaffensphilosophie des Komponisten ans Ende seiner Arbeit.

Schneider beschreibt zu Beginn eines jeden Kapitels das künstlerische Umfeld des entsprechenden Werkes und lässt erst daran anschließend die Analyse, die Beschreibung der Entstehung und Rezeption von Tochs Opus folgen. So entsteht ein Überblick über charakteristische Kompositionsströmungen der Weimarer Republik, der jedoch häufig durch eine zu geringe Zahl an Sekundärquellen gewonnen wurde und umfassende Themen auf zu engem Raum beschreibt. Schneider behandelt die „Formale Krise und Wiederentdeckung des Konzerts im Verlauf der zwanziger Jahre“ auf sieben Seiten, den Begriff ‚Zeitoper‘ gar auf sechs und tritt in diesen einführenden Abschnitten selbst meist hinter die Meinung der zitierten Autoren zurück. Die anschließenden Werkbetrachtungen führen hingegen in Einzelheiten hinein, die geschilderten Beobachtungen sind an (Noten-)Beispielen belegt.

Das Manko der Arbeit wird vor allem im Abschlusskapitel offenkundig, denn dort ent-

wickelt der Autor Tochs Schaffensphilosophie nicht aufgrund seiner eigenen Schriften oder Vorträge, die teils schwer erreichbar in unterschiedlichsten Zeitschriften publiziert sind oder im Nachlass als Manuskripte aufbewahrt werden, sondern versucht das Typische in Tochs Schaffen auf wenigen Seiten durch einen Vergleich mit Zeitgenossen herauszuarbeiten. Er wählt dazu Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Hans Pfitzner, deren Positionen Schneider aus einzelnen Kompositionen oder musiktheoretischen Äußerungen abzuleiten versucht.

Drei Verzeichnisse runden die Publikation ab: ein Werkverzeichnis für die Jahre 1919–1933, ein fragmentarisches Personenverzeichnis ohne ersichtliche Auswahlkriterien und ein ungewöhnlich gegliedertes Literaturverzeichnis. Leider wird der wertvolle Literaturapparat, der sich aus den einleitenden Überblicken ergibt, ausschließlich in den Fußnoten zitiert.

Obleich die beiden Publikationen das Wissen um Tochs Jahre in Deutschland wesentlich erweitern, befriedigen sie nicht vollständig. Denn der noch immer große Mangel an Dokumenten zur Tochforschung wird in einigen Beiträgen allzu offensichtlich. Häufig wird fehlendes Faktenwissen durch Rückgriffe auf Interviews ersetzt, die Toch und seine Frau nach dem Zweiten Weltkrieg gaben. Doch selbst wenn Tochs Kindheit und Jugend in Wien noch weitgehend unerforscht ist, sollte sein eigener Hinweis auf die „autodidaktische“ Annäherungsweise an die Musik nicht länger über die mittlerweile gesicherten Tatsachen gestellt werden, dass Toch als Kind seine musikalische Ausbildung bei Ida Mikolasch begann, am Wiener Konservatorium den Kontrapunkt-Unterricht bei Robert Fuchs besuchte, in Wien als Student von Guido Adler eingeschrieben war, ehe ihn ein Stipendium zu Iwan Knorr an das renommierte Dr. Hoch's Conservatorium nach Frankfurt führte. Schneiders Hinweise, Tochs Klavierunterricht sei „vermutlich [...] von marginaler Bedeutung“ gewesen (S. 18) und Knorr habe seinen Studenten für zu weit fortgeschritten eingestuft, um ihn zu unterrichten (S. 21), gehen auf Legenden zurück, deren Wahrheitsgehalt längst widerlegt ist. In Frankfurt führte übrigens Tochs Kommilitone Paul Hindemith 1913 dessen *Trio für Geigen* bei einem Konservatoriumskonzert auf, Hindemiths Briefe aus

späterer Zeit befinden sich im Toch-Nachlass. Dies scheint Schneider, der die beiden Komponisten mehrfach nebeneinanderstellt, nicht zu wissen (S. 29). Die bisher unbefriedigend beantwortete Frage, warum Ernst Toch Deutschland 1933 lediglich aufgrund einer günstigen Gelegenheit verlassen konnte und mit einer verschlüsselten Botschaft seine Frau aufforderte nachzukommen anstatt als österreichischer Staatsbürger einfach auszureisen, bleibt auch in den vorliegenden Schriften unbeantwortet; Tochs eigene Schilderung wird ohne Blick auf historische Tatsachen weitergetragen (Stratz, S. 124 f.).

Erst in den letzten zehn Jahren werden Tochs Werke mehrfach von anerkannten Künstlern eingespielt, die Ausgaben seiner Kompositionen sind hingegen oftmals noch schwer erreichbar, wesentliche musikhistorische und musiktheoretische Texte sind noch immer unveröffentlicht. Von einer Dissertationsschrift und einer Publikation aus Mannheim, in dessen Stadtarchiv Dokumente zu Toch gesammelt sind, wäre eine weiterreichende Auswertung von Quellen oder gar die Publikation einiger Texte im Anhang wünschenswert gewesen.

(März 2009)

Luitgard Schader

*EGBERT KAHLKE: Das symphonische Werk Gerhard Frommels. Tutzing: Hans Schneider 2006. 258 S. Nbsp.*

Im November 1942 feiert der sechsunddreißigjährige Pfitzner-Schüler Gerhard Frommel (1906–1984), mitten im Hagel der sich intensivierenden Luftangriffe auf die deutsche Hauptstadt, den wohl größten Erfolg seiner unspektakulären kompositorischen Karriere: Wilhelm Furtwängler dirigiert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester die Uraufführung seiner noch im Banne Bruckners stehenden *Ersten Symphonie* in der alten Philharmonie an der Bernburger Straße. Nach 1945 wird es rasch stiller um den in Trossingen, Heidelberg, Stuttgart und Frankfurt lehrenden Komponisten. Die vorliegende Würzburger Dissertation bietet nun mehr als zwanzig Jahre nach Frommels Tod eine erneute monographische Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Schaffen. Wenngleich Kahlke eine engagierte Begeisterung für seinen Gegenstand – keine geringe Voraussetzung (musik-)wissenschaft-

licher Tätigkeit – kaum abgesprochen werden kann, hinterlässt seine Auseinandersetzung mit sechs zwischen 1931 und 1947 entstandenen Orchesterkompositionen Frommels insgesamt allerdings einen mehr als zwiespältigen Eindruck.

Ein erstes Ärgernis stellt bereits ein den Analysen vorausgehender biographischer Abriss Frommels dar. Zwar ist es billig, aus der Perspektive des Nachgeborenen über die Karrierestrategien (und -zwänge) eines jungen Komponisten in den 1930er-Jahren moralisch den Stab zu brechen. Frommels in Fred K. Priebergs einschlägigem Referenzwerk registrierte kompositorische Ergebenheitsadressen ebenso wie die langjährige NSDAP-Mitgliedschaft des Komponisten gänzlich zu übergehen, ist jedoch ebenso unakzeptabel wie der historisch ungelenke Versuch, sein Eintreten für die Musik des bis in die 1940er-Jahre in Deutschland aufgeführten Igor Strawinsky als Zeichen einer distanzierten Haltung zum Regime anzuführen. (Dass der NS-Staat letztlich als die strukturge-schichtliche Summe der Millionen dem „Führer“ zu siebzig, achtzig oder neunzig Prozent „entgegenarbeitenden“ Volks- und Parteigenossen betrachtet werden muss, gehört zu den weithin akzeptierten Erkenntnissen der jüngeren zeitgeschichtlichen Forschung.)

Kahlkes Ansatz, auf eine sozial-, gattungs- und institutionsgeschichtliche Einordnung der Werke Frommels weitgehend zu verzichten, rächt sich indessen auch in methodischer Hinsicht. Die sechs in der Arbeit analysierten orchestralen Kompositionen weisen trotz gediegenen Könnens schwerlich jenen Ausnahmerring auf, der eine beinahe hermetische Konzentration auf die Werkexegese allenfalls rechtfertigt. Und Kahlkes Versuch, die ermüdende, strikt den Satzverläufen folgende Aneinanderreihung musikalischer Details durch eine bilderreiche Metaphernsprache aufzulockern, bleibt – wenn etwa von einem „männlichen 1. Thema in E-Dur“ (S. 17), „Siegeshymne[n]“ (S. 83), „im Nebel stattfindende[m] Kampfgeschehen“ (S. 147), „höfische[n] Tanzschritte[n]“ (S. 221) oder der „Unverbindlichkeit eines Wiener Café-Hauses“ (S. 228) die Rede ist – allzu oft im begrifflichen Morast überkommener Konzertführerprosa stecken. (Vor der semantischen Promiskuität der Alltagssprache zurückschreckende Anführungszeichen werden

ihm so zu einem schlechthin unentbehrlichen Ausdrucksmittel.) Schließlich irritiert auch die ausgeprägte Neigung des Verfassers, seine analytischen Befunde mit weitschweifigen Analogien, Exkursen und Seitenbemerkungen zu Komponisten wie Beethoven, Schumann, Verdi, Bartók, Schostakowitsch usw. zu belasten: Das hier sinnvolle Maß wird spätestens dann überschritten, wenn die Diskussion der Satzzahl in Frommels *Zweiter Symphonie* in eine völlig überflüssige Debatte zur Stellung des Menuetts in Mozarts symphonischem Schaffen mündet (S. 151–154).

Im grellen Kontrast zu derartigen Versuchen, Frommels Œuvre durch die Hintertür einer reflexiven Relationierung zum symphonischen Kernrepertoire zu nobilitieren, kann eine wenig mehr als eine Seite umfassende Bibliographie, selbst unter Berücksichtigung einiger weiterer und zum Teil in recht eigenwilliger Form in den Fußnoten zitierter Arbeiten, kaum anders denn als beredtes Schweigen gedeutet werden. Es ist nicht zuletzt die in Kahlkes Arbeit großflächig ignorierte Forschung zur Musikgeschichte des 20. Jahrhundert gewesen, deren Resultate zur ästhetischen Rehabilitierung zahlreicher von den Parteigängern der Avantgarde geschmähter Komponisten beigetragen haben. Doch befreit auch diese historische Gerechtigkeit den Wissenschaftler – anders als die von einer solchen Forderung ex post dispensierten Komponisten – nicht von der lästigen Pflicht, den aktuellen Methodenstand seines Metiers zu kennen und arbeitstechnisch zu berücksichtigen.

(Januar 2009)

Tobias Robert Klein

*Letters of Ralph Vaughan Williams 1895–1958.* Edited by Hugh COBBE. Oxford: Oxford University Press 2008. XX, 679 S.

Längst überfällig ist eine Vaughan Williams-Briefausgabe, nach einer eher rudimentären Edition einiger Postsachen in dem Band Ralph Vaughan Williams/Gustav Holst, *Heirs and rebels. Letters and occasional writings on music*, 1959 herausgegeben von Ursula Vaughan Williams and Imogen Holst. Doch schon 1959 sieht man hier den Einsatz von Ursula Vaughan Williams, die in ihrer fast fünfzigjährigen Witwenschaft viel Energie auf die Förderung des Wissens um einen der wichtigsten britischen Kom-

ponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendete – nicht nur durch zahlreiche Publikationen und den Aufbau einer Stiftung, die unbekannte britische Komponisten bekannter macht, sondern auch durch die Bereitstellung von Originalquellen. War 1959, ein Jahr nach Vaughan Williams' Tod, das Quellenmaterial (abgesehen von Vaughan Williams' Nachlass, der der British Library übergeben wurde) noch weltweit verstreut, aber nicht gesichtet, so wurde auf Ursula Vaughan Williams' Initiative hin ab 1989 eine Datenbank aller bekannten Vaughan Williams-Briefe aufgebaut. Diese Datenbank umfasste zum Zeitpunkt der Drucklegung des vorliegenden Bandes rund 3.300 Post-sachen.

Hugh Cobbe, vormalig Leiter der Musikabteilung der British Library, war durch seine weltweiten Kontakte bestens gerüstet, die Aufgabe einer Edition der Briefe zu übernehmen, und ist als Direktor von R.V.W. Limited, der Vaughan Williams' Nachlass verwaltenden GmbH, überdies zutiefst mit der Materie vertraut. Aus dem umfangreicheren Korpus wählte er 757 Briefe aus, um ein möglichst vollständiges Bild des Komponisten zu präsentieren. Wie weitgehend dies gelungen ist, vermag der Rezensent nur bedingt zu sagen, denn leider teilt Cobbe nicht mit, wo oder wie die gesamte Datenbank kontaktiert werden kann – in heutigen Zeiten ein schweres Versäumnis.

Der umfangreiche Band umfasst Korrespondenz von 1895, als Vaughan Williams 23 Jahre alt war, bis zwei Tage vor seinem Tod. Insgesamt liegt hier eine Biographie in Briefen in bestmöglicher Weise vor, werden doch tatsächlich zahllose Geschehnisse in seinem Leben, seine zahlreichen beruflichen und privaten Tätigkeiten, Interessen und Kontakte ebenso wie Persönlichkeitsaspekte in größtmöglicher Vielfalt und unter größtmöglichem Verzicht auf Duplizierung vorgestellt. Kontakte zu Komponisten- und Musikerkollegen, zu Kritikern, Freunden, Verlegern ergeben ein vielfältiges Bild, das aber, wie bei Briefausgaben so häufig, nicht vollständig sein kann. Beispielsweise scheint von der Korrespondenz mit den Verlagen Curwen & Sons Ltd. und Stainer & Bell offenbar jede Spur zu fehlen, ebenso etwa wohl von der Korrespondenz mit Maurice Ravel, Heinrich von Herzogenberg oder Max Bruch; auch wird beispielsweise kein einziges Doku-

ment bezüglich des Shakespeare-Preises der Stadt Hamburg 1938 mitgeteilt.

All diese Lücken sind schmerzlich, aber bei Briefkorpora oft unvermeidbar. Der Herausgeber verzichtet – und dies mag man gerade bei solch eklatanten Lücken als Versäumnis ansehen – auf deren „Auffüllung“ durch Zwischentexte. Wie in englischsprachigen Briefausgaben üblich, wird nur bescheiden kommentiert, wodurch die Originaldokumente mehr Gewicht erhalten, aber manche Details auch unklar bleiben. Als „Zwischenbericht“ anlässlich Vaughan Williams' fünfzigstem Todestag ist diese Ausgabe sehr willkommen, doch macht sie Appetit auf mehr – und hierzu ist die (in anderen englischsprachigen Briefeditionen notorisch fehlende) Übersicht über die Standorte der Originaldokumente eine äußerst hilfreiche Informationsquelle. (Leider nicht ganz vollständige) Register komplettieren den Band.

(Juni 2009)

Jürgen Schaarwächter

*Landscapes of the Mind. The Music of John McCabe. Compiled and edited by George ODAM. Aldershot: Ashgate 2008. XVII, 257 S., Abb., Nbsp. (Guildhall School of Music & Drama Research Studies 6.)*

John McCabe ist ein in Deutschland eher unbekannter englischer Komponist, obschon er einen seiner größten Erfolge in jüngerer Zeit, das Ballett *Edward II*, an der Stuttgarter Oper feiern konnte. Im April 1939 geboren, studierte er zunächst in Manchester bei Gordon Green und Thomas Pitfield, bevor er 1964 nach München zu Harald Genzmer wechselte. 1965–1968 war er an der Universität Cardiff tätig und begann eine Pianistenkarriere aufzubauen. Seither verfolgt er eine sehr erfolgreiche Karriere als Interpret, Komponist, Lehrer und Musikpublizist.

Die mit Copyright 2007 erschienene, aber erst im Juli 2008 auf den Markt gekommene Monographie ist eine wichtige Publikation rechtzeitig zum 70. Geburtstag. Doch handelt es sich um keine Gelegenheitspublikation – allen Autoren ist die Sympathie, mit der sie ihren Gegenstand betrachten, zwar anzumerken, doch merkt man nur bei einem der Autoren (genauer gesagt dem Herausgeber des Bandes, der nur einen kurzen biographischen Abriss über die Jugendjahre sowie ein Interview mit McCabe beisteuert) einen gewissen Mangel an

publizistischer Professionalität. McCabe hat ein reich bewegtes Leben hinter sich, ist hoch geehrt und hat sich stets in hohem Maße für die Musik anderer eingesetzt – er war u. a. Vorsitzender der Association of Professional Composers und Rektor des London College of Music; er war tätig im Vorstand der Performing Rights Society, der britischen Musikergewerkschaft und der Royal Philharmonic Society und ist zurzeit u. a. Vorsitzender der British Music Society und der Robert Simpson Society. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit – sein Einsatz für andere, von Hindemith und Satie bis John Joubert und Elliott Carter – muss in diesem Band naturgemäß im Hintergrund stehen und wird nur durch die beiden eröffnenden biographischen Kapitel sowie die Diskographie am Ende des Buches unerschwinglich doch behandelt. Dass ein Verzeichnis der Schriften McCabes fehlt (und McCabe hat viel publiziert, darunter Monographien über Haydns Klaviersonaten, die er für die Schallplatte einspielte, über den Komponisten Alan Rawsthorne sowie über Bartóks Orchestermusik und Rachmaninow), ist umso schmerzlicher zu vermerken.

McCabe hat als profiliertes Komponist für fast jedes Genre komponiert, am wenigsten Kirchenmusik. Die Zahl seiner bedeutenden Kompositionen ist groß, doch seien hier nur die *Variations on a Theme of [Karl Amadeus] Hartmann* (1964), *The Chagall Windows* (1974) für Orchester, das *Concerto for Orchestra* (1982), die *Haydn Variations* für Klavier (1983), *Cloudcatcher Fells* (1985) für Blechblasensemble, *Rainforest I* und *II* für Kammerensemble (1984 und 1987), die bislang fünf Streichquartette und sieben Symphonien sowie zwei abendfüllende Ballette zum Themenkreis König Arthus' für das Birmingham Royal Ballet (1998–2000) erwähnt. Der Sammelband befasst sich mit all diesen Genres wenn nicht in aller Ausführlichkeit, so doch so, dass man einen ersten Eindruck gewinnt und mehr kennenlernen möchte. Alle Autoren – Paul Conway (Orchesterwerke), Verity Butler (Bläserkammermusik), Guy Rickards (Biographie ab 1961, Streicherkammermusik und Musik für Bühne, Film und Fernsehen), Paul Hindmarsh (Musik für Blech- und Holzblasensembles), Tamami Honma (Klaviermusik) und John Vorrasi (Vokalmusik) – bringen in ihren Beiträgen McCabes Errungenschaften und Besonderheiten auf den Punkt: die Kon-

zentration auf wenig Platz führt zu einer Konzentration auf das wirklich Wesentliche. Reichhaltige Illustrationen ergänzen bestens einen mustergültig gestalteten Band über eine ganz besonders wichtige britische Musikerpersönlichkeit, die in ihrer Bescheidenheit, Aufrichtigkeit und ihrem Einsatz für andere exemplarisch ist.

(Mai 2009)

Jürgen Schaarwächter

*Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857. Hrsg. von Joachim KREMER und Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2007. 441 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 2.)*

Entstanden anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Stuttgarter Musikhochschule, handelt es sich bei dem vorliegenden Band doch um keine typische Jubiläumsschrift. Das Erkenntnisinteresse gilt nicht einer „möglichst vollständigen Darstellung der Geschichte“ der Musikhochschule, sondern der Frage, „wie künstlerisches und pädagogisches Tun [in Stuttgart] zu Fächern und Studiengängen führt“, die schließlich – nach diversen Phasen institutioneller Entwicklung in unterschiedlicher Trägerschaft – von einer Staatlichen Hochschule gelehrt werden, und zwar mit akademischem Anspruch (S. 9). Historisch nachvollzogen wird dieser Prozess unter dem Blickwinkel der Professionalisierung. Dass diese Konzeption in beeindruckender Weise aufgeht, liegt an der umfangreichen Auswertung musikhistorisch bislang unerschlossener archivalischer Quellen ebenso wie an der steten Einbettung regionalgeschichtlicher Forschung in überregionale Perspektiven und allgemeine kulturhistorische Entwicklungen.

Der Band umfasst neben einem knappen Vorwort der Herausgeber (S. 7–10) 14 teilweise sehr umfangreiche, sämtlich lesenswerte Beiträge, die hier nur gestreift werden können. Eingangs reflektiert Reinhard Kapp das „Ideal des guten Musikers“ in seinem Wandel von der Antike bis zur konkreten Stuttgarter Situation im 19. und 20. Jahrhundert (S. 11–60) und verleiht vermittels dieses historischen Längsschnittes der Frage, was zu unterschiedlichen Zeiten Professionalität bedeutete, eine beacht-

liche Tiefendimension. Es folgen Darstellungen zu Bestand und Provenienz der Quellen zur Stuttgarter Musikhochschule (S. 61–82, Nicole Bickhoff, Elke Koch), zu ihrer institutionellen Entwicklung und wechselnden Trägerschaft (S. 83–113, Thomas Schipperges) von der privaten Stuttgarter Musikschule (1857) über das Württembergische (1865), später Königliche Konservatorium für Musik (1896) und die Württembergische Hochschule für Musik (1921) bis zur Staatlichen Hochschule für Musik (1938).

Stehen damit die sich in Abhängigkeit von der Trägerschaft ändernden Rahmenbedingungen möglicher Professionalisierung vor Augen, werden in der Folge unterschiedliche Faktoren und Aspekte der Professionalisierung der Stuttgarter Musikausbildung beleuchtet und anhand von Fallbeispielen vertieft. Thematisiert werden zunächst die Rolle jüdischer Musiker (S. 114–146, Daniel Jütte, Matthias Pasdzierny), die beträchtliche Bedeutung des Konservatoriums und seiner Dilettantenabteilung innerhalb der Geschichte weiblicher Bildung (S. 147–165, Rebecca Grotjahn) und die Verschiebung des Balanceverhältnisses vom Angebot einer umfassenden Musikausbildung in Richtung einer zunehmenden künstlerischen Spezialisierung bis zum Ersten Weltkrieg (S. 166–181, Matthias Wiegandt).

Gewissermaßen einen Schwerpunkt des Bandes bildet die Geschichte der Lehrerbildung, da dieser Aspekt wesentlich mit dem Bestreben der Hochschule um staatliche Trägerschaft verknüpft ist. Erörtert werden die Entwicklung der Stuttgarter Musiklehrerausbildung im regionalen und überregionalen Kontext von Lehrerseminaren und kirchenmusikalischen Institutionen im 19. Jahrhundert – wobei insbesondere die Konsequenzen neu entstehender Berufsbilder für das strukturelle Gefüge vergegenwärtigt werden (S. 182–215, Joachim Kremer) –, der Weg vom Singen zu schulischem Musikunterricht (S. 216–244, Sointu Scharenberg), die Professionalisierung der Musiklehrerausbildung in Württemberg zwischen den Weltkriegen (S. 245–277, Susanne Fontaine) sowie der Professionalisierungsgrad der Instrumentalpädagogik am Beispiel von zwölf Stuttgarter Momentaufnahmen (S. 278–298, Dietlind Bäuerle-Uhlig). Ebenfalls beleuchtet wird das Phänomen der Professionalisierung anhand der Etablierung des Faches Komposition als ei-

ner akademischen Disziplin (S. 299–329, Rainer Bayreuther), anhand der Angliederung der Darstellenden Künste an das Stuttgarter Konservatorium im Zuge einer Entwicklung vom ‚Sängerschauspieler‘ zum spezialisierten Sänger (S. 330–343, Antje Tumat) sowie anhand des sich wandelnden Profils der Hochschule als Konzertveranstalter im Stuttgarter Musikleben (S. 344–360, Philine Lautenschläger).

Der Band schließt mit einer Untersuchung der Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie im Spannungsfeld ihrer unterschiedlichen Funktionen und Tätigkeitsfelder „Volkbildung“, „Kunstlehre“ und „autonome Wissenschaft“, wobei der sich verändernde Status der Fächer als Indikator für den sich wandelnden Selbstentwurf der Musikhochschule als akademischer Institution herausgearbeitet wird (S. 361–409, Dörte Schmidt). Gerade diese Ausführungen bilden nicht nur einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses der Hochschulen zu den Universitäten seit den 1950er-Jahren – wobei dem Studiengang Schulmusik eine Schlüsselfunktion hinsichtlich des akademischen Anspruchs zukam (vgl. S. 392 ff.) –, sondern auch für die Entwicklung der Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. So korrespondierte, wie Schmidt treffend bemerkt, der zeitweilige Rückzug der Musiklehrer „aus der durch das zweite Fach gewährleisteten Vernetzung mit dem übrigen gymnasialen Fächerkanon“ mit dem „Rückzug der [musikwissenschaftlichen] Fachdiskussion aus dem geisteswissenschaftlichen Kontext auf gewissermaßen intern musikalisches Gebiet“ (S. 399). Dieser Rückzug auf die musikalische Werkanalyse habe das Fach „im spezifischen Zugriff auf seinen Gegenstand, die Musik, sehr bereichert [...], ihm aber gleichzeitig auch eine gewisse Selbstgenügsamkeit beschert [...], die der Kommunikation mit anderen Fächern nicht immer förderlich war und ist“ (ebd.).

Abschließend sei noch die Ausstattung des Bandes gelobt, der umfangreiche Quellenauszüge und -reproduktionen enthält. Insgesamt ist somit ein Buch entstanden, in dem der Professionalisierungsprozess der Musikausbildung in Stuttgart vorbildlich dokumentiert und gleichermaßen fundiert wie anschaulich erläutert wird. Nicht zuletzt werden hier durch den steten Aufeinanderbezug überregionaler und regionaler Blickwinkel auch in methodischer

Hinsicht Maßstäbe für zukünftige regionalgeschichtliche Forschung gesetzt.  
(Februar 2009) Martin Loeser

PIETER DIRKSEN: *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music. Transmission, Style, and Chronology. Aldershot: Ashgate 2007. XXIII, 254 S., Abb., Nbsp.*

1980 bekam er im *New Grove Dictionary* noch keine drei Spalten: Heinrich Scheidemann, geboren um 1595 in Dithmarschen, von 1611 bis 1614 Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks in Amsterdam, spätestens 1629 Nachfolger seines Vaters als Organist an der Hamburger Katharinenkirche, in den 1650er-Jahren Lehrer von Johann Adam Reincken, 1663 Opfer der großen Pestepidemie. Die eigentliche Entdeckung Scheidemanns als eines geradezu manisch auf Tasteninstrumente fixierten Komponisten ist Werner Breig zu verdanken, dessen Monographie der Orgelwerke von 1967 durch die Entdeckung der Zellerfelder Tabulaturen nach dem Zweiten Weltkrieg erst möglich wurde, da fast keine Autographen und überhaupt keine Drucke existieren. Pieter Dirksen, ausgewiesener Spezialist für die norddeutsche Orgeltradition, hat nun vier Jahrzehnte später eine neue Gesamtdarstellung vorgelegt, die auf Breigs Arbeit (samt dessen grundlegendem Werkverzeichnis) aufbaut, diese aber um viele neue Erkenntnisse bereichern und – etwa was Zuschreibungen betrifft – korrigieren kann.

Dirksen beschreibt die musikhistorische Position Scheidemanns als „the paramount figure in North German organ music of the first half of the seventeenth century, equalled only by Buxtehude in the second half“ (S. XXI). Um diese so herausgehobene Bedeutung belegen zu können, nähert sich der Autor seinem Gegenstand in drei Etappen.

Teil 1 des Buches beschreibt in chronologischer Reihenfolge alle Quellen, in denen sich Stücke von Scheidemann erhalten haben, von den frühen Wolfenbütteler Autographen (die erst 1988 entdeckt wurden) über die Zellerfelder Sammlungen und andere Hauptquellen bis zu den Tabulaturen der Lüneburger Ratsbücherei aus den 1660er-Jahren. Ein abschließendes Kapitel listet die in den Quellen selbst enthaltenen Datierungen auf; sie reichen von 1630 bis 1662.

Der zweite Teil des Buches, das eigentliche Herzstück, ist mit „Chronology“ bezeichnet, was direkt eine (wenn nicht gar die) Hauptintention des Autors erkennen lässt: die Eruierung einer möglichst lückenlosen und stichfesten Chronologie des Scheidemann'schen Schaffens. Möglicherweise tritt dieser Wunsch, der offensichtlich aus der minutiösen Durchsicht der Quellen ebenso wie aus stilkritischer Kenntnis heraus genährt wurde, etwas zu dominant in den Vordergrund der Darstellung, denn diese nach Gattungen sortierte Werkchau wäre auch ohne selbst auferlegten Zwang zu zeitlicher Fixierung jedes einzelnen Stückes wertvoll. Gerade bei den vielen einzelnen Hinweisen auf stilistische und satz- oder kompositionstechnische Abhängigkeiten – sei es von Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* im Fall des ältesten überlieferten Stückes, der *Toccatà in G* (ca. 1625), sei es von Johann Jakob Froberger oder Matthias Weckmann bei der späten Vermittlung des französischen style brisé (*Allemand & Courant in G*, nach 1650?) – kann Dirksen aus dem Vollen schöpfen. Für einen weniger mit dem Repertoire vertrauten Leser wie mich wäre hier eine konkrete Gegenüberstellung mit den (möglichen) Modellen instruktiv gewesen, wie sie zumindest in Ansätzen bei den Choralbearbeitungen (S. 84 f. Vergleich mit Sweelinck) und Magnificat-Fantasien (S. 105 Vergleich mit Scheidt) erfolgt. Die gattungsübergreifende Entwicklung von Scheidemanns Claviermusik fasst ein eigenes Kapitel zusammen.

Gleichsam die Kür der Monographie stellt der dritte und letzte Buchteil dar („Special Studies“), in dem eine kodikologische Untersuchung (zur in Uppsala aufbewahrten Tabulatur des Anders von Düben), eine Studie zur Applikation in den Scheidemann-Quellen und eine vergleichende Darstellung der Orgelregistrierungs-Praxis stehen; Ulf Grapenthin steuerte ein rekonstruierendes Kapitel zur Katharinenorgel bei, auf der 1720 Johann Sebastian Bach vor Scheidemanns Schüler Reincken spielte und die durch ihre zwei 32'-Register sowohl Bachs als auch Matthesons Bewunderung erregte. Abgerundet wird Dirksens Buch durch eine (nach wie vor als „tentative“ zu verstehende) Werkchronologie, eine Karte mit den norddeutschen Quellen- und Wirkungsorten sowie den Abdruck zweier fragmentarischer Choral-

bearbeitungen aus der Zellerfelder Orgeltabulatur 2.

Alles in allem ist Dirksens Monographie eine weit über den Versuch der Repositionierung Scheidemanns hinausreichende Studie zur norddeutschen Orgeltradition, zu ihren Verbreitungs- und Überlieferungswegen sowie zu ihrer biographischen und gattungsmäßigen Ausdehnung, das alles auf der Grundlage profunder Quellensichtung und Stilkritik. Dirksens Englisch ist möglicherweise nicht immer idiomatisch und geschliffen, liest sich aber ebenso unkapriziös wie flüssig, und der Fehler-teufel wütet nicht mehr als anderswo auch (vgl. den kurzen Hinweis von David W. Smith in *Early Music*, November 2007, S. 633 f.). Was die Lektüre nicht zuletzt hervorruft, ist der Wunsch nach klingender Wiedergabe der Werke. Was kann man Besseres von musikwissenschaftlicher Forschung sagen?

(Dezember 2008)

Christoph Flamm

JOHANN MATTHESON: *Henrico IV. Oper in 5 Akten. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2008, XLVII, 257 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 19.)*

Johann Matthesons Schriften gehören fraglos zum Grundbestand der Texte, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik des 18. Jahrhunderts prägen. Kaum bekannt sind hingegen seine eigenen Kompositionen, die überwiegend am Beginn seiner Karriere, also noch vor seinen Buchpublikationen entstanden. Umso mehr ist zu begrüßen, dass im Zusammenhang mit einem DFG-Projekt auch eines seiner wichtigsten Werke der Musikwissenschaft und der Musikpraxis in einer vorbildlich sorgfältigen Edition zugänglich gemacht wird. Dabei handelt es sich um das letzte seiner Bühnenwerke: *Die geheimen Begebenheiten Henrico IV., Königs von Castilien und Leon, Oder: Die getheilte Liebe*, kurz: *Henrico IV*, erstmals 1711 in Hamburg aufgeführt.

Wie dem Vorwort der Edition zu entnehmen ist, nimmt das Libretto von Johann Joachim Hoë Bezug auf das politische Hauptereignis der Entstehungszeit, den Spanischen Erbfolgekrieg. Und zwar insofern, als die Oper von einem schwachen Herrscher Spaniens mit unsicheren Verbündeten handelt, was offenkundig

als Parallele zum von Frankreich eingesetzten spanischen König Philipp V. und seinen Unterstützern gedacht war. Die Partitur der fünfaktigen, auch komische Szenen beinhaltenden Oper ist durchaus reizvoll, denn Mattheson bedient sich eines weiten Spektrums an musikalischen Formen und instrumentiert in den Arien *con stromenti* ausgesprochen abwechslungsreich; so findet sich im letzten Akt beispielsweise eine mit zwei obligaten Fagotten besetzte „Aria à 3 Bassi“. Spanisches Lokalkolorit, das mit einem Stierkampf im zweiten Akt überdies Gelegenheit zu vermutlich aufwändigen Bühneneffekten bot, wird musikalisch durch die Verwendung spanischer Tänze realisiert.

Der beim ortus musikverlag erschienene Band besticht gleichermaßen durch übersichtliche Gestaltung und luxuriöse Ausstattung. Zusätzlich zur autographen Partitur konnten für die Edition ein unmittelbar nach der Erstaufführung veröffentlichter Druck einiger Arien – dieser bot ergänzende Angaben zur Dynamik sowie den Tempo- und Vortragsbezeichnungen – und der Librettodruck herangezogen werden. Neben einer informativen Einführung in die Oper vervollständigen ein umfangreicher Kritischer Bericht, ein Anhang mit Alternativfassungen zweier Arien und farbige Faksimiles des vollständigen Textbuchs sowie exemplarischer Beispiele aus den Notenquellen den Band. Die mit skordierten Violinen besetzte Arie „Il mio cor sa che'l tradite“ wird neben der Originalfassung auch in klingender Notation abgedruckt.

(Februar 2009)

Sebastian Werr

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 32: Ariodante. Opera in tre atti HWV 33. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. LXVIII, 429 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 26: Ezio. Opera in tre atti HWV 29. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LVI, 226 S.*

Das gleichmäßig rasche Voranschreiten der kritischen Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels dokumentiert sowohl die Tragfähigkeit der Editionsrichtlinien der *Hallischen Händel-Ausgabe* in der editorischen

Praxis als auch die Sorgfalt und den Einsatz der jeweiligen Bandherausgeber. Auf unterschiedliche Art und Weise belegen die beiden vorliegenden Opern-Bände (*Ariodante* und *Ezio*) den hohen Standard des Gesamtprojekts.

Die Problematik des zeitgenössischen Werkbegriffs der Opera seria, die entscheidende Bedeutung der Fähigkeiten und Verfügbarkeit der Sänger für die konkrete Werkgestalt und die hieraus resultierenden Schwierigkeiten des editorischen Umgangs mit dem Gegenstand, zeigen die von Burrows instruktiv dargestellten musikalischen Revisionen Händels vor der ersten Aufführung am 8. Januar 1735. Diese Änderungen sind derart weitreichend und beinhalten so umfangreiche Neukompositionen, dass sie (beinahe) eine eigenständige Fassung darstellen. Auch die Auswahl und Anordnung der Tanzsätze standen wohl bis kurz vor der ersten Aufführung nicht endgültig fest, weil sie Gegenstand der Verhandlung zwischen dem Komponisten und den Tänzern waren. Das Vorwort informiert in sehr gründlicher, von Redundanz nicht ganz freier Art und Weise über die Modalitäten der Aufführungen von 1735 und 1736.

Von Burrows exzeptioneller Kenntnis des Gesamtkorpus der Händel'schen Quellen profitiert nicht nur die tadellose Edition des Notentextes, sondern auch alle anderen Teile des Bandes (einige störende Druckfehler in der deutschen Übersetzung des Vorworts hätten sicher vermieden werden können). Im Hauptteil der Edition wird die mutmaßliche Fassung der Aufführung von 1735 wiedergegeben, wie sie Burrows mittels der wichtigsten musikalischen Quellen und des gedruckten zeitgenössischen Librettos rekonstruiert hat. Die Entscheidungen des Herausgebers, die wie immer in solchen Fällen eine subjektive Lösung darstellen, sind in sich schlüssig und nachvollziehbar; der Kritische Bericht ermöglicht es dem Benutzer, ebendiesen Entscheidungsprozess zu rekonstruieren und gegebenenfalls im Einzelfall zu abweichenden Lösungen zu gelangen. Für die Aufführung von 1736 war die Partitur drastisch reduziert worden; in den Szenen wurden Streichungen vorgenommen, die Schlusszenen jedes Aktes wurden weggelassen oder gekürzt. Um die Fassung von 1736 adäquat darzustellen, wurde im Anhang I die Musik der geänderten Sätze abgedruckt, und die ohne Änderung erneut aufgenommenen Stücke von 1735

sind mit Titel und einem Hinweis auf die Seiten des Hauptteils versehen, was einen gut handhabbaren Kompromiss darstellt zwischen dem (wünschenswerten) gänzlichen Wiederabdruck der Fassung von 1736 und praktischen Erwägungen. Anhand der Fassung von 1736 lässt sich zudem gut studieren, welchen Einfluss der Konkurrenzkampf mit der Opera of the Nobility in diesen Jahren auf die konkrete Werkgestalt gehabt haben könnte. In jedem Fall ist die *Ariodante*-Fassung des Jahres 1736 ein wichtiges Dokument, das entscheidend zum Verständnis des Komponisten in jenen Jahren beiträgt und schon deshalb eine Edition als eigenständige Fassung verdient hätte.

Da im Anhang II auch Sätze mitgeteilt werden, die zu Händels Lebzeiten niemals gespielt worden sind, ist die musikalische Substanz in dankenswerter Vollständigkeit verfügbar und steht zur Disposition der praktischen und wissenschaftlichen Interpreten. Der Anhang IV bietet weiterhin eine verzierte Fassung der Singstimme der Arie Nr. 23 („Scherza infida“), die vermutlich in den Jahren kurz nach Händels Aufführungen angefertigt wurde, und deren Quellenwert unter aufführungspraktischen Aspekten kaum hoch genug veranschlagt werden kann; sie ist den Sängern mit Nachdruck zum Studium zu empfehlen. Für das von Händel verwendete Vorlagelibretto der Oper von Salvi/Perti *Ginevra principessa di Scozia* (Florenz 1708) fehlen im Kritischen Bericht (S. 358) die Quellenangaben zum benutzten Exemplar, was bei der Vollständigkeit der übrigen Angaben verwundert.

Was den Darstellungsmodus des Vorwortes betrifft, repräsentiert die Edition des *Ezio* durch Michael Pacholke eine andere, jedoch nicht weniger vorzügliche und in jeder Hinsicht einleuchtende Möglichkeit des Vorgehens. Einzig den historischen Hintergrund von Händels Oper *Ezio* führt Pacholke breiter aus, was zweifellos informativ ist und entscheidend zum Verständnis der Opernhandlung beiträgt, womöglich aber nicht von jedermann zwingend als Bestandteil einer historisch-kritischen Edition angesehen wird, sondern Aufgabe und Gegenstand einer elaborierten Libretto- und Opernforschung sein dürfte. Zudem steht dieser Abschnitt im auffälligen Gegensatz zur Knappheit der übrigen Ausführungen. Bis auf den doppelt abgedruckten Wortlaut des A-Teils der Überset-

zung der Nr. 2, Aria des Valentiniano (S. XLI), ist der Text des Vorworts fehlerfrei.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Londoner Opern Händels werden in *Ezio* die Texte fast aller Da-capo-Arien nahezu unverändert aus dem Vorlage-Libretto von Metastasio (Librettodruck zur Uraufführung Rom, 26.12.1729, in der Vertonung von Pietro Auletta) übernommen. Fassungsprobleme bestehen im Zusammenhang mit *Ezio* kaum, da die heute in der British Library in London aufbewahrte Kompositionspartitur bis zum Takt 67 der Arie Nr. 31 sämtliche Musik enthält, die vermutlich in der Uraufführung des *Ezio* am 15. Januar 1732 erklang. Für den Schluss der Oper ab T. 68 der Arie Nr. 31 ist die heute in Hamburg aufbewahrte Direktionspartitur die Primärquelle. Die sich aus Änderungen in der Besetzung noch während des Entstehungsprozesses ergebenden Kürzungen und Änderungen ließen sich in allen Fällen mühelos anhand der Quellen rekonstruieren. Der Kritische Bericht lässt denn auch in puncto Nachvollziehbarkeit der Quellenlage und den hierauf basierenden Entscheidungen des Bandherausgebers keine Wünsche offen. Beherzigenswert sind die Ausführungen Pacholkes zur Aufführungspraxis, die sich an den Quellen zur Besetzungstärke von Händels Londoner Orchester orientieren. Dass die heute oft nur aus ökonomischen und organisatorischen Gründen kleinen Orchesterbesetzungen nicht dem Usus des Londoner Opernalltags zur Zeit Händels entsprechen, wird von Pacholke zu Recht betont und könnte zur Entideologisierung derartiger Fragen der Aufführungspraxis beitragen.

(Januar 2009)

Michael Zywiwicz

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XIX/XX: Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 2006. XXIII, 198 S.

Mit den vorliegenden Klavierstücken hat die Haydn-Gesamtausgabe das Terrain der Klaviermusik abgescritten. Sonja Gerlachs Band, dem 1969 eine praktische Ausgabe ähnlichen Zuschnitts vorausgegangen war, schließt mit nun großem zeitlichem Abstand zu Georg Feders Edition der Klaviersonaten die kleine Lücke, die das Hoboken-Verzeichnis hier noch aufzuweisen hatte: mit Hob. XVII:1–7 überwie-

gend Variationen, darunter die wegen ihres Titels so bekannten *Variationen in G* über „Acht Sauschneider müssen seyn“, dann das einzige vierhändige Klavierwerk aus Haydns Feder, das *Divertimento in F* „Il Maestro e lo Scolare“ Hob. XVIIa:1, ferner eine Sammlung von zehn Sätzen, die im September 1786 bei Artaria in Wien unter dem Titel *Différentes petites pièces faciles et agréables* erschienen sind und meist Bearbeitungen von Sätzen aus Sinfonien sowie der Oper *La vera costanza* darstellen (einzig das *Adagio F-Dur* Hob. XVII:9 ist hier original).

Die zwar altbekannte, aber für jede Betrachtung erneut spannende Frage nach dem intendierten Instrument in der Umbruchszeit von Cembalo zu Hammerklavier um 1780 wird schon im Vorwort ausführlich angegangen. Überaus instruktiv ist dann im Kritischen Bericht die gesonderte Erläuterung der sogenannten kurzen Oktaven auf Wiener Instrumenten (mit Abbildung S. 126), die dem modernen Interpreten verständlich macht, warum er auf seinem modernen Flügel die vorgeschriebenen Akkorde nicht greifen kann, jedenfalls nicht ohne operativen Eingriff.

Dass Haydns Klavierwerk neben den Sonaten so klein ist, macht es nicht automatisch uninteressant. Musikalisch zweifellos wertvoll sind ganz besonders die Variationen. Reizvoll sind aber auch die Klavierstücke mit ihren häufigen Beziehungen zu anderen Werkgruppen wie den Klaviertrios, schön demonstriert durch die hier nochmals abgedruckte Urfassung des langsamen Satzes aus dem Trio Hob. XV:22 (sie findet sich schon im Anhang des betreffenden Klaviertrio-Bandes der Gesamtausgabe). Den bei Artaria publizierten Bearbeitungen steht eine immense Menge weiterer Transkriptionen gegenüber, deren Echtheit nicht einfach zu belegen ist; immerhin drei Sätze aus Londoner Sinfonien wurden in den Anhang des Bands als möglicherweise authentisch aufgenommen. Ganz besonders hervorzuheben ist also neben der philologischen Sorgfalt des Bandes, die sich unter anderem in ganzseitigen tabellarischen Übersichten über die markantesten Divergenzen in den herangezogenen Quellen äußert (S. 141 und 167), die Akribie, mit der auch die Überlieferung und Zuschreibung der apokryphen Werke untersucht und diskutiert wird.

Überhaupt hat Gerlach eine herkulische Aufgabe gemeistert und den Augiasstall der Bear-

beitungen und apokryphen Zuschreibungen systematisch Punkt für Punkt ausgemistet; in Kurzform lässt sich das Ergebnis ihrer Untersuchungen den Tabellen auf S. 172 f. und 183 entnehmen. Dass Gerlachs detektivischer Scharfsinn sich dabei nicht auf philologische, biographische und sonstige hard facts, sondern auch auf Stilkritik erstreckt, zeigt in bewundernswerter Weise die Diskussion um die *Variationen in D* Hob. XVII:7, bei denen die Herausgeberin anhand von melodischen und harmonischen Aspekten sowie strukturellen Aspekten wie Proportionierung und Ausmaß von Formteilen und Themenbildung nachweist, dass dieses Werk kaum von Haydn stammen kann (S. 185 f.).

Im Erscheinungsbild ist der Band tadellos zu nennen, mit großzügig disponiertem Notenbild, das im Anhang zwar kleiner, aber nicht unlesbar klein wird. Die Beigabe von faksimilierten und übertragenen Skizzen im Anhang munden als zusätzliches Bonbon vorzüglich. Dass Vorwort und Kritischer Bericht zusammen den Umfang des Notentextes verdoppeln, mag mit Blick ins Portemonnaie verdrießen, zeugt aber von der denkbar sorgfältigsten und umfassendsten Präsentation und Dokumentation der Werke. Was uns dieser Blick in den Mikrokosmos einiger Nebenwerke gewährt, ist nicht weniger als ein vertieftes Verständnis für den Makrokosmos Joseph Haydn.

(Dezember 2008) Christoph Flamm

*GIOACHINO ROSSINI: Works. Chamber Music without piano. Hrsg. von Martina GREMP-  
LER und Daniela MACCHIONE. Kassel u. a.:  
Bärenreiter-Verlag 2007. XXXVIII, 88 S., Criti-  
cal Commentary: 48 S.*

Es ist die wunderbare Chance von wissenschaftlichen Werkausgaben, nicht nur den Notentext musikalischer Werke selbst in einer quellenkritisch fundierten und zuverlässigen – und damit soweit wie möglich authentischen – Fassung vorzulegen, sondern darüber hinaus auch die oft verdienstvollen Ergebnisse der philologischen Forschung zu veröffentlichen, wie z. B. die zuverlässige Datierung von Werken, Erkenntnisse zu Echtheitsfragen und folglich die Aussonderung von Falschzuschreibungen und nicht zuletzt die Veröffentlichung von Werken, die einer breiteren Leserschaft und erst recht

dem Konzertpublikum weitgehend unbekannt sein dürften.

Hierfür ist der Ende 2007 erschienene erste Band der von einem namhaften Team unter Federführung von Philip Gossett neu ins Leben gerufenen Reihe *Works of Gioachino Rossini* (WGR) ein sehr gelungenes Beispiel. Die bei Bärenreiter verlegte Ausgabe ist unabhängig von der Fondazione Rossini und deren *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*. Sie wird für die Rossini-Forschung von großem Nutzen sein, berücksichtigt WGR doch ausschließlich Werke, die im Editionsplan der italienischen Ausgabe nicht enthalten sind. Der Editionsplan von WGR ist mit zehn Bänden in fünf Jahren ambitiös und dokumentiert zugleich die Menge an Werken, die in der *Edizione critica* unberücksichtigt bleiben sollten. Eine Fortsetzung von WGR mit weiteren zehn Bänden wird laut Bärenreiter-Werbeprospekt erwogen.

Trotz der sinnvollen Abstimmung der Werkauswahl mit der *Edizione critica* ist es im ersten Band gelungen, Rossinis Werke der Rubrik „Kammermusik ohne Klavier“ vollständig in einem Band zu vereinen, was für die Übersichtlichkeit hilfreich ist und zugleich einen Blick auf die Vielfalt der Besetzungen ermöglicht, für die Rossini eben auch komponiert hat. Die „seven compositions [...] currently known“ (S. XI) sind: *Andante, e Tema con Variazioni* für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, *La Notte. Temporale, Preghiera, Caccia* für zwei Flöten, Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello, *Aria variata* für Violine, *Andante e Tema con Variazioni* für Harfe und Violine, *Serenata* für Flöte, Oboe, Englischhorn, zwei Violinen, Viola, Violoncello sowie ein Duett für Violoncello und Kontrabass und ein *Andantino et Allegro brillante* für Harfe solo. Die Werke sind in der hier wiedergegebenen chronologischen Reihenfolge angeordnet und stammen aus den Jahren 1810/15 bis 1832. Besonders hervorzuheben sind das Septett *La Notte* sowie die Solostücke *Aria variata* und *Andantino et Allegro brillante*, die in diesem Band als Erstveröffentlichungen vorgelegt werden und dementsprechend noch weitgehend unbekannt sind.

Die fünf *Duetti per corno* hingegen, die noch im Kammermusikführer von Ingeborg Allihn (1998 Bärenreiter/Metzler, 2000 Taschenbuchausgabe Bärenreiter/dtv) unter Rossinis Werken aufgeführt werden, konnten als unecht ausge-

schieden werden, da keine handschriftlichen oder gedruckten Quellen aus dem 19. Jahrhundert existieren (S. XI, Fn. 1).

Auf andere Bände der Reihe verteilt sind lediglich die Jugendwerke *Sei Sonate a quattro* und die späten Werkfragmente für Kammerensembles ohne Klavier; diese werden in anderen Bänden erscheinen (letztere sind den *Péché de vieillesse* zugeordnet; S. XI, Fn. 1). Hier wären genauere Angaben zu den Bandnummern und den geplanten Erscheinungsdaten wünschenswert gewesen.

Die Ausstattung des ausgesprochen schön gestalteten Bandes in gelbem Leineneinband ist aufwändig und entsprechend komfortabel: Ein allgemeiner Text zu den grundlegenden Editionsprinzipien, ein Abkürzungsverzeichnis, ein Verzeichnis der wichtigsten Quellen, ein ausführliches, zwölf Seiten umfassendes Vorwort zum Band und zu den enthaltenen Werken (jeweils in englischer und italienischer Sprache) sowie vier Abbildungstabellen ergänzen den Partiturband, der damit auch ohne den Kritischen Bericht schon wesentliche Informationen zu den Werken und dem Notentext liefert. Für spezielle und Detailfragen zu Quellen und Notentext steht der Kritische Bericht in einem gesonderten broschierten Heft in kleinem Format Rede und Antwort (in englischer Sprache; die englischen Übersetzungen sämtlicher Worttexte stammen von Patricia B. Brauner und Philip Gossett). Hier finden sich zu jedem Werk die ausführlichen Quellenbeschreibungen sowie die Lesartenverzeichnisse. Die Abtrennung in ein eigenes Heft vereinfacht das gleichzeitige Lesen von Partitur und Lesarten wesentlich.

Neben den Bandherausgeberinnen waren auch Philip Gossett und Patricia Brauner aus der Editionsleitung maßgeblich an der Entstehung des Bandes beteiligt; sie haben einen Großteil der Stichvorlagen erarbeitet. Martina Grempler und Daniela Macchione zeichnen für das Vorwort verantwortlich, wobei zwei Abschnitte aus vorigen Veröffentlichungen der Autorinnen stammen. Diese „Wiederverwertung“ könnte man bemängeln, sie unterstreicht jedoch auch die Behematum der Herausgeberinnen in der Rossini-Forschung und damit ihre Kompetenz. Auch die genaue Aufschlüsselung der Arbeitsteilung ist zu begrüßen.

Das Vorwort zum Notenband gliedert sich in einen einleitenden Teil mit einer Übersicht

über alle Werke hinsichtlich ihrer Entstehung, Formen (viermal Variationen und dreimal andere Formen) und Besetzungen, ihrer Stellung in Rossinis Œuvre etc.

Eigene Abschnitte zu jedem einzelnen Werk enthalten Detailinformationen zu Datierung, Entstehungsumständen und Widmungsträgern sowie oftmals weitreichende stilistische Anmerkungen. Auch Erörterungen spezieller editorischer Probleme und zu Fragen der Aufführungspraxis finden sich hier. Alle Texte sind verständlich und informativ – das gilt erfreulicherweise auch für die Lesartenverzeichnisse, deren Lektüre ja gemeinhin eher trocken ist und einige Geduld erfordert.

Das Notenbild der Partituren ist sehr klar und gut leserlich, die Verwendung von diakritischen Zeichen sparsam, was vor allem der Praxis entgegenkommt. Die Auswahl der ohne Kennzeichnung vorgenommenen Ergänzungen und Modernisierungen einerseits und der beibehaltenen Originalschreibweisen Rossinis andererseits ist gut nachvollziehbar. Für Wissenschaftler eher unübersichtlich ist die Vielzahl an verschiedenen Kennzeichnungsarten für Ergänzungen der Herausgeber; dieser Umstand wird aber dadurch relativiert, dass Lesarten aus Nebenquellen nicht im Notentext gekennzeichnet, sondern im Lesartenverzeichnis diskutiert werden, so dass eine Unterscheidung von Ergänzungen mit und ohne Quellengrundlage sich erübrigt.

Der Band ist nicht nur für sich selbst, sondern auch als erster Repräsentant der Reihe eine sehr gelungene und willkommene Bereicherung für die Rossini-Forschung.

(Januar 2009)

Christin Heitmann

*JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 7: Klavierwerke ohne Opuszahl. Hrsg. von Camilla CAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXV, 223 S.*

Gleichsam im Krebsgang nähert sich die neue Brahms-Ausgabe den Klavierwerken: Sie beginnt nicht mit dem bekannten Kanon der Sonaten, Variationen und Klavierstücke, sondern mit Kompositionen ohne Opuszahl – Musik, die selten oder niemals gespielt wird. Das betrifft seltsamerweise auch das prominenteste Werk des Bandes und damit gleich-

sam das Hauptkaufargument für den klavierspielenden ‚Normalbenutzer‘: die zweihändige Fassung der *Ungarischen Tänze* (WoO 1), die bis auf die frühe Begegnung mit Eduard Reményi 1853 zurückgeht und aus der Brahms wohl auch einige Vorformen als Zugaben zu spielen pflegte; Clara Schumann besaß immerhin eine zeitlang entsprechende Manuskripte, die dann der berüchtigten Selbstkritik des Autors zum Opfer fielen.

Die Herausgeberin Camilla Cai hatte schon beim Hamburger Brahms-Kongress 1997 die Quellen-, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Ungarischen Tänze* aufgedröselte, also die Grundlagenarbeit für die Edition im vorliegenden Band geleistet. Auch wenn das ganzseitige Stemma auf S. 178 vielleicht einen gegenteiligen Eindruck macht: Die Zahl der Quellen ist gering. Neben dem Erstdruck existieren zwei Handexemplare des Komponisten, die aber keine Eintragungen aufweisen, dann eine leicht korrigierte zweite Auflage als Hauptquelle; fremde Editionen wie die von Salomon Jadassohn scheiden ebenso aus wie die wenigen Melodienskizzen der 1850er-Jahre; die vierhändige Fassung dient als Referenz und Entscheidungshilfe.

Das Erstellen eines genau fixierten Notentextes aus den quasi improvisatorischen Grundlagen, die er nach eigenem Bekunden „so lange und wild bloß gespielt“ hatte (an Simrock, 3. Februar 1872), bereitete Brahms offensichtlich nicht geringe Schwierigkeiten. Doch das Ergebnis lohnte, auch wenn sie Brahms selbst als Nebenwerke betrachtet haben mag: „Opuszahl ist nich“ (an Simrock, Februar 1869). Während die Rezeptionsgeschichte der 1869 erschienenen vierhändigen Fassung zur Genüge bekannt ist – gibt es Vierhändiges, das mehr gespielt wurde und wird? –, blicken wir bei der zweihändigen Fassung fast in eine Black Box. Warum ausgerechnet diese Stücke, die als vierhändige Hausmusik und orchestrale Dauerbrenner ihren Komponisten weltberühmt machten, so selten Eingang ins Repertoire der Konzertpianisten gefunden haben, ist eine nicht leicht zu beantwortende Frage.

Eine Teilerantwort liefert das Problem, das schon Brahms selbst beim Abfassen vor Augen hatte: „Die Ungrischen kann ich nicht gut l e i c h t aufschreiben. Es sind meistens Konzertstücke und einige an Tausig zu empfeh-

len“ (an Simrock, Februar 1869). Will meinen: Die technischen Ansprüche der zweihändigen Fassung sind mitunter derart exorbitant, dass sie schon damals nur einer kleinen Virtuosenelite wirklich erreichbar war. Hört man das mörderische Tempo, mit dem Brahms 1889 seinen g-Moll-Tanz in die Wachswalze hieb, lässt sich erahnen, welche technischen Reserven er von den Interpreten der ganzen Sammlung forderte. Die Akkordsprünge der Begleitung wirken ja nicht selten so, als habe Brahms den Secondo-Part einfach für eine Hand zusammengezurrte, am deutlichsten in dem auf drei Systemen notierten Mittelteil der Nummer 4 in fis-Moll: Wer diese Passage im geforderten Tempo meistert, also Molto allegro, dann sempre crescendo e stringendo bis zu einem unausgesprochenen Presto, so dass ein Takt kaum noch eine halbe Sekunde währt und die auf- und abrasende linke Hand optisch zu einem rasenden Streifen verschmilzt – der hat nicht mehr viel zu fürchten.

Oder vielleicht doch: nämlich die *51 Übungen* (WoO 6), die Brahms ab etwa 1880 zusammengestellt hat und 1893 publizieren ließ. Auch hier informiert Cais Edition minutiös über die jahrzehntelange Entstehungsgeschichte dieser technischen Studien, die denen von Liszt an die Seite zu stellen wären und trotz mancher Anleihen bei Clementi (z. B. Nr. 22) doch ganz spezifisch Brahms'sche Probleme stellen; Nr. 29 steht den *Paganini-Variationen* zitathaft nahe. Die Bewältigung mancher Aufgabenstellung, etwa groteske Fingersätze, um Außenstimmen legato spielen zu können (Nr. 37 und 44), oder Dehnübungen bis hin zur Oktavspannung zwischen 2. und 5. Finger (Nr. 9b), reicht bis an die Schmerzgrenze – tut das eigentlich nur mir so weh? Dass Brahms dieses Pandämonium fingertechnischer Akrobatik ernst nahm, sogar sehr ernst, wird im Vorwort und Editorischen Bericht vorzüglich dargestellt; einige zusätzliche Übungen und abweichende Versionen aus anderen Quellen und Schülerberichten sind im Anhang wiedergegeben.

Den restlichen Inhalt des Bandes stellen der erst 1995 erstmals edierte Rákóczi-Marsch von 1854 (Anh. III Nr. 10), die insgesamt sechs Tanzsätze aus historisierenden Suiten in a-Moll und h-Moll von 1855 (WoO posth. 3–5), einige verstreute Einzelstücke sowie Brahms' Kadenzen zu Klavierkonzerten von Bach, Beet-

hoven und Mozart. Bei Letzteren bestand eine editorische Hauptaufgabe darin, die Urheberschaft zu überprüfen, da einige Kadenz nur Überarbeitungen von Kadenz Clara Schumanns darstellen, die aber teilweise ihrerseits auf verschollenen Kadenz von Brahms beruhen. Hier herrscht nun größtmögliche Klarheit sowohl in der Bewertung als auch in der Wiedergabe aller verfügbaren Quellen.

Dieser ungewöhnliche Gesamtausgaben-Auftakt zu Brahms' Klavierwerken – von den Rändern in die Mitte? – bietet wissenschaftlich hervorragend dokumentierte Notentexte und ist editorisch sorgfältig ausgestattet. Vielleicht hätten sich manche Wiederholungen in der Darstellung von Einleitung und Bericht vermeiden lassen; dann wäre auch eine größere Lesefreundlichkeit erreichbar gewesen (die Einleitung umfasst 264 Fußnoten auf 24 Seiten). Warum die wenigen erhaltenen Vorformen der *Ungarischen Tänze* nicht gleich im Anhang stehen, sondern wohl einem Supplement vorbehalten bleiben, ist mir unbegreiflich. Ernsthafte Benutzer wird das nicht abschrecken. Praktische Benutzer hingegen mögen sich fragen, ob das Layout der Notenseiten wirklich so optimal ist, wie wir es von Henle gewöhnt sind: Oftmals stehen sechs von Brahms' weit ausgreifenden Akkoladen auf den Seiten; diese sind nicht selten bis tief an den unteren Rand bedruckt (S. 136); umgekehrt wirkt der unterschiedliche obere Rand des Satzspiegels verwirrend (vgl. S. 116 und 117, 129 und 130); manche Seite ist schlicht vollgepfropft (S. 127). Gut, das liegt auch etwas in der Natur der kunterbunten Sache; die Kieler Forschungsstelle selbst spricht auf ihrer Homepage vom „inhaltlich bislang heterogensten“ Band. Deswegen müsste aber die moderne Edition dieser Brahms'schen Parerga und Paralipomena nicht bisweilen nach „Kraut und Rüben“ aussehen – dies könnte manchen „vertreiben“.

(Dezember 2008)

Christoph Flamm

## Eingegangene Schriften

HEINZ ACKER: Modulationslehre. Übungen, Analysen, Literaturbeispiele. Ein Handbuch für Studium und Lehre. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 469 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 17.)

DANIEL ALBRIGHT: Music speaks. On the Language of Opera, Dance, and Song. Rochester: University of Rochester Press 2009. XIV, 218 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne. Histoire musicale des réformes religieuses (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles). Hrsg. von Xavier BISARO und Jean-Yves HAMELINE. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance 2008. 186 S., Abb., Nbsp.

Aus dir wird nie ein Pianist. Die Autobiographie von Artur Schnabel. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Lynn MATHESON. Aus dem Englischen von Hermann J. METZLER. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 318 S., Abb.

Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004. Hrsg. von Reinmar EMANS und Martin GECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 180 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 8.)

Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Wirklichkeit und Ideologie. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag. Bericht über das 6. Dortmunder Bach-Symposium 2006. Hrsg. von Reinmar EMANS und Wolfram STEINBECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 237 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 9.)

Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Volume 2.)

XAVIER BISARO: Une Nation de fidèles. L'église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Turnhout: Brepols Publishers 2006. 475 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

CORNELIA BROCKMANN: Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen. Sinzig: Studio Verlag 2009. 435 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Musik und Theater. Band 7.)

FRANCESCO BUSSI: Brahms dopo Brahms. Tracce panoramiche di una discendenza e di un'eredità. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2009. 132 S.

GIULIANO CASTELLANI: Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 668 S., Nbsp. (Varia Musicologica 15.)

Johannes Ciconia. Musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2003. 326 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max