

BESPRECHUNGEN

RUDOLF FLOTZINGER: *Von Leonin zu Perotin: Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 504 S., Abb., Nbsp. (*Varia musicologica*. Band 8.)

Rudolf Flotzinger, einer der *grand old men* der Mittelalterforschung, hat vor Jahren ein Buch über Leonin und eines über Perotin veröffentlicht. Aufgrund der Diskussionen um diese Publikationen sowie aufgrund weiterer Recherchen versucht er nun, in einem weiteren Werk Zusammenfassungen, Erweiterungen und Ergänzungen vorzulegen. Flotzinger wendet sich ausdrücklich an „Fachkollegen wie interessierte Laien“ (S. 10), wenn er auf rund 500 Seiten ein Geschichtsbild umreißt, das die Zeit zwischen etwa 1170 bis 1240 betrifft. Entgegen anderer Ansichten – fasslich in Ausdrücken wie ‚Ereignis Notre Dame‘ oder ‚Notre-Dame-Schule‘ – versteht der Autor den Zeitraum nicht als homogen angelegt. Als Repräsentant der Zeit vor 1210 gilt ihm Leonin, während Perotin eine spätere Phase vertritt. Der erste Abschnitt wird um 1210 durch einen Paradigmenwechsel – „Modalrhythmik, Stimmzahl, Gestaltungsprinzipien etc.“ (S. 476) – zu einem späteren transformiert.

Das Buch wirkt ungemein sympathisch, da der Autor seine Sache mit großem Eifer vertritt und seine Leser ‚mitzunehmen‘ versucht. Dabei verarbeitet er eine große Menge an Literatur, mit der er sich angelegentlich ebenso sachlich wie engagiert auseinandersetzt. Wofür aber engagiert er sich?

Aufgrund der wachsenden Zahl an Lexika, Handbüchern und Enzyklopädien sind die Jahrhunderte in passende Begriffsbündel zerlegt worden, deren Darstellung es erlaubt, die unbequemen und schwierigen Fragen – wie entsteht Modalnotation? wozu braucht man Clausulae? – aus Platzgründen eher wegzulassen als zu fokussieren. Rudolf Flotzinger dagegen beschäftigt sich in wohltuender Weise mit allen Problemen an seinem Wegesrand. Wer sich die Zeit nimmt, das Buch durchzuackern, wird nicht nur das eigene Repertoire an Fragen revidieren müssen, sondern kann es gewinnbringend auch erweitern. Und wer ein interessantes Seminar organisieren will, nehme ein Kapitel als Tisch-

vorlage. Fünf Studierende werden im Nu zehn Meinungen diskutieren. Von größtem Nutzen für alle denkbaren Leser ist der Umstand, dass der Verfasser entschieden über die Technik, an einem Beispiel vieles aufzuhängen, hinausgeht und der Exemplifizierung viel Platz einräumt. Da die Forschung seit Jahren größere Teile der verschiedenen Repertoires in Übertragung vorgelegt hat, sollte es möglich sein, die vorliegenden, ausführlichen Analysen (S. 349–451 u. ö.) für eigene weitere Arbeit zu nutzen.

Einige kritische Bemerkungen seien angebracht. Bislang sah ich im Umfeld um das Reizwort ‚Notre Dame‘ die Bäume vor lauter Wald nicht. Nach der Lektüre sehe ich den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr. Ich kann keinerlei Lösung anbieten, sondern höchstens ein gewisses Unbehagen artikulieren.

1. Es ist mir kaum je möglich gewesen, die verschiedenen Hintergrundinformationen (etwa zu Universität, Papsttum, Paris) mit den diversen Vordergrundinszenierungen zu verbinden. Die für mich nach wie vor disparate Quellenlage um die Mehrstimmigkeit im 12./13. Jahrhundert wird in ihrer gesellschaftlichen Situierung nicht klarer, obgleich Flotzinger gerade um Klärung dieser Verhältnisse bemüht ist.

2. Die Schwierigkeiten lassen sich verdeutlichen. Der Verfasser sieht im Entstehen der Modalrhythmik einen Paradigmenwechsel. Damit habe ich zweifache Schwierigkeiten. Erstens setzt der Begriff ‚Paradigmenwechsel‘ trotz aller modebedingten Verschleißerscheinungen voraus, dass eine Gemeinschaft Phänomene mit einem bestimmten Erklärungsmodell interpretiert. Werden zusätzliche Phänomene mit diesem Modell nicht mehr fasslich, kann das Modell, das Paradigma ersetzt, ausgewechselt werden. Es ist mir nicht nachvollziehbar, um welche Erklärungsmodelle es im Falle der Modalrhythmik gehen soll. Zweitens würde ich jederzeit, wie Flotzinger es tut, die ‚ars metrica‘, also einen Teil der Grammatik, heranziehen. Allerdings in deutlich begrenzter Weise, nämlich nur als Wissensspeicher innerhalb der Subalternationstheorie des 12./13. Jahrhunderts. Das heißt: die ‚musica‘ subalterniert die ‚ars metrica‘, kann sich also im Wissensarsenal der ‚ars metrica‘

bedienen und dieses auch verändern. Doch betreffen solche Interpretationen ja erst eine Musiklehre, die sich mit „verdeutlichter Modalnotation“ (Wulf Arlt) beschäftigt. Die Modalnotation selbst benötigt keine Musiklehre, da sich brauchbare Notierungsweisen bzw. Lesarten aufgrund einfachster Regeln ergeben, die sich aus dem Wissen der ‚ars metrica‘ nicht herleiten lassen (Akzentuierung, Konventionen zur Lesung von Ternariae im 1. und 2. Modus, Binaria stets Brevis-Longa; alle Weiterungen lassen sich daraus herleiten). Wenn ich allerdings strikt zwischen der Entstehung von Phänomenen einerseits und deren in diesem Fall späterer Einführung in sprachliches Wissen andererseits unterscheidet, wäre erneut zu fragen, was eigentlich diese Modalnotation sein soll – das Phänomen, das wir uns dauernd aus einer anders ausgerichteten Musiklehre erklären.

3. Nun sind meine im Vorangehenden angesprochenen Bedenken für Flotzinger nicht neu. Sie lassen sich sogar weitgehend aus seinem Text ableiten, der dazu auch bereits vielfältige Gegenargumente bietet. Für den Verfasser ergibt sich gesamthaft ein anderer Ansatz, da er, im Unterschied zu mir, mit bestimmten, feststellbaren gesellschaftlichen Bedingungen rechnet, in deren Bann er zahlreiches Personal am Werk sieht. Dementsprechend versucht er im ganzen Buch, mit großem Aufwand Personen nachzuweisen, die planend, herstellend, nachdenkend an den musikalisch produktiven Prozessen im 12./13. Jahrhundert Teil hatten. In dieser Optik gewinnt das Buch natürlich stark an Plausibilität, da Phasen solcher Musikgeschichte zwischen Leonin und Perotin nicht nur aus Notiertem und aus Lehrtexten abgeleitet werden, sondern auf einer großen Bühne mit intakter Besetzung inszeniert werden. Dass mich die Inszenierung nicht überzeugt, hat wohl weniger mit dem Buch als mit meiner Überzeugung zu tun, dass beim mittelalterlichen Schrifttum mit seinem enormen Arsenal an anonymen Texten Namen oft nur Platzhalter für weitere Anonymi sind.

Summa: Was Rudolf Flotzinger vorlegt, ist ein in sich vielschichtiger Streifzug durch eine vielschichtige Noten- und Textlandschaft. Ob der Verfasser signalisierte Probleme gelöst hat, wird jede Leserin und jeder Leser selbst entscheiden. Wichtig scheint mir, dass gerade im Dutzend Probleme auf den Tisch kommen, über die zu

diskutieren sich lohnt. Dass ein großes Kapitel der Musikgeschichte nicht abgehakt, sondern neu aufgeschlagen wird, ist nicht zuletzt eines der Verdienste dieses Buches. Gegenüber der zunehmenden Sterilität der in Übersichtsdarstellungen verbreiteten Verschrottungspraxis von nicht hinterfragten Mittelalterplattitüden ist Flotzingers Buch ein wahres Antidot. Auch für Laien, die wissen, dass die Langsamkeit der Lektüre nichts mit Unbildung, sondern mit der Schwierigkeit des Gegenstandes zu tun hat, ist das Werk sehr empfehlenswert.

Der Text ist orthographisch fehlerfrei; Flotzingers guter Stil erleichtert die Lektüre. Im Satz stören manchmal stehen gebliebene Trennzeichen; die Notenbeispiele sind durchgehend sehr schön gemacht. Der Band enthält nebst Bibliographie auch Index und Glossar sowie 69 Notenbeispiele und 12 Faksimiles. Die von Peter Maria Krakauer herausgegebene Reihe *Varia musicologica*, zu der Flotzingers Buch gehört, empfiehlt sich auch durch diese Publikation.

(September 2009)

Max Haas

JÜRGEN STENZL: *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. Textband: 231 S., Notenband: 214 S. (Salzburger Stier. Band 1.)

Angesichts dieses Doppelbandes darf man ruhig ein bisschen euphorisch werden, denn es gelingt dem Autor, den Inhalt – umfassende Repertoireerschließung und detaillierte Einzelbetrachtungen zum „Klang des Hohen Liedes“ – in einer Darstellungsform zu gereichen, die dem faszinierenden Gegenstand auf angenehmste Weise entspricht: mit einem Mut zur Sinnlichkeit, der nicht zuletzt wieder einmal demonstriert, dass akribische Forschungsarbeit und über Jahre hinweg betriebene Studien keinesfalls in spröder, emotionslos-nüchterner Faktenhäufung resultieren müssen.

Wiewohl „der ursprüngliche Klang des Hohen Liedes [...] vor mehr als zweitausend Jahren unwiederbringlich verstummt“ ist (S. 20), so zieht dieser eminent sinnliche Text doch geradezu zwingend immer neue Klanggewänder an – ganz wie es einem Liebeslied, dem „Canticum canticorum“ geziemt –, und Stenzl begreift sein Projekt als „Versuch, einen [...] Aspekt der Wirkungsgeschichte dieses ungewöhn-

lichen Textes [...] zu erfassen und an konkreten Beispielen zu erhellen.“ (S. 19 f). Diese musikalische Wirkungsgeschichte auf der Basis schriftlicher Quellen beginnt mit Hohelied-Antiphonen des 9. bis 11. Jahrhunderts. Sie sind immer für Marienfeste bestimmt (und zwar austauschbar für verschiedene), wobei die Marianische Lesung der Texte auffälligerweise keinesfalls den Kommentaren und Auslegungstraditionen von den Kirchenvätern bis hin zu Alcuin etc. entspricht (S. 22). Die älteste Schicht umfasst Antiphonen aller Kirchentöne, mit merkwürdiger Ausnahme ausgerechnet des 5. und 6. Tons (S. 32 irrtümlich als „E-Melodien“ bezeichnet; derlei Unschärfen, zu denen z. B. auch der hartnäckig wiederkehrende Buchstabendreher „Oteochoš“ zählt [S. 25], wären zu vermeiden gewesen, ebenso die kleinen Pannen im Samselurium unterschiedlicher Übertragungen des Notenbandes, wo schon mal beim Scannen eine Zeile verloren geht und Locher Spuren in den Vorlagen hinterlassen haben).

Die auf verschiedene Texte anwendbaren Modelle dieser ältesten Antiphonen sind dezidiert keine „Vertonungen“, nicht einmal als „Melodie“, erst recht nicht als „Musik“ möchte Stenzl diese „Vortragsmodi“ bezeichnet wissen (S. 35). Hingegen findet in den Individualmelodien der „großen Antiphonen“ wie *Anima mea liquefacta est* (S. 51) durchaus eine „Dramatisierung“ in Reaktion nicht mehr nur auf strukturelle, sondern auch auf inhaltliche Gegebenheiten der Texte statt, und die Melodien werden auf eine Weise planvoll mit Melismen durchsetzt und wohl durchdacht gestaltet, dass Stenzl sie mit guten Gründen als „komponiert“ bezeichnet. Folgen jener „Dramatisierungstendenzen“ wird das vierte Kapitel präzisieren, das sich mit der Gestaltung als Hochzeitsdialoge (in Anschluss an den Kommentar des Origines), im Rahmen des Osterspiels (so bei Abaelard), mit belehrend-moralischem Unterton im *Speculum*, oder als Dialog (etwa zwischen *Ecclesia* und *Salomo*) befasst und der Frage nach möglichen Zusammenhängen zu höfischer Minne nachgeht.

Die *Votivantiphonen* des Hoch- und Spätmittelalters und ihre Verwurzelung in eigentümlichen Arten der Frömmigkeit und verschiedenen Formen des Marienkultes sind Gegenstand des dritten Kapitels, zu dessen Ende der Autor Spuren volkstümlicher Marienverehrung nachspürt und die berechtigte Frage auf-

wirft, ob deren teils ganz andersartige Melodien von schriftlosem Musizieren beeinflusst sein könnten, eine These, die nicht zuletzt durch einen Exkurs zu Hildegard von Bingen (S. 98) Plausibilität gewinnt.

Das letzte Drittel des Buches gehört den mehrstimmigen Hohelied-Vertonungen: Eher selten und verhältnismäßig spät – ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – greifen die Motetten der *Ars Antiqua* das Hohelied auf, was insofern nicht weiter überrascht, als dieses Repertoire vorwiegend an seine eigenen Texte gebunden ist und wenig auf Bestehendes zurückgreift. Anstatt die Hohelied-Texte zum Anlass zu nehmen, das beliebte Spiel mit Doppeldeutigkeiten auf die Spitze zu treiben, beschränken sich die vorgestellten mehrtextigen Motetten auf die Kombination mit einschlägig Marianischen Texten oder verbleiben ganz innerhalb des Hohen Liedes. An je einer pan- und teisorhythmischen Motette Machauts (auf die Tenores „*Ecce tu pulchra es*“ und „*Quia amore langueo*“) führt Stenzl dessen Kunst vor, ‚varietas‘ und ‚unitas‘ so zu verwirklichen, dass sich auf höherer Ebene gar etwas wie ‚universitas‘ einstellt.

Aus der chronologischen Anordnung des Stoffes ergibt sich fast zwingend eine Art Steigerung, die im sechsten Kapitel zu Vertonungen des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet: Kaum eine Werkgruppe dürfte besser geeignet sein, die von Franc le Martin beschworene, viel zitierte „*contenance angloise*“ sinnfällig werden zu lassen. Mit den neuen Funktionen im Rahmen privater Andachten gelangt die Komposition von *Votiv-Antiphonen* zur Blüte. Hat man sich erst einmal durch aufwendige Statistik – die im Grunde nicht viel mehr zutage bringt als das Übergewicht englischer Kompositionen (mit weiter Verbreitung in kontinentalen Quellen) – zu Stenzls brillanten Einzelwerkbesprechungen durchgearbeitet, lernt man unter seiner kundigen Führung bekanntere Werke wie Dunstaples *O quam pulchra es* und ihre Subtilitäten in Blick auf Deklamation und Textbedeutung neu schätzen und staunt über Dufays *Anima mea liquefacta est* mit seiner außergewöhnlich tiefen Stimmdisposition und dem Wunderwerk einer Polyphonie dreier choralgebundener Stimmen – eine Kostprobe Stenzl’scher Sprachkunst: „[...] das ‚Alte‘, die einstimmige Melodie, wird zum Material einer Verräumlichung die-

ser Melodie“, es entsteht in der „Fülle kontrapunktischer Gleichzeitigkeit“ ein „mystisches“ Klanggewand, das die Erzählung „wie ein Reliquiar umschließt“ (S. 199).

Die 14 Hohelied-Antiphonen des *Glogauer Liederbuchs* holen kurzzeitig zurück auf den Boden handfester regionaler Gebrauchsmusik, bevor Busnois' Motette *Anima mea – Stirps Jesse* von Mythen befreit und stattdessen mit ihren kompositionstechnischen „Manierismen“ (S. 219) gewürdigt wird und die bemerkenswerte fünfstimmige Chansonmotette Ockeghems und Josquins Votivgebet *Ecce tu pulchra es*, mit dem der erste Motettendruck Petruccis 1502 eröffnet wird, wahre Glanzpunkte auf den gedrängten letzten acht Seiten der Ausführungen setzen. Ein ikonographischer Exkurs demonstriert Verwandtschaften mit bildlichen Strategien der Textkompilation und der Entfaltung von Marienattributen. Der zweite Band bietet neben Notenmaterial zum Text alphabetisch nach Textincipits geordnete Inventare mit Quellenverzeichnissen (ergänzt durch Biblio- und Diskographie, Namens- und Initienregister).

Stenzl verfolgt die kluge Mitteilungsstrategie, stets zunächst eine Fülle von Informationen auszubreiten, um dann, warnend mit Formulierungen wie „Bemerkenswert jedoch ist“ oder „Dabei fällt auf“ eingeleitet, zu Interpretationen der Sachverhalte auszuholen, die den eigentlichen Reiz dieses nicht nur daten-, sondern vor allem auch gedankenreichen Buches ausmachen. Zusätzlich führt er in zahlreichen Parenthesen eine weitere Textschicht ein, die Nebengedanken abseits der Hauptargumentation Raum gibt. Jeder Fachterminus (Antiphon, Tonar etc.) wird bewundernswert knapp und dabei deutlich und prägnant, allgemeinverständlich und dabei wissenschaftlich exakt erläutert – nicht immer mit der kanonisierten Allerwelts-erklärung einschlägiger Hand- und Wörterbücher, dafür aber stets mit dem Plus Stenzl'scher Originalität und gefärbt von seiner mitunter ganz eigenen Sicht der Dinge.

Warum man die neue, mit einem Paukenschlag eröffnete, auch optisch ansprechende Reihe ausgerechnet nach dem wenig Wohlklang verströmenden Salzburger Hornwerk benannte, ob sich dahinter irgendein höherer oder tieferer Sinn verbirgt, entzieht sich der Kenntnis der Rezensentin. In Verbindung mit derart feinsinnigen Betrachtungen und der für wissenschaft-

liche Publikationen ungewöhnlichen, zart erotischen Sinnlichkeit des Covers wirkt der Reihentitel jedenfalls hochgradig grotesk. Bei solchen Äußerlichkeiten braucht man sich jedoch nicht aufzuhalten, denn ansonsten überzeugt an diesem Doppelband eigentlich nahezu alles – mit einer Ausnahme: dem Ende. Der Autor schließt sehr abrupt, als habe der Lektor am Fuß der 231. Seite Einhalt geboten, mitten in den Betrachtungen zu Josquins Motette: keine Zusammenfassung, kein Fazit, kein Ausblick – oder doch? Zieht die Josquin'sche Vertonung selbst eine Summe aus dem Vorhergegangenen, um zugleich vorauszuweisen auf die an Hohelied-Vertonungen so reichen folgenden Jahrhunderte? Bedeutet dieses überraschende Ende, das betont keines ist, dass man auf Fortsetzung hoffen darf? Eine Inventarisierung mag für die Folgezeit nicht zu leisten sein – aber „die Geschichte der musikalischen ‚Sprachfähigkeit‘“ (S. 19) ließe sich anhand der Rezeption des Hohelied-Textes „im klingenden Medium“ gewiss noch trefflich fortschreiben...

(August 2009) Ann-Katrin Zimmermann

BORIS VOIGT: Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 456 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 16.)

Voigts Buch wendet sich einem großen Thema zu. Unverkennbar steht im Hintergrund der Arbeit, die eine Geschichte musikalischer Ökonomie in Antike und Mittelalter entwirft, eine aktuelle und durchaus brisante Frage, nämlich die nach Funktion, Bedeutung und Legitimation von Kulturförderung und von musikalisch-künstlerischer Repräsentation auch in der modernen, marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaft. Was die „Reichen und Mächtigen“, mit den Worten Lessings, dazu bewege sich als Mäzen zu betätigen, ist die Ausgangsfrage (S. 7).

Gerade aus den erheblichen Differenzen, die sich zwischen vormodernen Formen reziproker Tauschbeziehungen im Kulturbereich und heutigen Modellen wie etwa dem Sponsoring zeigen, erwächst das Potenzial zu einer fundierten Einschätzung aktueller gesellschaftlich-kultureller Strukturen – die unverändert Machtstrukturen darstellen. Dies deshalb, weil die analytischen Modelle, die Voigt heranzieht, geeignet sind, eine überhistorische Perspektive

zu entwickeln und damit eine eigentlich vergleichende Forschung zu gewährleisten. Die idealtypische Rekonstruktion, die er auf den Spuren Max Webers unternimmt, weist sich als umfassende Theorie der politischen Ökonomie der Musik aus, als eine Theorie großer Reichweite.

Voigts Ansatz ist genuin musiksoziologisch, entwickelt dabei aber zugleich eine historische Tiefe, die das Buch zu einem wesentlichen Beitrag zur Mittelalter- und Frühneuzeit-Forschung macht. Neben Soziologie im engeren Sinne gehören zu den theoretischen Grundlagen auch Konzepte der Historischen Anthropologie und der Musiksemiotik. Kernpunkt ist die Frage, wie Musik in gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsstrukturen eingebunden ist und in welcher Weise soziale Wertigkeit in musikalischen Tauschrelationen vermittelt wird. Als von höchster Aktualität erweist sich hier einmal mehr der Machtbegriff Max Webers, dessen Handlungstheorie ohnehin in der deutschen Sozialwissenschaft zurzeit eine Konjunktur erfährt. Mit dem Konzept von symbolischer Macht (die Voigt nach sechs Kriterien differenziert) rückt der Aspekt der Repräsentation in den Mittelpunkt. Dieser spielt bekanntlich in zahlreichen Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit eine wichtige Rolle, wo es um Bedeutung und Funktion von musikalischer Praxis insbesondere an Höfen und in Städten geht. Dass hierbei Teilhabe und Integration genauso wie soziale Abgrenzung, aber auch bloße Zurschaustellung von Reichtum eine Rolle spielen können, wurde in der Forschung häufig hervorgehoben. Selten aber kommt es zu einer eingehenderen Analyse, aufgrund welcher Mechanismen Kunst und speziell Musik überhaupt Macht und Herrschaft ausdrücken und symbolisieren, ja sogar fallweise selbst unmittelbar sein können. Genau diesen Aspekt betont Voigt und berührt mit der Frage, in welcher Weise Musik grundsätzlich Inhalte bedeuten, repräsentieren oder in anderer Form vermitteln kann, genuin musiksemiotische Materie. Er nähert sich diesem Gegenstand unter Rückgriff auf Gottlob Freges Konzept der Vorstellungsbegriffe an (S. 56 ff.), das er durch eine Bestimmung der Kongruenz bzw. Inkongruenz zwischen Wertvorstellungen und Wünschen der Akteure, denen die Machtdarstellung gilt, und der symbolischen Repräsentation von Macht ergänzt.

Sobald – etwa durch gewandelte Wertvorstellungen – eine Veränderung dieser Kongruenz einsetzt, könne es dazu kommen, dass symbolische Formen ihre symbolische Funktion nicht mehr erfüllen, ohne dass sie selbst geändert würden. Zugleich würde aber die Darstellung selbst erkennbar bleiben. (S. 64). Damit kann Voigt einmal mehr dem Vorurteil einer irgend unmittelbaren, im Gegenstand liegenden Wirksamkeit von symbolischen Formen begegnen, ohne auf die Idee allein subjektiv-assoziativer Bedeutungskonstruktionen rekurren zu müssen.

Vor dem Hintergrund solcher theoretischer Vorüberlegungen kann Voigt ein Modell der Vermittlung sozialer Wertigkeiten, von Macht und Herrschaft in musikalischen Tauschrelationen entwickeln. Der weitaus umfangreichste Teil des Buches dient im Folgenden der historischen Entfaltung dieser Ökonomie. Wie nebenbei fügt sich dabei die detaillierte Erörterung griechischer Agone vor dem Hintergrund eines antiken Harmoniebegriffs in eine musiksoziologische Theorie der Professionalisierung in vormodernen, nicht marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaften. Ein Schwerpunkt der weiteren Darstellung liegt auf der Institution der Stiftung, wie sie als Ausdruck der Versachlichung bei der Finanzierung kultureller Ereignisse ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert in Erscheinung tritt. Den Stiftungsgedanken und zahlreiche damit verbundene Ausformungen nutzt Voigt als Leitfaden durch die Jahrhunderte. Wie eng Stiftungen – etwa Messstiftungen – mit teils theologisch brisanten Diskussionen um die Legitimität von materiellem Gewinn verknüpft sind, macht etwa die Vorstellung deutlich, Gott durch Almosen in einer quasi-reziproken Beziehung zum Schuldner zu machen (S. 224).

Als Fallbeispiele für diesen Themenkomplex im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit wählt Voigt die Einrichtung von Altarpfünden und bürgerlichen Musikstiftungen in den Hansestädten Lübeck und Lüneburg. Systematisch wertet er hierzu Archivbestände bis 1500 aus, wobei Lübeck durch die vorhandenen Bestätigungsurkunden die bessere Forschungslage bot, während für Lüneburg nur bürgerliche Testamente herangezogen werden konnten (S. 253). Am Beispiel der lübeckischen Kaufleute demonstriert Voigt konkret die Folgerichtigkeit

und Notwendigkeit einer Transformation von ökonomischer in symbolische Macht (S. 257).

Wie hilfreich zur Beschreibung solcher Symbolisierungen historisch-anthropologische Zugangsweisen sind, zeigt der Aspekt der Verhaltensregulierung durch Musik, den das Buch am Beispiel Platons ausführlich erörtert und ohne den auch symbolische Repräsentation von Macht kaum verstanden werden kann. Die Einbeziehung einer derartigen Perspektive muss sich allerdings die Kritik gefallen lassen, ob sie nicht mitunter eine umfangreichere Abstützung durch Ergebnisse systematischer Musikwissenschaft hätte erfahren können. Dies gilt speziell da, wo Voigt mit dem Begriff der Verhaltensregulierung weniger auf soziologische als eher auf naturwissenschaftliche, psychologische und biologische Parameter abzielen scheint (S. 87 ff.). Tatsächlich wären hier die Vorstellungen etwa der philosophischen Anthropologie bzw. Biosozologie von Arnold Gehlen vor dem Hintergrund moderner Forschung abzusichern oder zu relativieren.

Geplant ist eine Fortsetzung der politischen Ökonomie der Musik bis in die Gegenwart. Von dieser Analyse moderner, kapitalistisch geprägter Strukturen vor der Kontrastfolie vormoderner musikalischer Tauschbeziehungen lässt sich jetzt schon Grundlegendes erwarten – für Kultur- und Musikgeschichte nicht weniger als für eine historisch und strukturell-vergleichend denkende Musiksoziologie.

(November 2009)

Karsten Mackensen

RAINER BAYREUTHER: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Erster Band: Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2009. 381 S., Nbsp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Der Verfasser hat sich durch mehrere Publikationen zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts hervorgetan. Auch vom vorliegenden Werk werden die noch nicht erschienenen Bände 2 und 3 „Untersuchungen zur Rationalität der Musik im 17.“ und „zum frühen 18. Jahrhundert beinhalten“ (Umschlagtext). So bündelt der vorliegende erste Band Untersuchungen zur älteren Zeit. Ob der Verfasser aus einer gewissen

Naivität heraus oder aus Marketinggründen seine Untersuchungen umfassend erscheinen lassen will, weiß ich nicht. Ich kann nur hoffen, dass er für die noch zu schreibenden Bände zu mehr Forschungsaufwand bereit ist, die vorhandene Sekundärliteratur zur Kenntnis nimmt und sich über bislang herangezogene Quellenbestände informiert.

Das Buch enthält entgegen dem Titel keine „Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert“. Von den angekündigten Untersuchungen betreffen die erste und zweite Notationsprobleme des 12./13. Jahrhunderts; in der dritten geht es um Aspekte des 16. Jahrhunderts. Der Verfasser versucht, über eine „ausschließlich musikimmanente Rationalität“ hinausgehend in seiner Arbeit „dem zu folgen, was in diesen Zeiten selbst an der Musik als rational aufgefasst wurde.“ (S. 15). Wer sich nun erhofft, darum würden die im Fach so gerne an Max Webers Œuvre festgemachten Rationalitätsüberlegungen aufgrund der von Wolfgang Schluchter angeregten, Rainer Bayreuther bekannten Untersuchungen im Sinne Webers als Zusammenhang von Wirtschaft und Rationalität seit dem 11. Jahrhundert behandelt, sieht sich enttäuscht. Behandelt wird in der ersten Untersuchung die Zusammensetzung von ‚figura‘ geheißenen Objekten; die zweite ist einem rhythmischen Problem „der mehrstimmigen Saint-Martial-Musik“ gewidmet; die dritte gilt der Frage nach „Kontinuität und Transformation rationaler Grundlagen der Musik im 16. Jahrhundert“.

Die erste Untersuchung sei ausführlicher behandelt, um die Arbeitstechnik des Verfassers anzusprechen. Es sei zunächst festgestellt, dass in den letzten Jahrzehnten eine Unmenge an Aristoteles-Kommentaren aus der Zeit zwischen Boethius und 1500 als handschriftlicher Bestand bekannt wurde. Weitere Untersuchungen ergaben, dass zwischen 1500 und 1650 mehr Aristoteles-Kommentare entstanden als zwischen Boethius und 1500. Unsere mittelalterlichen Kollegen haben allerdings kaum je auf Augenhöhe mit dem Philosophen Aristoteles diskutiert, sondern gebrauchten eine Art Sedimentbildung an aristotelisch beeinflusstem Wissen. Dies ist den zahlreichen Wissenschaftsklassifikationen abzulesen, die auch manchmal die ‚textus‘ (Textbücher) angeben, welche für artistische Vorlesungen genutzt

werden. Allerdings beachtet der Verfasser diese grundlegenden Materialien nicht, sondern will „das platonistische Paradigma“ diskutieren. Wäre er Platoniker, könnte das interessant werden. Da er aber, wie gesagt, „dem zu folgen“ gewillt ist, „was in diesen Zeiten selbst an der Musik als rational aufgefasst wurde“, muss ich die Texte meiner Kollegen im 13./14. Jahrhundert durch eine quellenkundlich niemals verbürgte Brille lesen – nicht aristotelische Sedimentbildung erhält Gewicht, sondern Texte von Augustin, Proklos, Boethius u. a. Auch das könnte interessant werden, wenn ich und alle anderen, die noch nie an ein „platonistisches Paradigma“ gedacht haben, mit ihrer Hilfe verstehen könnte, was in der Musiklehre des 13. Jahrhunderts steht.

Wie steht es damit? Das Grundgerüst der im Fach bislang für plausibel gehaltenen und weitgehend stillschweigend übernommenen Argumentation stammt von Fritz Reckow. Es wurde vertieft, erweitert und korrigiert durch dessen Freiburger Kollegen Wolf Frobenius, Ulrich Michels, Erich Reimer und Klaus-Jürgen Sachs. Als Zusammenfassung einschlägiger Versuche liegen die Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* vor. Bislang hielt ich für die Interpretation der Lehrschriften wie für die Arbeit an den notierten Handschriften solche Arbeiten für ausreichend. Zudem nahm ich an, dass der verwinkelte Platonismus des 12. Jahrhunderts durch die langjährigen Quellenuntersuchungen eines Édouard Jauneau wie durch die grundlegenden Arbeiten etwa eines Peter Dronke, eines Brian Stock oder eines Winthrop Wetherbee etwas erhellt sei. Allerdings nimmt der Verfasser die musikwissenschaftlichen Untersuchungen wie die platonistische Forschung kaum zur Kenntnis. Wie also soll ich Bayreuther folgen? Ich kann keine der Querverbindungen, die er sporadisch zwischen Exponenten seines „platonistischen Paradigmas“ und der Musiklehre herstellt, nachvollziehen. Das sei beispielhaft verdeutlicht. Der Verfasser behauptet, es gebe „im frühen 13. Jahrhundert genau zwei Denotate: Länge (Longa) und Kürze (Brevis)“ (S. 29). Damit gewinnt er eine von mehreren wesentlichen Stützen für seine Argumentation. Nun kann es zwar bei Garlandia durchaus heißen, „figura [...] est signum denotans sonum vel sonos“; doch ist ‚denotare‘ hier einfach in der vokabulären Bedeutung von ‚bezeichnen‘

aufzufassen. Wie die philosophiehistorische Forschung gezeigt hat, kennt man seit dem 12. Jahrhundert eine extensionale und eine intentionale Semantik, zielt also auf Unterschiede zwischen Denotat und Konnotat. Bayreuther beschäftigt sich aber gar nicht mit solchen mittelalterlichen Versuchen, darum auch nicht mit der Frage, ob Verben wie ‚denotare‘, ‚significare‘, ‚repraesentare‘, ‚appellare‘ in der Musiklehre sprachlogisch zu differenzieren sind, sondern beginnt geradewegs mit der Behauptung, es gehe u. a. um ‚figura‘ und ‚denotatum‘ (S. 28). Ich kann Bayreuthers Argumenten hier wie an unzähligen anderen Stellen nicht folgen, da ich nicht verstehe, wie er zu ihnen kommt.

Eine grundsätzlichere Schwierigkeit ergibt sich zum Beispiel dann, wenn wir auf S. 68 in Anm. 150 lernen, „kein Autor des 13. Jahrhunderts“ spreche „von den Denotaten als qualitates“. Aber was machen wir, wenn ‚musica‘ zu dieser Zeit die Relation zwischen dem mathematischen Term ‚numerus‘ und dem physikalischen Term ‚sonus‘ behandelt, ‚numerus‘ als Quantität und ‚sonus‘ als Qualität gilt und es wissenschaftshistorisch um das Thema „Quantifizierung von Qualitäten“ geht? In einem „platonistischen Paradigma“ hat die ‚musica‘ des 13./14. Jahrhunderts keinen Platz; die vertrackte Frage nach einem ‚numerus contractus ad sonum‘ etwa bei Robert Kilwardby oder beim Anonymus 11 stellt sich gar nicht. Bayreuther schreibt, als könne im Verständnis von Musik die Zahl vom Ton, die Mathematik von der Physik gelöst werden.

Für das ganze Buch gilt, dass ich Bayreuthers Anliegen der Ausrichtung nach wohl verstehen kann, damit aber die Texte unserer Kollegen im 12./13. und 16. Jahrhundert bis zur völligen Unkenntlichkeit verzerren muss. Bayreuther seh‘ ich wohl, allein wo ist das Mittelalter? Vom Versuch, Darlegungen des Verfassers zu widerlegen, muss ich einfach darum absehen, weil ich keine Verwendung eines „platonistischen Paradigmas“ ausmachen kann.

Zur zweiten Untersuchung: Wie der Verfasser weiß, gehört die Rede vom Zentrum Saint-Martial seit Sarah Fullers Arbeiten zur fachinternen Mythologie. Die heute eher einer „aquitaniischen Mehrstimmigkeit“ zugeordneten Stücke stammen aus mindestens neun Faszikeln unterschiedlicher Provenienz, die in Saint-Martial zusammengebunden wurden.

Bayreuther stellt einfach fest, das „für unseren Kontext irrelevante Problem besteht in der heterogenen geografischen Provenienz der unter dem Begriff Saint Martial versammelten Quellen“ (S. 96 Anm. 2), konstruiert damit die benötigte Einheitlichkeit des Notierten, das er dann ab S. 134 im „ontologischen Horizont von Zusammensetzung im 12. Jahrhundert“ betrachtet. Wer sich mit den Quellen selber beschäftigt hat, wird dem gegenüber nicht einfach wegen der kodikologischen Befunde misstrauisch, sondern wegen der unglaublichen Schwierigkeiten, aquitanische Neumen zu lesen (mit sehr unerwarteten Ergebnissen dann, wenn man die Quellen in Paris einmal im Original sieht und versteht, was Mikrofilme suggerieren können).

Zur dritten Untersuchung: Dass mir nach dem Versuch, den ersten beiden Untersuchungen etwas abzugewinnen, der Weg durch die dritte schwer fiel, hat wohl mit dem Thema des Buches zu tun. Der wissenschafts- und philosophiegeschichtliche Topos von einer Spanne zwischen Aristoteles und Leibniz meint ja nicht homogenes Philosophieren, sondern dauernde Auseinandersetzung mit aristotelischen Texten, denen für eine Wissenskultur, damit auch für Rationalitätsfragen Notwendiges entnommen wird. Es wäre nun interessant gewesen, für das 16. Jahrhundert die mannigfachen Anknüpfungspunkte an frühere Zeiten nachlesen zu können. Ich denke an die ganzen Inventions-Strategien aufgrund des oft untersuchten Antiqui-Moderni-Schemas oder an die Mimesisproblematik, in der eben der Satz, die Kunst („ars“) imitiere die Natur (die physikalische Welt), wo immer sie könne („Ars imitatur naturam in quantum potest“, *Physik B 2* [194a21–22]), nach den physikalischen Komponenten fragen lässt. Doch ist dem Verfasser an solchen Kontinuitätsfragen nicht gelegen, obgleich in „vielleicht keinem anderen Bereich [...] die Frage der Kontinuität oder Diskontinuität so intensiv diskutiert worden ist wie in der Naturphilosophie“ (Jan A. Aertsen, *Miscellanea mediaevalia*, Berlin 2004, Bd. 31, S. XIX).

Zum Schluss: Die kommenden zwei Bände werden zeigen, wie weit Bayreuther auf Pfaden, die ihm quellenkundlich und forschungsgeschichtlich vertrauter sind, im Lichte bisheriger Forschung verständlicher argumentiert. Zwei Fragen bleiben für mich zurück. Erstens frage ich mich, warum Bayreuther sein Bedürf-

nis, ein „platonistisches Paradigma“ zu behandeln, nicht als Bedürfnis thematisiert. Es fragt sich doch, was im Fach immer wieder zu einer an der Zahl festgemachten Suche führt, die den Kontakt zu den von der Lehre tatsächlich benutzten Quellen verliert, aber andererseits ihre Stütze in einer über 2000-jährigen Tradition findet. Zweitens frage ich mich bei Bayreuthers großem Interesse an ‚figura‘, warum er nicht versucht hat, das mit diesem Begriff evozierte, unglaublich breite Spannungsfeld jenseits musikwissenschaftlicher Fachlichkeit mit einem Bildbegriff, wie ihn Gottfried Boehm und andere entlang dem ‚figura‘-Aufsatz von Erich Auerbach (1938) entwickelt haben, zu untersuchen. Das systematische, stark philosophisch orientierte Interesse Bayreuthers könnte darin vielleicht einen adäquateren Lebensraum gewinnen.

(September 2009)

Max Haas

OLIVER WIENER: *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“ (1788–1801)*. Mainz: Are Edition 2009. XX, 508 S., Abb., Nbsp. (*Structura & experientia musicae. Volume I.*)

Johann Nicolaus Forkel und seine in zwei Bänden veröffentlichte (jedoch unvollendet gebliebene) *Allgemeine Geschichte der Musik* befinden sich – oder vielmehr: befanden sich vor ihrer Untersuchung durch Oliver Wiener – innerhalb der Selbstreflexion des Fachs Musikwissenschaft in einer merkwürdigen Position: Einerseits fehlen in entsprechenden Überblicksdarstellungen so gut wie nie Hinweise auf die Schlüsselposition des Werks und seines Autors innerhalb der Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, ihrer methodischen Fundierung sowie ihrer (auch institutionellen) Einbindung in die Universitas der Wissenschaften. Andererseits konnte nicht die Rede davon sein, dass Text und Textgestalt sowie ihre Verortung im zeitgenössischen Diskurs erschöpfend oder auch nur hinreichend topographiert worden wären. Mit Wiener lässt sich der „Verdacht“ artikulieren, dass die bereits relativ früh (1919 durch Willibald Gurlitt) vorgenommene „Kanonisierung der Lektüre dieses Texts [...] in vergleichbarem Maße geschadet hat, wie sie ihr förderlich sein wollte“ (S. XV). Der Mythos vom Begründer der universitären Musik-

wissenschaft samt dem dazugehörigen Gründungsdokument führte vielfach dazu, den sanktionierten Gegenstand in den Bereich der Proto-Geschichte zu entlassen, der lediglich in seiner unterstellten Vorläuferfunktion in den Blick geriet.

Hier setzt Wiener in seiner beeindruckenden Studie an, um zum einen das von Forkel verfolgte Konzept von Geschichtsschreibung samt seiner Orientierung am Systembegriff herauszuarbeiten, zum anderen aber auch die Besonderheiten der vorliegenden Textgestalt und ausgeprägten Erzählstrukturen in ihrer Genese wie ihrem Kontext zu klären. Dabei stößt Wiener auf Befunde und gelangt zu Erkenntnissen, die für mehrere Dissertationen (denn um eine solche handelt es sich bei seiner Schrift) ausgereicht hätten.

Zunächst wird nachgezeichnet, wie Forkel bei seinem Bemühen, die Beschäftigung mit Musik als akademische Disziplin zu installieren, auf die Methoden und Standards der Historik rekurrierte, die er an der Göttinger Universität kennenlernte (Kapitel 1, S. 1–70). Dabei orientierte sich Forkel in unterschiedlichem Maße an Modellen pragmatischer, technographischer sowie kulturgeschichtlicher Historiographie, deren Rezeption durch den Versteigerungskatalog seiner Bibliothek belegt ist (bei Wiener auszugartig als Appendix 1 mitgeteilt, S. 349–388). Forkel schulte demzufolge – um nur ein zentrales Untersuchungsergebnis festzuhalten – seinen Begriff von Kultur (und damit auch die Vorgehensweise von Kulturgeschichtsschreibung) an Johann Christoph Adelungs *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (Leipzig 1782) – und nicht etwa an Johann Gottfried Herder, wie sich vielleicht vermuten ließe. Weiterhin benennt Wiener auch Neuerungen der musikalischen Historiographie ab 1750, die für Forkel als Ausgangspunkt dienen, so etwa das Auseinandertreten von Musiktheorie und Musikgeschichte oder die Problematisierung des Verhältnisses von Subjekt und System.

Der Systembegriff selbst stellt für das 18. Jahrhundert einen Leitbegriff dar und wurde im Musikschrifttum ebenfalls häufig aufgegriffen. Wiener beschreibt „brüchige Systeme“ von 1734 bis 1773 (Kapitel 2, S. 71–126), namentlich diejenigen von Johann Mattheson, Lorenz Mizler und Johann Adolph Scheibe, bevor er auf die

Konzepte von Forkel und seiner Zeitgenossen eingeht (Kapitel 3, S. 127–172). Die Aufgabenstellung war, eine Entwicklungsgeschichte der Musik zu entwerfen, deren Regulativ sich als natürlich bzw. anthropologisch herleiten ließe. Bekanntlich hat Forkel dieses Regulativ im Topos einer neu definierten Sprachanalogie bzw. – grundsätzlicher noch – in der logischen Funktionsweise der Musik erblickt, für deren musiktheoretische Begründung er auf Johann Philipp Kirnbergers Modell der Akkordfortschreitungen im harmonischen Satz zurückgriff. Wiener glückt es, die musikbezogenen Verwendungsweisen des schillernden Begriffs des Systems im 18. Jahrhundert kritisch zu rekonstruieren – für den Rezensenten stellt dies angesichts der in dieser Hinsicht problematischen bis verworrenen zeitgenössischen Diskurse alleine bereits ein enormes Verdienst der Untersuchung dar.

Darüber hinaus erhellt Wiener am Beispiel von Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* von 1792 auch den „fachliterarischen Prozess“, den Musikschrifttum und insbesondere Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchliefen (Kapitel 4, S. 173–192). Forkels *Litteratur* wird hier gelesen als „eigenständiger Beitrag, der die Frage nach dem Verhältnis von Geschichtlichkeit und System des musikalischen Wissens von anderer Seite beantworten konnte, als dies in der spezifischen narrativen Darstellungsweise der *Allgemeinen Geschichte* möglich war“ (S. 187). Schließlich wendet sich Wiener der Textgestalt von Forkels *Allgemeiner Geschichte* zu, wobei zunächst auf verschiedene „transtextuelle Verfahren“ hingewiesen wird, derer sich Forkel bediente (Kapitel 5, S. 193–257). Transtextualität steht hier vor allem für verschiedene Weisen, vorhandene Texte neu zusammenzustellen, bei diesem Neuarrangement das Vorgefundene jedoch kritisch zu ergänzen bzw. zu verbessern. Dabei wird minutiös nachgewiesen, wie Forkel den ersten Band seiner *Geschichte* als „großflächiges Plagiat“ (S. 229) von Charles Burneys *General History of Music* (Bd. I, London 1776) verfasste, gelegentlich auch zusammenmontiert mit anderen Texten wie Friedrich Wilhelm Marpurgs *Kritischer Einleitung* (Berlin 1759).

Neben einem System und einer Geschichte der Musik stellte der Entwurf einer musikspezifischen Ästhetik ein drittes großes Desiderat für das 18. Jahrhundert dar, auf das auch For-

kels *Geschichte* eine Antwort enthält (Kapitel 6, S. 259–288). Der dynamische musikalische Prozess wird bei Forkel mit den affektiven, jedoch als Ideen konzeptionalisierbaren Vorgängen im Hörer zusammengekoppelt. Damit ist die medienästhetische Analogisierbarkeit der Wirkungsweise von Musik und Sprache ausgesprochen. Wiener grenzt Forkels originären Beitrag zur Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts ab gegen die einseitige Akzentuierung des Ursprünglich-Sinnlichen in der Musik, wie er sie in Johann Georg Sulzers Kraft-Begriff antrifft. Ebenso wird Forkel hier in Opposition zu Herders als „musikalische Monadologie“ (S. 286) gekennzeichnete Philosophie des Tons gebracht. Wenn Wiener jedoch an einer Stelle bemerkt: „der Ton [macht] für Forkel (im Gegensatz zu Herder) noch keine Musik“ (S. 266), behauptet er einen verkürzten Musikbegriff Herders, der sich bereits anhand der von ihm selbst zitierten Textausschnitte Herders widerlegen ließe. (Ganz im Gegenteil definiert Herder gerade die zeitliche Abfolge der Töne, deren Sukzession, als medialen Bestimmungsgrund von Musik als energetischer Kunstdisziplin und ihrer Wirkungsweise.) Unter Umständen ist diese Verkürzung aber auch der von Wiener in seiner Einleitung niedergelegten Intention geschuldet, die oftmals postulierte Abhängigkeit Forkels von Herder zu relativieren, weswegen er „die Differenz zu Herder möglicherweise überstrapaziert“ habe (S. XIX).

Abschließend arbeitet Wiener einige Besonderheiten von Forkels Erzählstil heraus (Kapitel 7, S. 289–350). Dabei analysiert er einerseits die verwandten Metaphern (insbesondere für Geschichte), bestimmt andererseits die auftauchenden „Unschärfen der Darstellung“ als Symptome einer Erzählstrategie der „Geschichte der Allmählichkeit“ (S. 321). Beides wird bei Forkel in einem zweiphasigen Geschichtsmodell von mediterraner und europäischer Kultur aufgehoben, dessen Abrundung wohl vom nicht geschriebenen dritten Teil der *Geschichte* zu erwarten gewesen wäre.

Der ausführliche Anhangsteil (S. 351–508) enthält unter anderem verschiedene Appendices mit bis dato unveröffentlichten Manuskripten Forkels, die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden. Hier findet sich auch – unter weiteren Auszügen aus den *Miscellanea musica* – jener Entwurf *Apollo's musi-*

calische Reisen, dem Wieners Buch seinen Titel verdankt (S. 439–442): eine „im erzählenden Ton geschriebene Kritik“ verschiedener Nationen (einschließlich etwa Hollands und Portugals), zu deren darin vorgenommenen „Beurteilung des jezigen Zustandes“ der Musik der Verfasser seine heimische Bibliothek nicht verlassen musste. Mit einem derartigen Konzept wird auch eine der motivationalen Komponenten von Forkels Geschichtsschreibung präsentiert: Neben dem Aspekt aufklärerischer Belehrung prägt Forkels *Allgemeine Geschichte* auch Elemente eines individuellen Bildungsgedankens am theoretischen Gegenstand aus (der von Wiener übrigens nicht erwähnt wird, obwohl er für die Person Forkels gleich zu Anfang seiner Darstellung – S. 2 – die Wirksamkeit jenes Bildungsgedankens erklärt).

Neben ihrer quellengesättigten Darstellungsweise besticht Wieners Studie durch methodisch durchgängig höchstes Niveau: Zur Analyse musikalischer Diskurse werden Ansätze der neuzeitlichen Historik ebenso gewinnbringend eingesetzt wie literatur- und wissenschaftstheoretisches Instrumentarium (an einigen Stellen jedoch mit der Tendenz, den Haupttext zur Abreviatur des ausführlichen Paratextes werden zu lassen). Mit seiner Arbeit legt Oliver Wiener eine längst überfällige Monographie zu einem Meilenstein der Musikgeschichtsschreibung sowie gleichzeitig ein überaus lesenswertes Werk zum Denken und Schreiben über Musik im 18. Jahrhundert vor.

(August 2009)

Andreas Jacob

Frederick Delius. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2008. 207 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 141/142.)

Frederick Delius – ein Komponist, den man nicht unbedingt mit der Reihe *Musik-Konzepte* verbindet, insbesondere da andere Komponisten britischer Herkunft bislang noch nicht Aufnahme haben finden können. Umso erfreulicher ist die Initiative Ulrich Taddays, einen hierzulande immer noch weitgehend unbekannteren Komponisten vorzustellen. Freilich muss auch darauf hingewiesen werden, dass sich selbst die britische Delius-Forschung immer wieder ‚unter Ausschluss der Öffentlichkeit‘ vollzieht, nämlich im *Delius Society Journal*, das selbst

in England keineswegs zu den Standardbeständen der wissenschaftlichen Bibliotheken zählt. Doch hat der Archivar der Delius Society Lionel Carley immerhin durch herausragende Briefeditionen in den letzten Jahrzehnten zumindest den Zugang zu Originalquellen stetig deutlich verbessert. Längst wäre es wünschenswert, die in den Vereinspublikationen durchaus wissenschaftlich ernst zu nehmenden neuen Erkenntnisse auch in Buchform der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Somit schließt aber gerade im Moment der nun vorliegende Band eine wichtige Lücke. In zehn Beiträgen werden unterschiedlichste Aspekte von Delius' Schaffen beleuchtet, Beiträgen, die allesamt wohlwendig frei sind von Präkonzeptionen vergangener Zeiten. Und diese Freiheit ist erforderlich, um Neues zu entdecken.

Delius (1862–1934) hat sich selbst schon bald nicht mehr als britischer Komponist gesehen; den größten Teil seines Lebens verbrachte er im Ausland, zunächst in Florida, wo er eine Orangenplantage leitete, in Leipzig, wo er von 1886 bis 1888 bei Reinecke und Jadassohn studierte und sich mit Grieg anfreundete, sowie in Frankreich, zunächst fast zehn Jahre in Paris, dann in Grez-sur-Loing bei Fontainebleau. James Deaville, der deutschen Musikwissenschaft seit langem durch seine Arbeiten zum Allgemeinen Deutschen Musikverein bekannt, befasst sich mit der deutschsprachigen Delius-Rezeption. Das heißt, man muss von einem Versuch sprechen, denn bislang war keine systematische Materialerschließung betrieben worden und so kann Deaville nur einige Schlaglichter setzen. Insbesondere wäre interessant zu erfahren, wie die deutschsprachigen Verlage, die zu Delius' Lebzeiten den größten Teil seiner Werke veröffentlichten, sein Schaffen in Deutschland tatsächlich förderten. Auch die umfassendere Spiegelung von Delius' Schaffen in Aufführungen muss unterbleiben. Weitaus umfassender in ihren Ergebnissen sind da die Beiträge zu einzelnen Kompositionen, zu den Orchestervariationen *Brigg Fair* (1907) von Rebekka Sandmeier, zu dem hybriden Werk *The Song of the High Hills* (1911) für Orchester und Chor von Guido Heldt, zu dem orchestralen „Nocturne“ *Paris. The Song of a great City* (1899) von Peter Revers und der Oper *A Village Romeo und Juliet* (1899–1901) von Barbara Eichner. Sandmeier untersucht vertieft den anglophonen Bezug anhand des englischen Volks-

liedes und kommt zu dem bezeichnenden Ergebnis, dass sich auch „in ‚Delius' most english work' *Brigg Fair* bis auf das Volkslied wenig Englisch in der Musik“ findet (S. 35). Heldts Beitrag hebt besonders auf die typische Eigenart Delius' ab, textlosen Chor in eine Orchesterkomposition zu integrieren. Revers betrachtet intensiv die thematische und Motivarbeit in Delius' Orchesterkomposition und erschließt die dem Werk innewohnende ganz eigene musikalische Logik. Eichner verortet Delius' bekannteste Oper in der Musiktradition der Zeit, „im Kontext eines größeren Zirkels von spätromantischen Opern [...], die die Liebestod-Thematik gemeinsam haben“ (S. 158).

Zentrales Thema ist immer wieder der Naturbezug von Delius' Schaffen – nachgerade thematisiert wird er in einem grundsätzlichen Aufsatz von Julian Johnson ebenso wie in Arne Stollbergs Untersuchungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Bild und Klang in dem Orchesterwerk *In a Summer Garden*. Quasi den Gegenpol zu diesen Beiträgen bietet Andreas Dorschel, der sich mit Delius' Nietzsche-Rezeption und seiner Umsetzung in der *Messe des Lebens* (1904/05) befasst; er wirft viele wichtige Fragen auf, die eine vertiefte Untersuchung etwa in einer Dissertation wünschenswert erscheinen lassen. Eric Saylor spiegelt die drei auf Texte von Walt Whitman verfassten Vokalkompositionen mit der allgemeinen kompositorischen Entwicklung Delius' und Delius' Persönlichkeit gleichermaßen. Ein Beitrag von Anthony Gritton über die Konzerte mit Blick auf Michail Bachtins für die Literatur entwickeltes Konzept der ‚Vielstimmigkeit‘ rundet das Bild ab, dem einzig Texte zur Kammermusik und den Liedern fehlen.

Insgesamt hat der Band dennoch das Potenzial, viele neue Studien zu evozieren; ob eine regelrechte Renaissance von Delius' Werken in deutschen Konzertsälen und auf deutschen Bühnen möglich sein wird, wird sich zeigen.
(November 2009) Jürgen Schaarwächter

DORIS LANZ: *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 267 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)*

Wladimir Vogel, Lehrer u. a. von Rolf Liebermann, Einojuhani Rautavaara, Robert Suter und Jacques Wildberger, spielt im heutigen Musikleben kaum noch eine Rolle; die Spuren, die er als Mensch hinterlassen hat, sind zwiespältig, und die einem angemessenen Verständnis dienlichen Gesichtspunkte erscheinen nicht sonderlich aktuell. Normalerweise sollten wissenschaftliche Arbeiten hiervon nicht abhängig sein; noch besser aber, wenn sie es reflektieren und als Erkenntnishebel benutzen. Eben das ist bei dieser Arbeit der Fall, sie lässt sich – im Detail gründlich, im Hinblick auf übergreifende Gesichtspunkte souverän – darauf ein, dass dieser Komponist sich üblichen Zuordnungen nicht fügt und nur kaleidoskopisch beweglichen Betrachtungsmethoden erschließt. Gerade, indem sie von der speziellen Frage ausgeht, wie so ein zunächst auf die Busonis Ästhetik Vereidigter im Finale des in den 1930er-Jahren komponierten *Violinkonzerts* zur Dodekaphonie übergeht, und in hieraus sich ergebenden Folgerungen macht sie das deutlich. Herausgekommen ist ein Buch über mehr als diesen Musiker und seine Musik; so finden sich hier glänzende Darstellungen der Ästhetik und spezifischen Klassizität Busonis (S. 28 ff., 82 ff.), oder der Situation der 50er- und 60er-Jahre (S.125 ff.).

Dass die Autorin die letztere auch von den damals kurrenten Vorurteilen her aufschlüsselt, zeichnet ihre Untersuchung besonders aus; nicht zuletzt kommt zutage, wie viel seinerzeit übliche, durch den Ost-West-Gegensatz beförderte Dogmatismen verwandelt oder umgelenkt in heute gängigen Kategorien und Betrachtungsweisen fortwirken. So fällt es z. B. schwer, Dodekaphonie über die von Schönberg als oberstes Anliegen bezeichnete „Faßlichkeit“ (S. 45) hinaus mit antifaschistischem Kampf und Volksfront zusammenzudenken (S. 65) – über die Zusammenhänge gibt die Arbeit differenziert und triftig Auskunft.

Damit u. a. trägt sie dem Umstand Rechnung, dass der in jedem Sinn heimatlose Vogel nur von weitgreifenden Zusammenhängen her verstehbar scheint; demgemäß reicht die Untersuchung, bei pedantischer Quellenarbeit ansetzend, von musikalischen Analysen bis zu Kritik der Musikhistoriographie, von Biographica bis zu Fragen kompositorischer Methode etc. Dabei klärt sie nicht nur aufschlussreiche Filiationen – etwa Anregungen, die von Hanns Eislers *Streichtrio*

für das Finale von Vogels *Violinkonzert* ausgegangen sind (S.70 ff.), sie kommt auch dem Geheimtuer, zu dem Vogel sich zunehmend entwickelte, auf die Schliche, etwa, wenn er in einer 1947 dem Berner Konzertveranstalter Gattiker als Verlobungsmusik zgedachten *Marche dansée* ausführlich eine frühere Vertonung von Erich Weinerts *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* zitiert (S. 135 ff.).

Mit guten Gründen verzichtet die Darstellung hier auf eine Erklärung: Der Mann und sein Leben geben wenig verlässliche Anhalte – zu gewunden die Wege des als Kind deutsch-russischer Eltern in Moskau Geborenen, bald nach Berlin zu Busoni Gekommenen, der sich an Eislers Seite politisch engagiert, deshalb und der jüdischen Mutter wegen Deutschland verlassen muss und jahrelang als Staatenloser zwischen Frankreich und der Schweiz hin- und hergetrieben wird, Schönberg teils adaptiert, teils ablehnt, von der politischen Kameradschaft der 20er-Jahre später nichts mehr wissen will, am Ende sich von reichen Witwen aushalten lässt und es mit der Wahrheit oft nicht genau nimmt.

Essenzielle Heimatlosigkeit und utopische Bedürfnisse bedingen einander in diesem Leben wie, von der Autorin minutiös verfolgt, im Werk. Vogel war ein Fanatiker der Mitteilung („Die Haupttendenz aller meiner Kompositionen ist die Ansprache“), er prägt die Kategorie „musique directe“ (S. 34) und dekretiert nachdrücklich, „das Ohr“ müsse „dem Verstand die Vorgänge vermitteln, nicht der Verstand dem Ohr sie aufdrängen wollen“. Dies führt ihn nicht, gängigen Vorstellungen entgegen, von der Dodekaphonie weg, sondern zu ihr hin. Jenes Finale erscheint ihm ein „résultat très naturel“ (S. 38), wobei sich Schönberg'sche Kriterien der Fasslichkeit – sämtliche Parameter nunmehr von einer einzigen Grundreihe strukturiert – und politische Argumente überlagern: Zur neuen Zeit, zum neuen Menschen gehört neue Musik – durch die Verfolgung der „Entarteten Kunst“ sah man sich darin negativ bestätigt; ein Kapitelthema lautet „Zwölftontechnik: eine ästhetische Notwendigkeit“ (S. 46 ff.), ein anderes „Zwölftontechnik: eine politische Notwendigkeit“ (S. 65 ff.). Nun mag man die von Schönberg erhoffte Fasslichkeit ebenso aberwitzig illusorisch finden wie die Kongruenz einer strikt innermusikalischen Begründung mit einer strikt politischen kurzschlüssig – mindestens jedoch je-

nes utopische Vertrauen respektierend, das sie fundiert und derlei Fragwürdigkeiten trägt.

Als Glanzstück einer Analyse, die tief dringt und weitreichende Verallgemeinerungen triftig ableitet, erweist sich die den *Sieben Aspekten einer Zwölftonreihe* gewidmete. Das 1949/50 komponierte Stück, worin das Hauptthema von Rimsky-Korsakows *Scheherazade* leicht erkennbar erklingt, erweist sich in mehrerlei Hinsicht als Gegenentwurf: ebenso zu Schönbergs, auch Leibowitz' musikalischem Germanozentrismus wie – als „musique directe“ – zur sektiererischen Arroganz der späteren Schönberg-Nachfolge. Bezeichnenderweise versuchte Vogel, von der Verfasserin schlüssig überführt, den Eindruck zu erwecken, das Zitat sei versehentlich unterlaufen. Offenbar lag ihm daran, als naiv komponierender zu gelten, der er nicht war. Derlei Flunkerei mag von der Ahnung befördert sein, dass die mit einer Sache verbundenen Absichten noch nicht die Sache selbst seien und der Weg von utopischen Illusionen zu Selbstbetrug nicht weit. Seit jenen Jahren und später immer deutlicher betreibt Vogel die eigene Vereinsamung fast selbsterstörerisch, verprellt frühere Freunde und Genossen, schlägt eine ehrenvolle Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen aus usw.

Etliche Kompositionen taugten durchaus als Exemplifizierung von Gottfried Benns Diktum, Kunst sei das Gegenteil von „gut gemeint“; zweifellos wiegt Vogels Musik symptomatisch schwerer denn künstlerisch. Diese Divergenz, bei vergleichbaren Arbeiten im Zuge engagierter Beschäftigung mit dem Gegenstand oft aus dem Blickfeld geratend, behält die Verfasserin konsequent im Auge und verhilft eben damit etlichen Aspekten zu ihrem Recht, die in Diskussionen um die Musik des 20. Jahrhunderts gern vernachlässigt werden. Darüber hinaus machen die konkret-anschauliche Diktion und methodische Transparenz die Lektüre zum reinen Vergnügen.

(September 2009)

Peter Gülke

BORIS HOFMANN: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 2 Bände, 173 S., Anhang mit 36 Tafeln (sinefonia 10.)*

Boris Hofmanns Dissertation unterscheidet sich wohltuend von jenen Publikationen über Iannis Xenakis, die dem komplexen Schaffen des Komponisten primär aus der Warte der Mathematik und ihrer gleichsam objektiven Gesetzmäßigkeiten auf die Spur kommen wollen. Der Autor ist vielmehr von Fragestellungen angeregt worden, die aus seiner Tätigkeit als Tonmeister und musikalischer Aufnahmeleiter resultieren. Von dieser Perspektive aus strebt er einen praxisorientierten Analyseansatz an, der in erster Linie auf eine Untersuchung der neuartigen Hörform von Xenakis' Kompositionen sowie auf den Wahrnehmungseindruck des Konzertbesuchers zielt. Ausgangspunkt ist eine überblicksartige Darstellung zentraler historischer Entwicklungen in Bezug auf Wechselwirkungen zwischen Raum und Musik, die u. a. über Giovanni Gabrieli, Hector Berlioz und den Vordenker Edgard Varèse bis hin zu den theoretisch fundierten Raum- und Zeitbegriffen in der Musik von Xenakis' Zeitgenossen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann reicht. Die Rekapitulation historischer Positionen dient der Feststellung, inwieweit Xenakis auf Vorhandenes zurückgreift oder sich innerhalb bestimmter Traditionslinien verorten lässt; ergänzt wird dies durch Details zu bestimmten mathematisch-technischen Voraussetzungen: Naturgemäß spielt hier die Tätigkeit Xenakis' als Mitarbeiter des Architekten Le Corbusier eine zentrale Rolle, insbesondere seine Gestaltung der Fensterfronten im Kloster Ste Marie de la Tourette in Eveux sur l'Arbresle westlich von Lyon sowie die Übernahme vergleichbarer Proportionierungen einerseits in den Philips-Pavillons der Weltausstellung in Brüssel (1958), andererseits in die Glissandostrukturen des Orchesterstücks *Metastaseis* (1954/55). Darüber hinaus liefern aber auch die *Polytopes*, temporäre intermediale Arbeiten unter Einbeziehung von Licht, Klang und Raum, von denen Xenakis zwischen 1967 und 1978 insgesamt fünf Stück schuf, einige wichtige Erkenntnisse zur spezifischen Ausprägung räumlicher Vorstellungen.

Wie Xenakis nun die räumliche Disposition von Musikern und Publikum einsetzt, um damit die oft simultan ablaufenden rhythmischen oder zeitlichen Strukturen seiner Werke zu verdeutlichen, zeigt der Autor im analytischen Teil seiner Arbeit. Hofmann liefert erstmals ausführliche Untersuchungen der Kompositionen

Terretektorh für 88 im Raum verteilte Musiker (1965/66) und *Persephassa* für sechs (räumlich angeordnete) Perkussionisten (1969) und greift dabei auch auf das erhaltene Skizzenmaterial zurück, das zum Teil im Anhang der Arbeit abgedruckt ist. Innerhalb des Modells eines virtuellen dreidimensionalen Raumes, wie er sich in der Vorstellung des Hörers ausbilden soll, weist der Autor diverse „Raumzustände“ nach, deren Abfolgen, Varianten und Kombinationen einerseits die unterschiedlichen Formteile und Entwicklungen generieren, andererseits aber auch die Wahrnehmung des Hörers maßgeblich bestimmen. Gerade dadurch, dass er seine analytischen Untersuchungen immer wieder mit der Frage nach der Hörperspektive verknüpft, kann Hofmann verdeutlichen, wie Xenakis dem Publikum „ein neues Raumverständnis“ vermittelt, das im Grunde erst ein Bewusstsein für die „Bedeutung des Raumes und seiner Wahrnehmung“ (S. 110) ermöglicht: indem er nämlich die Wahrnehmung bewusst herausfordert und den Hörer im Sinne eines geradezu körperlichen Klangerlebens an „akustischen Grenzerfahrungen“ (S. 111) teilhaben lässt. Raum wird damit zum integralen Bestandteil der Musik, da er nicht nur als form- und strukturbildendes Element Material und Disposition der Werke maßgeblich beeinflusst, sondern auch die Hörwahrnehmung und das Musikerleben mitbestimmt. Genau dieses Element jedoch – und dies ist eine bedeutsame Feststellung – lässt sich weder durch bloßes Partiturstudium, noch anhand von Tonaufnahmen nachvollziehen, obgleich es strukturell in den Partituren verankert ist. Besonders deutlich wird dies anhand von Hofmanns Analyse der Komposition *Persephassa* (1969), die eine genau erarbeitete Abfolge einander ablösender Raumzustände und räumliche Prozesse an den Tag legt.

Es ist ein großes Verdienst des Autors, all diese Spuren nachzugehen und sowohl ihre Wahrnehmbarkeit als auch ihre strukturelle Bedeutung innerhalb der kompositorischen Kontexte zu untersuchen. Auf überzeugende Weise kann er zeigen, dass Xenakis prinzipiell den Raum mit dem Rezipienten zusammendenkt, also dessen Wirkung auf Betrachter oder Zuhörer in seine Konzeptionen einbezieht und so – durchaus entsprechend zu seinen architektonischen Arbeiten – den „Wahrnehmungsraum [...] in der Zeit moduliert“ (S. 139), indem er dem vorhan-

den architektonischen Raum eine akustisch-musikalische Wahrnehmungsebene hinzufügt. Erst die Interaktion von Realraum und musikalischer Komposition und ihre Ausrichtung auf den Rezipienten hin konstituiert daher das eigentliche Kunstwerk. Indem er schließlich auf das Nebeneinander individueller Wahrnehmungsorte aufmerksam macht, durch das jedem Zuhörer „ein ganz individuelles Klangbild der Komposition angeboten [wird], das anderen Klangbildern nicht über- oder unterlegen, sondern nur eine von vielen Möglichkeiten ist und nur einen Baustein zur Raumwahrnehmung darstellt“, und zudem darauf hinweist, dass jeder Hörer dieses individuelle Klangbild anders wahrnimmt, „weil seine persönliche Hörfähigkeit und Hörerfahrung diese Wahrnehmung entscheidend prägen“ (S. 149), führt Hofmann wichtige Variablen in die Überlegungen ein, die bei herkömmlichen musikalischen Analysen immer noch gern ausgeklammert werden. Genau darin aber liegt die Bedeutung dieser Arbeit, die einen Weg zeigen könnte, auch die Betrachtung anderer Musik an ähnlichen Prinzipien auszurichten.

(Oktober 2009)

Stefan Drees

DANIEL MUZZULINI: Genealogie der Klangfarbe. Bern u. a.: Peter Lang 2006. 598 S., Abb. (Varia musicologia. Band 5.)

Da Musikgeschichte oft als Behälter für ästhetisch relevante Objekte der Geschichte aufgefasst wird, übersieht man gerne, dass sie auch Teil der Wissenschaftsgeschichte ist. ‚Musik‘ gilt ja seit der griechischen Antike als Fach zwischen Mathematik und Physik. Die wissenschaftsgeschichtlich fassbaren Transformationen dieser Fächer im Laufe ihrer Geschichte sind nicht einfach Veränderungen irgendwelcher Theorien. Verändert haben sich damit auch die geistigen Voraussetzungen des Nachdenkens über Töne.

Neben der Vorstellung von den Kriterien hoch/tief und lang/kurz in Bezug auf Töne hantieren wir mit dem etwas ominösen Begriff ‚Klangfarbe‘ – ominös schon einfach darum, da er keinen klaren Sachverhalt meint. Daniel Muzzolini, bestens ausgebildet in Musikwissenschaft, Mathematik und Physik, hat sich der Aufgabe unterzogen, dieses vielschichtige Gebilde namens ‚Klangfarbe‘ systematisch unter wissen-

schaftsgeschichtlichen Gesichtspunkten zu erforschen. Die Arbeit versteht sich als Beitrag zur „theoriegeschichtliche[n] Grundlagenforschung der abendländischen Musik“ (S. 13). Entstanden ist ein faszinierendes Buch, beginnend mit einer Untersuchung der Beiträge des zeitweise mit Descartes befreundeten holländischen Philosophen und Wissenschaftlers Isaac Beeckman (1588–1637) zum Thema. Sie kommt zu ihrem Ende in der Darstellung der mannigfachen Überlegungen zur Spektralanalyse im 19. und 20. Jahrhundert. Dabei geht es immer wieder um Begriffe wie ‚Resonanz‘, ‚Obertöne‘, ‚Klangqualität‘, ‚Superposition‘, ‚Timbre‘, ‚Tonfarbe‘, ‚Klangfarbenraum‘ und ‚Spektrum‘.

Wie gliedert der Autor sein Vorhaben? Nach einer Übersicht schaffenden Einleitung, die auch in den Stand der Forschung einführt, vermittelt das erste Kapitel die Grundlagen, um das Buch für geisteswissenschaftliche Leser ohne Hochschulausbildung in Mathematik und Physik lesbar zu machen. Der Weg der Darstellung geht im ganzen Buch einer Serie von geschickt gewählten Zitaten entlang, mit denen die verschiedenen Themen zur Sprache gebracht werden. Fremdsprachige Zitate sind immer ins Deutsche übersetzt; der Stoff wird immer wieder durch insgesamt 134 Abbildungen anschaulich. Viele stammen vom Verfasser, dessen großes Geschick im Visualisieren komplizierter Sachverhalte ich bewundere.

Bereits Einleitung und erstes Kapitel machen deutlich, dass Tontheorien ganz unterschiedlichen Ansätzen geschuldet sind: Neben philosophischen und ästhetischen Grundlagen geht es vor allem um mathematische Ansätze, genauer: um die Frage, wie mithilfe mathematischer Überlegungen physikalische Sachverhalte aufgenommen werden können. Dabei werden im 17. Jahrhundert „die verschiedenen Ansätze ebenso wenig zu einer geschlossenen Theorie integriert, wie auch die gehörsphysiologischen und physikalisch-akustischen Erkenntnisse nicht zu einer umfassenden Theorie des Klangs führen“ (S. 53). Der Verfasser spricht denn auch von einer diskontinuierlichen Theoriendynamik, deren Verfolg die Einsicht zeitigt, dass als Errungenschaften des 19. Jahrhunderts aufgefasste Konzeptionen und Theorien allesamt bereits früher vor- bzw. ausgebildet sind.

Daraus ergibt sich die Stoffgliederung der restlichen Kapitel. Die verschiedenen, nach ei-

ner materialreichen Sondage im 17. Jahrhundert sich ergebenden Ansätze werden weiter verfolgt und gelegentlich wieder aufgenommen, wobei sich Schwerpunkte für das 17., das 18. und dann für die Zeit bis 1850 ergeben.

Da ich mich immer nur ‚nebenbei‘ mit Mathematik und Physik befasste, wurde die Lektüre gelegentlich schwierig, obgleich der Autor jede pädagogisch sinnvolle Möglichkeit der Verständigung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften nutzt. Damit sei das Buch aber nicht in die Ecke anderer Fächer geschoben! Mit zunehmend roten Ohren habe ich bei der Lektüre lernen müssen, mit wie vielen unerträglichen Vereinfachungen wir als gelernte Musikhistoriker uns wesentliche mathematische und physikalische Vorstellungen aneignen. Offensichtlich halten wir die trivialen Bemerkungen zur Akustik in einer Allgemeinen Musiklehre oft genug für ausreichend, um den naturwissenschaftlichen Wissensbedarf zu decken, bevor wir uns ‚der Sache selber‘, der Musik, nähern. Muzzolini plädiert nicht für eine Reform; doch werden Leserinnen und Leser seines Buches nach eingehender Lektüre sich sehr reformgestimmt fühlen. Hier wird nicht für eine Aufhebung des Gegensatzes von Geistes- und Naturwissenschaft geworben. Der Autor führt vor, wie eine solche Aufhebung funktioniert.

Aber auch jenseits dieser Fachlichkeit ist das Buch eine schwierige Lektüre. Muzzolini hat, wie bereits angedeutet, eine große Sammlung von Texten zusammengetragen, die als Grundgerüst der Darstellung dienen. Dadurch wird der Stoff enzyklopädisch umgesetzt. Diese Anlage des Buches möchte man nicht missen; doch wünschte man sich einen zweiten Band zum vorliegenden. Denn erstens macht es die Vielzahl der Quellen nicht möglich, die geistigen Voraussetzungen der einzelnen Zugangsweisen aufzuzeigen. Zu lesen sind Überlegungen eines Beeckman oder eines Helmholtz eher im Sinne von Ergebnissen als im Sinne von Prozessen, die unter ganz bestimmten Umständen möglich waren. Und zweitens erschließen sich die verschiedenen literarischen Gattungen zu wenig, wenn nachzuvollziehen ist, aus welchen Positionen ein Wackenroder oder ein Jean Paul Klangfarbe behandeln. Wäre der Autor dem nachgegangen, worauf ich hinweise, hätte er allerdings den Bauplan seines Werkes ändern müssen, und wir hätten sein Buch nicht. Seien wir also froh,

dass der enzyklopädische Teil vorliegt, und hoffen wir, dass andere ebenso begabte Fachleute sich um weitere Aspekte des Themas im Sinne einer Verständigung zwischen den Disziplinen kümmern.

Das Buch ist sorgfältig hergestellt und in sehr angenehmer Weise frei von Druckfehlern. Eine 30 Seiten starke Bibliographie hilft weiter, und sorgfältig erarbeitete Indices wie auch die feinnervige Kapitelgliederung garantieren eine gute Übersicht.

(August 2009)

Max Haas

CHRISTIANE HAUSMANN: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 345 S., Nbsp. (sinefonia 8.)

Christiane Hausmanns Studie ist der erste umfassende Versuch, das filmmusikalische Schaffen Ennio Morricones mit seinem Komponieren für den Konzertsaal in Beziehung zu setzen. Letzteres untersucht die Autorin, indem sie zehn ausgewählte Werke aus der Zeit zwischen 1957 bis 2001 im Kontext von Nachkriegs-avantgarde und spezifisch italienischem Konzertleben betrachtet. Die Ausführungen sollen einerseits veranschaulichen, wie sich Morricone vor diesem Hintergrund ästhetisch positionierte, andererseits aber auch den Blick für verschiedene Entwicklungsstadien seines konzertmusikalischen Schaffens und den kompositorischen Umgang mit verschiedenen Genres schärfen. Die Analysen selbst, als Zusammenfassung zentraler Aspekte in den laufenden Text eingebunden und in ausführlicher Gestalt im Anhang des Bandes abgedruckt, dienen dem Nachweis struktureller und kompositionstechnischer Details und arbeiten eine Reihe charakteristischer Verfahren und Tendenzen heraus. Dass die Präsentation manchmal nicht so recht überzeugt, hängt mit Hausmanns Sprache zusammen, die gelegentlich der notwendigen Präzision entbehrt und eine Reihe von terminologischen Schwächen aufweist. So spricht die Autorin gern von „Floskeln“ oder von der „Ausdifferenzierung von Klangeffekten“ (S. 23), wodurch sie – im Gegensatz zu ihrer eigentlichen Intention – die beschriebenen Phänomene sprachlich eher als Marginalien markiert. Formulierungen wie der Satz, Morricone experimentiere „mit verschiedenen Formen sowohl se-

rieller als auch nicht-serieller (vor allem in Form horizontaler ebenso wie vertikaler Symmetrien) Natur“ (S. 23), offenbart eine Unschärfe in Bezug auf den undifferenziert angewandten Begriff ‚Form‘, und auch historisch fragwürdige (und zudem wenig hilfreiche) Verweise sind zu finden, bezogen etwa auf die Kompositionen *Musica per 11 violini* und *Totem secondo*, die der Autorin gemäß als monochromatisch angelegte Werke „sich hinsichtlich der beteiligten Instrumente auf eine Gruppe“ beschränken und „darin an der Tradition der Kompositionen für Consort-Ensembles der Renaissance“ (S. 25) orientieren.

Bedeutsam ist der theoretische Ansatz, den Hausmann im zweiten Teil mit Blick auf die Analyse von Morricones Filmmusik verfolgt: Ausgehend von dem Gedanken, dass Filmmusik immer in engem Zusammenhang mit ihrer narrativen Funktionalität gesehen werden muss, welche ihrerseits einer Analyse von visueller und auditiver Ebene bedarf, entwickelt sie, die Nähe des Mediums Film zur Narrativität der Literatur betonend, ein „neoformalistisches Modell filmischer Narrativität“ (S. 48) in Anlehnung an das narratologische Modell der Gegenüberstellung von Fabel (als abstrakter formaler Struktur) und Sujet (als dramaturgischer Präsentation der Fabel auf visueller wie auditiver Ebene). Indem sie in der Folge mit Syntax und Semantik lediglich zwei grundlegende Dimensionen filmmusikalischer Narrativität und damit „zwei elementare und diskrete Kategorien filmmusikalischer Funktionen“ (S. 50) unterscheidet, vermeidet sie die Probleme, die bei anderen Autoren bezüglich einer Systematisierung der Funktionen von Filmmusik auftauchen. Von dieser Warte aus kann die Autorin, „die Bedeutung der mitschaffenden Wahrnehmungstätigkeit des Rezipienten bei der Konstruktion der filmischen Narration“ (S. 57) einbeziehend, unabhängig von Stilmerkmalen „Annahmen über die Struktur und das Funktionieren von Filmen und Filmmusiken“ (S. 56) liefern und von einer genaueren Bestimmung, wie diese Elemente in einer bestimmten Filmmusik stilistisch konkretisiert werden, absehen. Ausgangspunkt ist also der „konkrete ästhetisch-technische Gegenstand“, der – trotz aller möglichen Individualität einzelner Arbeiten – auf verschiedenen Ebenen eine Vergleichbarkeit von Filmen gewährleistet. Zugleich führt Hausmann aber mit dem Begriff des „Verfrem-

dungspotentials“ die Möglichkeit ein, „das je Besondere oder Konventionelle einer konkreten Filmmusik zu definieren“, was zugleich „eine Einordnung in den filmisch- bzw. filmmusikalisch-historischen Kontext“ (S. 56) voraussetzt und dadurch über die historische Situation und deren Kennzeichen Auskunft gibt.

Dass die hier mitgedachte Trennung von „filmmusikalischem Stil und filmmusikalischer Funktion“ in der Praxis eine weitaus „differenziertere Beschreibung des technisch-ästhetischen Gegenstands der Filmmusik und ihres Verhältnisses zur visuellen Ebene des Films“ (S. 57) erlaubt als dies durch die einschlägigen Begriffe ‚Motivtechnik‘, ‚Mood-Technik‘, ‚Underscoring‘ und ‚Baukastentechnik‘ möglich ist, belegen die nachfolgenden Filmmusikanalysen, die eine Vielzahl wertvoller Einzelkenntnisse zu Morricones Musik bündeln. Dem ersten Teil des Buches entsprechend sind die ausführlichen filmmusikalischen Protokolle im Anhang abgedruckt, während im Haupttext eine zusammenfassende Lesart, reduziert auf wesentliche Argumentationsstränge und unter Verwendung eigens angefertigter Partiturtranskriptionen, wiedergegeben ist. Die Beschränkung auf zehn zwischen 1964 und 2000 entstandene Filme ist – auch wenn man über die eine oder andere Wahl sicherlich diskutieren könnte – sehr überzeugend und unterstützt die Zielsetzung, möglichst unterschiedliche Aspekte, aber auch wichtige Wandlungen in Morricones Arbeit aufzuzeigen.

Ogleich sich die Ergebnisse angesichts eines inzwischen auf rund 500 Filmmusiken angewachsenen Œuvres nicht ohne Weiteres verallgemeinern lassen, gelingt es der Autorin, bestimmte Grundeigenschaften von Morricones Stil zu isolieren und diese im abschließenden Kapitel vergleichend auf ihre Beobachtungen zum Schaffen für den Konzertsaal zu beziehen. Gerade Elemente wie „die Durchgestaltung jedes musikalischen Parameters“ (S. 179) und die Aufmerksamkeit für die „Suche nach Klangfarben, die durch das Experimentieren mit ungewöhnlichen Besetzungen, die Einbeziehung von Geräuschen und die Nutzung der klanglichen Möglichkeiten elektrischer bzw. elektronischer Instrumente erreicht werden können“ (S. 182), zählt sie zu jenen Charakteristika, die Morricone durch die ästhetisch wie funktional überzeugende „Übertragung von kompositorischen

Prinzipien seiner Konzertmusik auf die Filmmusik im Sinn einer funktionalen Anverwandlung“ (S. 180) ausformuliert hat. Dass die Entstehung solcher Kennzeichen tatsächlich aus der Wechselwirkung mit Morricones Erfahrungen im Bereich der zeitgenössischen Musik zu verstehen ist, stellt eines der wichtigsten Ergebnisse von Hausmanns Arbeit dar.

Unabhängig von einzelnen Einwänden erweist sich das Buch daher als substanzielle Darstellung von Morricones Beitrag zur Filmmusik und dürfte in Zukunft eine grundlegende Lektüre für jede weitere Beschäftigung mit dem Komponisten sein.

(Juni 2009)

Stefan Drees

DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp., Abb.

Ein erstes Aufblättern dieses Buches vermag Irritation auszulösen: Eine große österreichische Bank vergibt einen Kompositionsauftrag und lässt dessen langjährige Geschichte ausführlich dokumentieren. Handelt es sich hier tatsächlich um ein wissenschaftliches Informationsmedium oder eher um eine PR-Aktion für das eigene Engagement?

Erfreulicherweise resultierte Kultursponsoring hier nicht in einer bunten Hochglanzbroschüre, sondern in einer sehr ansprechend gestalteten Publikation, die ganz unabhängig von ihrer Entstehungsgeschichte ihre Relevanz behauptet. Die meisten der vorgestellten Preisträger sind bis heute im österreichischen Musikleben präsent, manche konnten sich auch international durchsetzen. Dabei bewies der einzige Juror Lothar Knessl nicht nur ein gutes Gespür für die längerfristige Durchsetzungsfähigkeit der Prämierten. Seine Auswahl dokumentiert auch die beachtliche Vielschichtigkeit Neuer Musik in Österreich, von dem auch Elemente des Jazz und der Populärmusik integrierenden Christian Mühlbacher über Wolfgang Mitterer, der in vielen seiner Werke neue Klang- wie Aufführungskonzepte entwickelt, bis zur ebenso komplexen wie fein ausgehörten Kompositionsweise Wolfgang Schurig.

Dieser Eindruck von Vielfalt entsteht auch durch die Darstellungsweise: Die Komponistenporträts sind weniger kontextuell im Sinne ei-

ner Zuordnung zu Stilrichtungen oder Schulen gestaltet, sondern wollen jede Persönlichkeit aus ihrem eigenen Denken heraus begreifbar machen. Dazu skizziert Ender den künstlerischen Werdegang, erläutert ästhetische Positionen – teilweise auf Grundlage von zuvor geführten Interviews – und beschreibt einige wichtige Werke, von denen zwei pro Artikel auch mit Notenbeispiel vertreten sind. Er findet dabei zu einer Vermittlungsweise, die den musikalisch weniger geschulten Leser nicht überfordert, ohne auf eine angemessene Darstellung spezifisch musikalischer Sachverhalte zu verzichten. Statt ausführlicher Strukturanalysen werden individuelle Musikkonzepte vorgestellt, das Besondere der Werke konzis zusammengefasst und gelegentlich am prinzipiell auch hörbaren Detail erläutert.

Eine gewisse Distanz zum Gegenstand bleibt dabei erfreulicherweise stets gewahrt. Es geht Ender nicht darum, unbedingte Wertschätzung für den jeweils besprochenen Komponisten zu erheischen, sondern dessen Schaffen so transparent wie möglich zugänglich zu machen. Ansatzweise kritische Anmerkungen dienen dabei weniger der Bloßstellung als der Schärfung eines kompositorischen Profils. So wird mit Johannes Maria Stauds Eigenart, formale Einschnitte durch musikalische „Fähnchen“ (S. 88) überdeutlich zu markieren, zugleich ein wesentliches Strukturmerkmal seiner Musik benannt. Die Diskussion von Herbert Willis oft in Programmheften wiedergegebenen, in ihrer Selbstbezogenheit jedoch wenig für das klingende Werk relevanten Werkeinführungen macht abseits der leicht polemischen Note auch dessen Außenseiterrolle innerhalb der Neue Musik-Szene besser begreiflich.

Jedes Komponistenporträt wird durch ein bis zwei Fotos, Kurzbiographie, Bibliographie und Werkverzeichnis begleitet, weshalb sich die Publikation auch als Nachschlagewerk eignet. Über die Geschichte des Kompositionspreises der Erste Bank Austria, welcher alljährlich im Rahmen des Festivals Wien Modern verliehen wird, informiert Daniel Ender in einem instruktiven Essay. Als profunde Übersicht einer jüngeren österreichischen Komponistengeneration sind die einzelnen Beiträge auch über den unmittelbaren Anlass hinaus lesenswert.

(Juli 2009)

Eike Feß

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band I: Machet die Thore weit. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 22 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band II: Pastores currite in Bethlehem. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band III: Hochzeitlicher Freuden=Segen. Es segne dich der Gott Israels. Kantate für Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 18 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VII: Gelegenheitsmusiken. Drei Werke für Singstimmen, Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VIII: Gläubiges Senffkorn. Das ist Andächtige und inbrünstige Hertzens=Seufftzer, Lübeck 1665. Lieder für Singstimme und Basso continuo.* Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 24 S.

CHRISTIAN FLOR: *Dreizehn & Ein Choral für Clavier nach den Handschriften der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2004. 13 S.

CHRISTIAN FLOR: *Zehn Suiten für Clavier nach der Handschrift Mus. ant. pract. 1198 der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2006. 31 S.

Mit den sieben Heften des Bremer Verlags wird ein großer Teil der erhaltenen Werke Christian Flors (1626–1697), u. a. Organist der beiden Lüneburger Kirchen St. Lamberti und St. Johannis, zugänglich gemacht. Die Gelegenheitsmusiken sowie die drei als Kantate bezeichneten Werke vermitteln einen Eindruck von Flors Vokalschaffen. Besonders *Machet die Tore weit* kann durchaus als Bereicherung des Repertoires für die kirchenmusikalische Praxis bezeichnet werden. Die Stücke sind jeweils als Partitur in den heute gebräuchlichen Schlüsseln notiert, dabei der Generalbass als bezifferte Einzelstimme. Die Kritischen Berichte sind äußerst knapp gehalten. Im Fall von *Pastores currite in Bethlehem* ist eine Quellenüberlieferung u. a. „für

den Sopran und den Basso continuo in Tabulatur“ erwähnt. Hier wünscht man sich eine etwas genauere Beschreibung und, sollte es sich bei der Tabulatur um eine ausgesetzte Continuo-Stimme handeln, um eine Übertragung desselben als Beispiel für die zeitgenössische Generalbasspraxis. Bei der Edition des *Gläubigen Senffkorn*, 1665 in Rendsburg gedruckt, wurde auf einen Kritischen Bericht gänzlich verzichtet, vorangestellt ist jedoch eine ausführliche Einleitung. Die Melodien mit beziffertem Bass dokumentieren Flors Beitrag zur Gattung des generalbassbegleiteten arienhaften Kirchenliedes. Für den Benutzer hilfreich wäre hierbei ein alphabetisches Register der Textanfänge. Ebenso fehlt ein Hinweis auf das der Ausgabe zugrundeliegende Exemplar bzw. eine Angabe der erhaltenen Drucke (in D-Kil und D-Leu) oder deren Nachweis in gängigen Bibliographien, z.B. *Das Deutsche Kirchenlied* (RISM B VIII): WeberH 1665 = 1665¹².

Die in den beiden Heften mit Musik für Tasteninstrumente enthaltenen Werke sind, größtenteils wahrscheinlich autograph, in der Sammelhandschrift Mus. ant. pract. 1198 der Lüneburger Ratsbücherei überliefert, die Choralbearbeitung über *Ein' feste Burg ist unser Gott* als Nr. 57 der Sammlung unter der Signatur Mus. ant. pract. K. N. 209. In seinem Vorwort zu den *Zehn Suiten* betont der Editor, bei seiner Übertragung „so viel wie möglich von der Handschrift in die moderne Fassung hinüber retten“ zu wollen. In einigen Fällen geschieht dies, mitunter auch an Stellen, an denen es nicht ratsam oder gar widersinnig erscheint; in anderen jedoch ist dieses Versprechen nicht eingelöst, und der Benutzer erhält keinerlei Hinweise, beispielsweise warum an einer Stelle eine Notengruppe in Einzelnoten erscheint, an einer anderen gebalkt, ohne dass diese unterschiedliche Handhabung sich auf Gruppierungen der Notenbuchstaben in der Tabulatur stützen könnte; an anderer Stelle sind Alterationszeichen ergänzt, ohne diese Hinzufügungen als solche kenntlich zu machen. Fragwürdig ist weiterhin das Einfügen von Wiederholungszeichen und Voltenklammern in den Eingangsteilen eines Großteils der Suiten. An keiner Stelle erfährt der Benutzer, wie die betreffenden Passagen in der Quelle aussehen, und wenn der Herausgeber, wie es oft geschieht, vor dem Wiederholungszeichen unter einer er-

sten Voltenklammer den Auftakt des Beginns des betreffenden Stückes quasi in den Schlussakkord des zu wiederholenden Teils hinein komponiert, so finden sich in der Quelle für diese Vorgehensweise keinerlei Hinweise.

Eklatant sind die zahlreichen Ungenauigkeiten und Fehler der Übertragungen, so dass es an dieser Stelle nützlich erscheint, auf eine weitere Besprechung zu verzichten und stattdessen dem Leser und Benutzer der Editionen eine Auflistung der Korrekturen an die Hand zu geben.

Suite 1: 2. Variatio, Takt 11: statt der Punktierung *f' e'* in der Oberstimme zwei Achtelnoten; im selben Takt Tenorstimme, Auftakt zum Folgetakt Achtelnote *g* statt *a*.

Suite 2: Satz 1, Allemande (nicht „Allemanda“!), Takt 2, 2. Zählzeit ist über dem *e'* im Alt ein Triller zu ergänzen; Satz 2 (Current), Takt 8, Oberstimme nach den Pausen Achtelnote *f'* statt *g'*; Satz 5 (Gigue), Takt 3, 3. Note der Oberstimme wieder *es'* statt *e'*; Takt 7, erste Note im Alt *b'* statt *h'*; Takt 10, Alt, Achtelnote *c'* mit Triller.

Suite 3: In der ganzen Suite sind etliche Trillerzeichen nachzutragen; es darf an dieser Stelle auf Robert Hills sehr sorgfältige Edition des Werkes nach der Berliner „Möller'schen Handschrift“ verwiesen werden. Satz 1 (Allemande), Takt 7 erste Zählzeit, Oberstimme statt vier Sechzehntel nur zwei Noten punktierte Achtel *fis'* und Sechzehntel *g*, einzufügen ist eine Altstimme, mit einer Sechzehntelpause beginnend und einer nachfolgenden punktierten Achtel *d'*; Satz 2 (Corrente) ist im letzten Takt eine Halbnote *d* auf der dritten Zählzeit zu ergänzen; Satz 5 (Gigue), Takt 14, letzte Note im Tenor *h* statt *a* (die Lüneburger Handschrift ist an dieser Stelle defekt, der Ton kann jedoch nach der Berliner ergänzt werden).

Suite 4, Satz 1 (Praeludium), Note 17 *c* statt *d*; Satz 4 (Sarabanda), Takt 3 ist im Tenor auf der Eins eine Viertelnote *h* zu ergänzen.

Suite 5: In der Oberstimme sind jeweils auf der ersten Note unter beiden Voltenklammern Verzierungszeichen zu ergänzen.

Suite 6: Satz 1 (Ballet), zusätzliche Verzierungszeichen, Satz 1, Takt 4 auf der Eins in der Unterstimme und auf der Drei in der Oberstimme; Satz 2 (Courant), zusätzliches Verzierungszeichen auf der Eins des Schlusstaktes.

Suite 7: Satz 2 (Allemande), Takt 4, zusätzliches Verzierungszeichen auf der Achtelnote *gis'*;

Satz 3 (Corrente [nicht „Courrente“!]), Takt 6, punktierte Viertel *c*'' mit Triller.

Suite 8, Satz 1, Takt 4, Oberstimme, Sechzehntel *e*' statt *fis*'; Takt 8, Oberstimme, Sechzehntel *a* statt *h*.

Suite 9: Satz 1, Takt 2, Viertel *h* im Tenor mit Verzierungszeichen; Satz 2 (Corrente), Takt 10, vorletzte Note im Tenor steht in der Quelle *e* (nicht *es*; ergänztes *b* wäre in Klammern zu setzen).

Suite 10: Satz 1 (Praeludium), vorletzter Takt, Oberstimme, vorletzte Note *h* mit Triller; Satz 2 (Allemande), Takt 3, Alt, zweite Zählzeit, statt 2 Achtelnoten: punktierte Achtel *h*' und Sechzehntel *c*''.

Choral *Aus meines Herzens Grunde*: Takt 9, Alt, statt Achtelnote *fis*': Sechzehntelpause und Sechzehntelnote *fis*'.

Choral *Ich dank dir schon*: Schlusstakt, Oberstimme: Ganzenote *a*' statt Halbenote.

Choral *Ach Jesu dessen Treu*': Takt 2, Tenor, vor dem Wiederholungszeichen: *gis* als Halbe statt Viertelnote.

Choral *Jesu meine Freude*: Takt 6 Unterstimme, vierte Note (*b*) mit Triller.

Choral *Helft mir Gott's Güte preisen*: Takt 1, erste Note (*a*) der Oberstimme mit Verzierungszeichen; Takt 2, letzte Note der Unterstimme Halbe statt Viertel; Takt 6, erste Note der Oberstimme mit Triller.

Abschließend sei noch erwähnt, dass die Zuschreibung aller 10 Suiten an Christian Flor keineswegs so gesichert ist, wie in der Edition dargestellt. Lediglich eines der Werke trägt in der Möller'schen Handschrift (D-B, Mus. ms. 40644) den Namen Flors; für die übrigen lässt sich aufgrund von Schriftvergleichen Flor zwar als Schreiber feststellen, allerdings sind in derselben Quelle auch Eintragungen von der Hand Flors enthalten, die nachweislich Werke anderer Komponisten sind.

(September 2009) Helmut Lauterwasser

PASQUALE ANFOSSI: *Betulia liberata. Azione sacra di Pietro Metastasio. Edizione critica a cura di Giovanni PELLICCIA. Prefazione di Friedrich LIPPMANN. Introduzione di Mario VALENTE. Rom: MOS edizioni 2008. 233 S. (Metastasiana 8.)*

Pasquale Anfossi, zu seiner Zeit ein gefragter Komponist von Opern und Kirchenmusik, ist

heute weitgehend vergessen. Das Wenige, das ihm an Aufmerksamkeit geblieben ist, verdankt er vor allem seiner Oper *La finta giardiniera*, die immer gerne in Zusammenhang mit Wolfgang Amadeus Mozarts gleichnamigem Werk Erwähnung findet. Inwieweit Anfossis Œuvre insgesamt es wert sein könnte, für den heutigen Musikbetrieb wiederentdeckt zu werden, mag dahingestellt bleiben. Außer Frage steht jedoch, dass eine eingehendere wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem beliebten, aber wahrscheinlich nicht erstrangigen Komponisten uns einen vertieften Einblick in die Gegebenheiten des allgemeinen italienischen Repertoires der Zeit vermitteln könnte.

Die vorliegende Ausgabe verspricht ein erster Schritt in diese Richtung zu sein. Sie geht auf die Initiative Mario Valentis zurück, der im Metastasio-Jahr 1998 im Geburtshaus des Dichters in Rom ein Forschungszentrum ins Leben gerufen hat, das mit einer wissenschaftlichen Reihe den unterschiedlichsten Aspekten des Lebens und Wirkens des Wiener „poeta cesareo“ nachgeht und sich deshalb auch dessen Oratoriumsdichtung *Betulia liberata* angenommen hat. Rom, der Geburtsort Metastasios, war für Pasquale Anfossi Wirken wichtig, dort wurde seine Vertonung der *Betulia liberata* 1781 uraufgeführt. Die besondere Popularität des Werks und sein Rom-Bezug waren deshalb auch die Hauptgründe, gerade dieses Oratorium für eine kritische Edition auszuwählen. Der Ausgabe vorangestellt ist ein Vorwort von Friedrich Lippmann, das einen knappen, jedoch aufschlussreichen Einblick in Anfossis musikalischen Stil gibt: schlichte Harmonik, ein hohes Maß an Singbarkeit, eine für Oratorien dieser Art übliche, gegenüber der Oper gemäßigtere Expressivität.

In einer etwa 30 Seiten langen „historisch-kritischen“ Einführung beschäftigt sich sodann Mario Valente mit der Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri in Rom, deren Oratorienpflege und den Hintergründen der Entstehung des edierten Werks. Die Darstellung verrät große persönliche Begeisterung für die Sache, verzichtet aber auf jeglichen Nachweis der dargebotenen Informationen. Das ist angesichts der insgesamt spärlichen Literatur zu diesem Komponisten überaus bedauerlich. Eine tabellarische Übersicht Valentis zu den verschiedenen Vertonungen des Oratoriums und deren Aufführungen verzichtet ebenfalls

darauf, dürfte aber in der Substanz auf den Katalog Claudio Sartoris zurückgehen. Eine weitere Tabelle gibt einen Überblick über Textincipits, Tempoangaben und Besetzung der geschlossenen Nummern der *Betulia* Niccolò Jommellis und der Pasquale Anfossis, eine Fleißarbeit, aus der jedoch im Text keinerlei Schlüsse gezogen werden. Sinnvoll ist die tabellarische Biographie Pasquale Anfossis, weniger notwendig eine ebensolche Pietro Metastasio.

Die Edition selbst wurde von dem Dirigenten Giovanni Pelliccia angefertigt, ganz offenkundig in der Absicht, Anfossis *Betulia liberata* vor allem für die musikalische Praxis zu erschließen: Da es nicht darum geht, eine Quellenlage auch in der Edition wissenschaftlich-kritisch nachvollziehbar darzustellen, fallen die Beschreibungen der herangezogenen Quellen knapp aus. Angegeben werden nur Maße, Aufschriften und Zahl der Blätter; Hinweise zur Rastrierung, Partituranordnung, ggf. zum Papier werden nicht gemacht. Etwas lakonisch fällt dann auch die Erklärung der editorischen Kriterien aus. Infolgedessen verzichtet der Herausgeber darauf, den Notentext durch Kennzeichnung sämtlicher Varianten, Lesarten und editorischer Ergänzungen optisch zu überfrachten, vermerkt diese jedoch im kritischen Apparat. Manche der Anmerkungen muten allerdings ein wenig banal an. So wird z. B. zu S. 146, T. 59–60 darauf hingewiesen, dass eine Fermate über der Gesangsstimme auf die Notwendigkeit einer Gesangskadenz hinweise; für jeden, der sich ein wenig mit der Aufführungs- und Notationspraxis der Zeit auskennt, eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Ebenso hätte man auf so manche Anmerkung zu – nach heutiger Notationspraxis – überflüssigen Warnvorzeichen verzichten können.

Insgesamt zeugt die Ausgabe zwar von der guten Absicht, ‚kritisch‘ mit den zur Verfügung stehenden Quellen umzugehen, allerdings auf eine im wissenschaftlichen Sinne nicht ganz zufriedenstellende Weise. Dies gilt sowohl für den informativen Textteil als auch für den dargebotenen Notentext, die beide dem Leser nur bedingt die Möglichkeit einräumen, die Inhalte kritisch zu überprüfen. Als Versuch, den Komponisten Pasquale Anfossi dem Vergessen zu entreißen und aus der musikalischen Praxis heraus Interesse an seinem Schaffen zu wecken,

ist die vorliegende Publikation jedoch zweifelsohne sehr zu begrüßen.

(September 2009)

Daniel Brandenburg

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VIII, Band 1: Christus am Ölberge Opus 85.* Hrsg. von Anja MÜHLENWEG. München: G. Henle Verlag 2008. XI, 303 S.

Wenn in Einzelfällen Editionen als Teilleistungen von Dissertationen anerkannt werden können, so ist dies sehr zu begrüßen. Neue historische Erkenntnisse können auf diese Weise unmittelbar in die zu erstellende Ausgabe einfließen, philologisch interessierte Doktorandinnen und Doktoranden können sich somit schon zu Beginn ihrer wissenschaftlichen Laufbahn entsprechend profilieren. Schließlich wohnt derart wissenschaftlich fundierten Editionen zumindest das Potenzial einer kritischen Reflexion von editorischen Gewohnheiten inne, die in langjährigen Gesamtausgabenprojekten allzu oft als selbstverständlich gelten. Im Fall von Anja Mühlenwegs Würzburger Dissertation von 2004 *Ludwig van Beethoven „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, der 2008 die Edition des Oratoriums im Rahmen der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* gefolgt ist, vermag diese Kombination jedenfalls zu überzeugen. Die Dissertation ist vollständig unter <http://www.opus-bayern.de/uni-wuerzburg/volltexte/2005/1239/> im Internet zugänglich.

Für die Edition von Beethovens *Christus am Ölberge* sind im Wesentlichen drei Quellen relevant: eine vom Komponisten revidierte Abschrift mit zahlreichen autographen Einlageblättern (A), wobei das Stadium vor Revision als A₁, das Stadium nach Revision als A₂ bezeichnet wird, eine weitere vom Komponisten durchgesehene Kopie (B) sowie die vom Komponisten überprüfte Erstausgabe im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel (C), wobei der Verlag nicht alle Änderungswünsche Beethovens umsetzte. So kann die Herausgeberin Anja Mühlenweg aus C in Kombination mit B, die als gleichberechtigte Hauptquellen dienen, eine Fassung letzter Hand rekonstruieren. Beethovens Autograph, das Kompositionslibretto sowie das Auführungsmaterial der Uraufführung am 5. April 1803 sind verschollen; auch vom Textbuch der Uraufführung ist kein Exemplar bekannt.

Die von Beethoven nicht autorisierten Änderungen, die Breitkopf & Härtel an der Partitur vornahm, betreffen insbesondere den Text des vor allem als Opernlibrettist bekannten Franz Xaver Huber. Mühlenwegs Edition übernimmt die von Christian Schreiber durchgeführte Neutextierung nicht, da Beethoven sich brieflich deutlich davon distanzierte: „ich weiß der text [Hubers] ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde“ (S. 236). Konsequenterweise gibt Mühlenweg den von Beethoven vertonten Text in der Originalgestalt wieder. Damit unterscheidet sich der in der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe* vorgelegte Text deutlich von der bekannten Werkfassung. Schreibers Text wird in einer übersichtlichen Synopse der Worttextfassungen (S. 298–303) dokumentiert.

Bedauerlich ist hingegen die Entscheidung, die in einem handschriftlichen Wiener Libretto sowie in zwei zu Wiener Aufführungen gedruckten Textbüchern vorhandenen Szenenanweisungen nicht mit in den Notentext aufzunehmen, obwohl sie teilweise von Beethoven in der Quelle B nachgetragen (später allerdings wieder gestrichen) wurden. Sie dürften auch in dem verschollenen Uraufführunglibretto vorhanden gewesen sein. Zwar sollten diese Szenenanweisungen, worauf die Herausgeberin zu Recht hinweist, „nicht als Hinweis auf eine geplante szenische Aufführung des Oratoriums missverstanden werden“ (S. 238). Doch sind sie Ausdruck des theatralen Potenzials, das Beethovens *Christus* wie dem Oratorium als Gattung innewohnt. Dies scheint auch deshalb von entscheidender Bedeutung, weil *Christus am Ölberge* seine Uraufführung am Theater an der Wien erlebte. Der theatrale Kontext war also allgegenwärtig. Zudem ermöglichen die Szenenanweisungen nicht nur „ein besseres inhaltliches Verständnis des Librettos“ (S. 237), sondern auch ein besseres Verständnis von Beethovens Komposition, wenn es zu dem anschwellenden Paukenwirbel und Streichertremolo zu Beginn des Rezitativs „Erzittere, Erde! Jehovas Sohn liegt hier“ heißt: „[...] Die Gegend erbebet umher von dem rollenden Donner, der die Ankunft des Seraphs verkündet“. Die Anweisung „Chor der Kriegsknechte in der Nähe, da sie Christum erblicken“ gehört

nicht zur Nummer 4, wie auf S. 238 irrtümlich angegeben, sondern zu Nummer 5. Auch sie ist von musikalischer Relevanz, da sie den großen dynamischen Kontrast gegenüber der Nummer 4 (*fortissimo* versus *pianissimo*) erklärt, zu der es heißt: „Chor der Kriegsknechte in der Ferne, welche Christum aufsuchen“. Beethoven hat diese imaginierte räumliche Disposition verbunden mit dem semantisch den Kriegsknechten zugeordneten Bewegungselement des Marsches kompositorisch verwirklicht. Die musikalische Analyse vermag Mühlenwegs Vermutung, dass „[m]öglicherweise [...] die szenischen Bemerkungen in Beethovens Textvorlage noch nicht vorhanden waren“ (S. 238), also nicht zu stützen, zumal dieselbe Raumvorstellung auch dem gesungenen Text inhärent ist.

Bezogen auf die Edition wiegt der Einwand indes nicht schwer, da das handschriftliche Textbuch vollständig faksimiliert ist (S. 290–297), und jeder Benutzer sich auf dieser Basis selbst ein Bild machen kann. Ohnehin ist die Quelldokumentation, beginnend mit dem Farbdruck zweier Seiten aus der Partiturschrift der British Library mit der Neutextierung Christian Schreibers (B), hervorragend. Dies gilt vor allem für die rekonstruierbaren Teile der ersten Fassung, die Mühlenweg in einer kommentierten Übertragung im Anhang zur Verfügung stellt (S. 280–289; im Haupttext wird jeweils mit Fußnoten auf die entsprechenden Stellen verwiesen). Die Dokumentation der Frühfassungen ermöglicht dem Benutzer interessante Einblicke in Beethovens Kompositionswerkstatt und in die Variabilität der Werkgestalt seines einzigen Oratoriums.

(Januar 2010)

Christine Siegert

GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Libretto di Cesare STERBINI. Edited by Patricia B. BRAUNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 552 S.

GIOACHINO ROSSINI: Il barbiere di Siviglia [Almaviva o sia L'inuzile precauzione]. Commedia in due atti. Critical Commentary by Patricia B. BRAUNER. With an Appendix on Early Vocal Ornamentation by Will Crutchfield. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXIV, 420 S.

Die Tatsache, dass viele der bekanntesten Opern des Repertoires auch heute noch regel-

mäßig nach fehlerhaften oder philologisch fragwürdigen Ausgaben musiziert werden, hat weniger mit der Routine der Theaterpraxis als vielmehr damit zu tun, dass es noch immer an wissenschaftlichen Editionen zumal italienischer musikalischer Bühnenwerke mangelt. Eine erfreuliche Ausnahme bilden hier die Opern Gioachino Rossinis, die seit 1979 nahezu vollständig in der vorbildlichen Gesamtausgabe der Fondazione Rossini unter der wissenschaftlichen Leitung von Philip Gossett erschienen sind. Diese Ausgabe bildet auch in methodologischer Hinsicht eine Pioniertat, denn der Erkenntnis, dass Opern multimediale Kunstwerke sind, die sich nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur reduzieren lassen, wurde hier durch eine konsequente editorische Erweiterung Rechnung getragen: Neben den Partiturbänden und Kritischen Berichten hat die Fondazione separate Librettoeditionen (einschließlich alternativer Fassungen und Editionen der Sujetvorlagen) und sogar ikonographische Inszenierungsdokumentationen veröffentlicht.

Ausgerechnet den *Barbiere di Siviglia* sucht man in der ‚alten‘ Rossini-Gesamtausgabe bislang jedoch vergeblich. Stattdessen legt nun der Bärenreiter-Verlag die berühmteste Oper Rossinis innerhalb einer eigenen, ebenfalls von Gossett geleiteten Werkausgabe vor. Die Hintergründe für dieses Kuriosum in der musikwissenschaftlichen Editions-geschichte sind längst kein Geheimnis mehr: Nachdem die der Stadtverwaltung von Pesaro unterstehende Fondazione ihren wissenschaftlichen Direktor Anfang 2006 offenbar aus primär kommunalpolitischen Gründen entlassen hatte, wurden Gossett und sein hochkarätig besetztes wissenschaftliches Team vom Bärenreiter-Verlag mit offenen Armen empfangen, um dort die vergleichsweise wenigen bislang noch nicht kritisch edierten Werke herauszubringen. Da die Fondazione ihrerseits ankündigte, ihr eigenes Editionsprojekt unter neuer Leitung zum Abschluss bringen zu wollen, verwundert es nicht, dass man sich in Kassel gerade mit der Edition des *Barbiere* besonders beeilte.

Das vorzeitige Erscheinen des zunächst erst für 2010 angekündigten Bandes hat der herausragenden philologischen Qualität der nun vorliegenden Edition keinerlei Abbruch getan, da Patricia B. Brauner natürlich bereits lange vor dem ‚Rossini-Schisma‘ hieran arbeitete. Als Ko-

ordinatorin des ebenfalls unter Gossetts Direktion stehenden Center for Italian Opera Studies an der Universität Chicago hat sie zugleich die Redaktionsleitung der neuen Rossini-Ausgabe inne. Aufgrund der personellen Kontinuitäten ist es nicht verwunderlich, dass die grundsätzlichen Editions-kriterien denen der Fondazione Rossini entsprechen. Dem Notenband ist neben einer umfangreichen zweisprachigen Einleitung (Englisch und Italienisch), die über die historischen Hintergründe der Werkentstehung, die Premiere und weitere frühe Aufführungen sowie die Quellenlage informiert, auch eine kritische Edition des Librettos in der von Rossini komponierten Fassung vorangestellt. Brauners Edition des *Barbiere* basiert auf rund sechzig Hauptquellen, darunter fünf autographen Quellen, zwanzig vollständigen Partiturschriften, fünfzehn weiteren Abschriften allein der Sinfonia (die ursprünglich für die Oper *Aureliano in Palmira* geschrieben worden war), drei zeitgenössischen Partiturdrukken, zwölf Klavierauszügen, fünf Librettoeditionen sowie diversen Einzelnummern. Neben dem bis auf die Sinfonia vollständigen Partiturautograph des Civico Museo Bibliografica Musicale di Bologna (das bereits seit 1993 in einer Faksimile-Edition vorliegt) hat Rossini für die Cavatina Rosinas, das Duett Rosina-Figaro und das Terzett Rosina-Figaro-Conte autographe Verzierungen hinterlassen, die im Anhang I ediert sind. Allein für Rosinas Cavatine „Una voce poco fa“ sind hier vier verschiedene Varianten dokumentiert, die für künftige Aufführungen eine wesentliche Bereicherung darstellen. Anhang II bringt die von Rossini für die Sängerin Giuseppina Fodor-Mainvielle 1819 in Venedig hinzugefügte Arie „Ah se è ver che in tal momento“, die etwas höher gelagert ist als die übrige Partie und sich also für eine Sopranbesetzung der Mezzorolle anbietet. Anhang III enthält einige Veränderungen, die Rossini noch im Uraufführungsjahr 1816 für die ersten Neuinszenierungen in Bologna und Florenz vornahm.

Zwei weitere Anhänge sind, da sie nicht persönlich auf Rossini zurückgehen, nicht im Notenband, sondern nur im Kritischen Bericht platziert. Der erste dokumentiert eine neapolitanische Fassung von 1818, die nach damaligem Lokalbrauch mit gesprochenen Dialogen zur Aufführung kam und in der die Rolle des Don Bartolo in neapolitanischem Dialekt dargebo-

ten wurde. Den Abschluss bildet eine von Will Crutchfield zusammengestellte Anthologie der in mannigfachen Drucken und Manuskripten überlieferten unterschiedlichen Verzierungen aus den ersten Jahrzehnten der Rezeptionsgeschichte, die ein außergewöhnliches Kompendium für die vokale Aufführungspraxis darstellt.

Verglichen mit diesen reichen und aufführungsrelevanten Ergänzungen bietet der Haupttext vergleichsweise weniger Überraschungen. Immerhin finden sich hier zahllose korrigierte Lesarten, die vor allem hinsichtlich der von Rossini extrem differenzierten Artikulationsangaben durchaus hörbare Veränderungen bedeuten und das gewohnte Klangbild schärfen. Erst recht gilt dies für die korrekte Lesart doppelter anstelle von einfachen Punktierungen in einigen Passagen der Introduction. Die Gesamtstruktur des Werkes ist von diesen Korrekturen freilich nicht betroffen. Auch dass sämtliche Seccorezitative nicht in Rossinis Hand überliefert sind, ist der Forschung bereits bekannt.

Am kompliziertesten liegen die Verhältnisse bei der Sinfonia, für die es überhaupt keine autographe Quelle gibt, dafür aber zahlreiche untereinander teilweise erheblich abweichende Abschriften. Dass die Originalfassung der Ouvertüre zu der Opera seria *Aureliano in Palmira* reicher besetzt ist als das Orchester der Vokalnummern des *Barbiere* (statt einer je zwei Flöten und Oboen, ferner Pauken), deutet nicht darauf hin, diese drei Jahre ältere Version für die Opera buffa als verbindlich anzusehen. Auf diese nicht mehr restlos auflösbaren Abweichungen wird nicht nur im Kritischen Bericht, sondern auch im Notenband in einer Fußnote gleich zu Beginn der Ouvertüre hingewiesen. Hier wie in jeder anderen Hinsicht befriedigt die vorbildlich gestaltete Edition sowohl die wissenschaftlichen wie die aufführungspraktischen Bedürfnisse. Nun ist es an den Bühnen und Interpreten, nicht nur auf dieses verlockende Angebot an Möglichkeiten und Alternativen zurückzugreifen, sondern sich zugleich auch zu einem gewissenhafteren Umgang mit dem Werk des bedeutendsten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

(September 2009) Arnold Jacobshagen

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IA Klavierbearbeitungen: Orchesterwerke, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2008. XIX, 250 S.

Mandyczweski hatte sie in den 1920er-Jahren einer Aufnahme in die Gesamtausgabe nicht für wert befunden: Brahms' vierhändige Klavierbearbeitungen seiner Symphonien. Wie die meisten anderen derartigen Fassungen eigener Werke führen sie tatsächlich ein stiefmütterliches Dasein. Das liegt weniger an der Verfügbarkeit von Notendruckern als an der Tatsache, dass die Funktion solcher Arrangements seit gut einem Jahrhundert weggebrochen ist – mit dem Erscheinen von Schallaufnahmen sind auch größere besetzte Werke dem Musikliebhaber jederzeit zugänglich, er muss sich nicht mehr mit einem Kompagnon ans Klavier begeben und mit dem üblicherweise vierhändigen Surrogat vorliebnehmen. Ausnahmen hiervon sind bei Brahms nur die Klavierfassungen des *Klavierquintetts* und der *Haydn-Variationen*, aber bezeichnenderweise handelt es sich dabei ja nicht um vierhändige Hausmusik, sondern um Konzertstücke für zwei Klaviere, also grundsätzlich anders intendierte und gearbeitete Werkalternativen. Doch die Vorzeichen der Gesamtausgabenpolitik haben sich gewandelt; selbstverständlich sind auch die eher merkantilen als ästhetischen Bedürfnissen geschuldeten vierhändigen Bearbeitungen wichtige und gültige Teile von Brahms' Schaffen.

Robert Pascall, der schon 1996 und 2001 die Partituren der *Ersten* und *Zweiten Symphonie* für die Kieler Gesamtausgabe ediert hat, legt nun die vierhändigen Fassungen dieser Werke vor. In der Einleitung skizziert der Herausgeber, gestützt auf Brahms' Briefwechsel mit Simrock sowie auf spezielle Darstellungen von Michael Struck und Valerie Goertzen, die spezifische Art des Arrangierens: „Ich gehe eben dreister, frecher mit m[einem] Stück um, als Sie d[as] oder ein Anderer kann“, schrieb Brahms am 8. Oktober 1884 an Robert Keller, der vieles von Brahms zu zwei und acht Händen eingerichtet hatte, selten allerdings zur Zufriedenheit des Komponisten. Sehr dreist ist das, was Brahms aus seinen beiden ersten Symphonien auf dem Klavier zu vier Händen macht, allerdings wohl

kaum zu nennen: Es handelt sich um getreue Übertragungen, die nur selten neue klavieristische Mittel anstelle orchestraler setzen, etwa bei der markant transformierten Paukenstelle vor Beginn des Hornsolos im Finale der *Ersten Symphonie* (T. 29). Doch meist sind nur die Vermeidung von Fingerkollisionen, Liegetöne oder das Problem der Oktavverdoppelungen als anpassungsbedürftige Elemente erkennbar. Bemerkenswert erscheinen dagegen die im Autograph hinzugesetzten Instrumentenangaben und veränderte Balkensetzungen, um „den motivisch-thematischen Gehalt des Werkes klarer und für die Ausführenden verständlicher zum Vorschein“ zu bringen (Editionsbericht, S. 178). Auch deswegen handelt es sich unverkennbar bei diesen Arrangements um eine Art von Studienedition für Hausmusiker, die dementsprechend als „Clavier-Auszug“ veröffentlicht wurden und nicht zum öffentlichen Vortrag gedacht waren, während sich der Komponist für zweihändige Fassungen eher Liszts Beethoven-Symphonien als Modell erträumte (Brief an Simrock vom März 1880, Einleitung S. XV). Und dass bei aller Sorgfalt und Wohlabgewogenheit das klavieristische Ergebnis zuweilen trocken und hölzern klingt, die pastosen Orchesterfarben mitunter zur dünnlinigen Radierung gerinnen, liegt eigentlich schon in der Natur der Sache – es sei denn, man wählte wie Liszt einen ganz anderen Weg, den wirklich dreisten.

Die Edition ist mit mustergültiger Akribie ausgeführt, der Editionsbericht gibt auf etwa 80 Seiten erschöpfende Auskunft über jede noch so kleine Lesart oder Änderung innerhalb der Quellen; sinnvollerweise werden die Herausgeber-Eingriffe mit kleinem Pfeil aus der Masse der Anmerkungen herausgehoben. Sehr instruktiv sind auch die zahlreichen Faksimiles aus Autographen, Korrekturabzügen und Erstdrucken, die ganz gezielt erwähnenswerte Revisionen und Übergangsstadien zeigen. Mit Ausnahme der Autographe weisen alle späteren Abschriften und Drucke Notenseiten im Hochformat mit stimmenmäßiger Trennung von Primo und Secondo auf.

Und daran knüpft sich eine kritische Anmerkung zum Schluss: Die Entscheidung, den Notentext nicht nach Stimmen getrennt, sondern als Partitur zu publizieren, findet im gesamten Band (bona fide) weder Erwähnung noch Rechtfertigung. Lediglich in dem jeden Gesamtaus-

gabenband eröffnenden einheitlichen Vorwort heißt es pauschal: „Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung.“ Anders als beispielsweise die *Neue Mozart-Ausgabe*, in der die vierhändigen Werke nach Primo und Secondo getrennt und im Querformat erschienen sind, erstellt die *Brahms-Gesamtausgabe* also Grundlagen „für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms“, wie das Vorwort angibt – aber in diesem Fall ganz gewiss keine Grundlage für eine künstlerische Auseinandersetzung. Beim Durchspielen der beiden Symphonien musste der Rezensent nicht nur den unerwarteten Schwierigkeitsgrad der Klavierfassungen feststellen (der in erster Linie aus der vielstimmigen Komplexität des musikalischen Satzes resultiert), sondern seiner Seconda bis an den Rand der Ohrfeige auf den Leib rücken. Kein Pianistenduo der Welt wird aus diesem Band spielen. Und das ist doch sehr schade, wenn man bedenkt, dass diese Arrangements wohl dringender einer praktischen Reanimation bedürfen als alle anderen Brahms-Werke. Vielleicht wird ja eine spielpraktische Edition nachfolgen, die dann schließlich erlaubt, die von Pascall so detailversessen beschriebenen Eigenheiten der Arrangements aktiv spielend und hörend nachzuvollziehen.

(Dezember 2009)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

BRIAN ALEGANT: *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press 2010. X, 326 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens. Beiträge zum zehnjährigen Bestehen der *Academia Musica Thuringiae*. Hrsg. von Helen GEYER, Franz KÖRNDLE und Christian STORCH. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2010. VII, 221 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN CHUR: *Der Feuervogel – ein Tanz in die Moderne*. Die musikdramatische Konzeption von Igor Stravinskij und Michail Fokin. Marburg: Tectum Verlag 2010. 122 S., Abb., Nbsp.

MICHAEL CRUMP: *Martinů and the Symphony*. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)