

## BESPRECHUNGEN

PHILIPP JESERICH: *Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters*. Stuttgart: Steiner 2008. 504 S. (Text und Kontext 29.)

Warum sollte ein Musikwissenschaftler sich mit der Poetik des 15. Jahrhunderts auseinandersetzen, es sei denn, er beschäftigt sich mit Machaut oder anderen Chanson-Komponisten? Aber hat man die Einleitung, in der Philipp Jeserich sich mit der Fachdiskussion auseinandersetzt, überflogen, öffnet sich in den folgenden Kapiteln ein historisches Panorama, das jeder Musikwissenschaftler, der einen Zugang zur Musik vor 1600 sucht, dankbar aufnehmen wird.

Ausgehend von der Paulinischen Theologie, die dem Glauben, der *fides*, die Mittel der antiken Logik zuzuführen suchte, entwickelt Jeserich ein klar strukturiertes Bild der an diesem Prozess beteiligten Parameter. Die Integration der pagan-antiken Traditionen „in ein christlich fundiertes Ordnungssystem“ (S. 68) ist das Ziel dieser Verfahren. Und eine entscheidende Voraussetzung dabei war die Aneignung der „Zahlenontologie der platonischen Tradition [...] gemäß Lib. Sap., 11,21: ‚Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuit‘“ (S. 70). Aus diesen Grundgedanken heraus entwickelt Augustinus in *De musica* ein Modell, in dem die zahlhafte Fundierung der Musik zugleich ein Garant ihres Gefallens, der *delectatio* wird: „Ermöglichungsbedingung des Maßes und mithin des Gefallens sei die Zahl“ (S. 84). Damit wird Augustinus ein weiterer grundlegender Schritt ermöglicht, nämlich der Nachweis, dass auch Sinneseindrücke etwas von der Vollkommenheit des Geistigen übermitteln können, weil sie auf dem gleichen Fundament wie die rationale Erkenntnis fußen: „Die Hinwendung zur ‚inneren‘ Zahlstruktur der Seele vollendet [...] die ethische und religiöse Existenz des Menschen“ (S. 104). Dabei ist *De musica* eingebunden in ein Konzept, das alle *artes* umgreift und sie in einen systematischen „Bildungsgang mit konsequenter theologischer Finalisierung“ (S. 115) einspannt. Dies verschafft dem Kanon der *septem artes liberales* eine Legitimität, die

in ihrer Wirkungskraft über 1.000 Jahre hinweg tragen sollte.

Der nächste Schritt bringt Boethius in den Blick, der unter etwas anderen Voraussetzungen ebenfalls die *musica scientia* zwischen *philosophia speculativa* und *philosophia practica* als „ethisch bestimmte Zahlenwissenschaft“ (Schrade 1932, Jeserich, S. 172) auffasst, denn auch für Boethius ist die Zahl Voraussetzung der Erkenntnis (*De institutione arithmetica*, I.1, S. 9). Davon ausgehend wird anhand der beiden *Institutiones* des Boethius das Konzept einer „holistischen Musiktheorie“ entwickelt, das von nun an das abendländische Denken über Musik bis ins 15. Jahrhundert hinein bestimmen und prägen wird.

Im Weiteren geht es darum, in einem äußerst kenntnisreichen Durchgang durch die Geschichte der Musikanschauung die unterschiedlichen Ausprägungen und Formulierungen dieses Konzepts nachzuzeichnen. Das führt über die Spätantike mit Martianus Capella, Cassiodor und Aristides Quintilianus zunächst ins 9. Jahrhundert, wo „die von den *patries* aufgeschobene Zusammenführung von pagan-antik geprägter Theorie und christlicher Praxis [...] jetzt zum vorrangigen Interesse“ wird (S. 224). Hier sind es vor allem die Texte Aurelians, Reginos von Prüm und von Johannes Scotus Eriugena, die für die weitere Entwicklung prägend wurden.

Auch Aribo im 11. Jahrhundert realisiert noch einmal „das Potential, das die Kolonisierung des zahlbasierten, neuplatonisch-holistischen Musikbegriffs dem christlichen Ordnungsdiskurs erschlossen hat: die Devaluation *alles* Geschaffenen zugunsten des Schöpfers, die Fassung *jeder* Form von Ordnung als *signum*, das auf diesen Schöpfer verweist, ihre Reduktion auf eine sinnfällige Manifestation und Konkretion des einen *ordo*“ (S. 254). Dies wird sehr eindrücklich an einer Initiale des 12. Jahrhunderts aus dem Breviarium von Montiramey (F-Pn lat. 796, f. 121<sup>v</sup>) demonstriert, die ganz nach proportionalen Gesichtspunkten angeordnet ist. Hier scheint sogar „das Spiel der *joculatrix* – ihre *musica vulgaris* [...] – nicht mehr oder weniger zu sein

als eine Manifestation der einen *musica*“ (S. 256).

Von besonderem Interesse ist der Abschnitt zu Thomas von Aquin, zumal er Texte betrifft, die normalerweise nicht zum Lektürekanon des Musikhistorikers gehören, aber auch, weil mit Thomas die Wiederentdeckung der Schriften Aristoteles' greifbar wird, die das holistische Konzept infrage zu stellen scheint. Aber schon Max Haas konnte anhand Pariser *Quaestiones* das Verfahren greifbar machen, wie die platonische Zahlenontologie auch unter der Vorherrschaft des Hylemorphismus erhalten bleiben konnte (Haas, „Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I“, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung* [= *Forum musicologicum* 3], Winterthur 1982, S. 323–456, Jeserich, S. 259 ff.). Und so wundert es nicht, dass auch die Passagen in Thomas' Musiklehre sich vollständig in das holistische Bild einpassen. Interessant ist dabei, wie das Verhältnis von Form und Materie auf das Verhältnis von Musik und Text durchschlägt. So wird bei Thomas der Inhalt als „willkürlich gesetzt, als ‚nicht wissenschaftsfähig‘ disqualifiziert und der Rhetorik zugeordnet“. Dagegen wird „die Arbeit an der durch *numerositas* konstituierten Form, und exklusiv diese, [...] insofern sie auf der Unterscheidung von *proportiones* basiert, als Metrik der *musica* zugeschlagen“ (S. 264). Dies wird noch einmal im 15. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielen.

Im 13. Jahrhundert erreicht der holistische Musikbegriff mit Roger Bacon einen weiteren Gipfelpunkt, werden doch nicht nur die Fächer des Triviums als propädeutische aufgefasst, die vor allem dazu dienen, das in Worten zu fassen und „per viam narrationis“ zu festigen (S. 291), was in den Fächern des Quadriviums, insbesondere in der *musica* begründet und auf seine Ursachen hin dargestellt werde, sondern sogar die Logik wird – neben Grammatik und Rhetorik – in Abhängigkeit von der *musica* gebracht, wobei diese Abhängigkeit dadurch begründet wird, dass die Grundlage (*principium*) des logischen Beweisverfahrens „aus der Kategorie der *Quantität* entfaltet werde und diese Gegenstand der mathematischen Wissenschaften sei“ (S. 293).

So geht es über Aegidius de Zamora, der leider nach Gerberts *Scriptores* zitiert wird, Marchettus von Padua zu Johannes de Muris und

Jacobus von Lüttich, bei dem wiederum die Musiktheorie die „gleiche Universalität wie die Philosophie“ erlangt und sogar den Kompetenzbereich der Theologie berührt, „insofern die ‚musikalische‘, alleinschließende Ordnung auch die *proportio* von Schöpfer und Schöpfung einschließt“ (S. 303). Ausblicke auf Ugolino von Orvieto und Adam von Fulda bilden den Abschluss dieses eindrucksvollen Panoramas, das unter dem umgreifenden Aspekt des holistischen Musikbegriffs einen Überblick über die Geschichte der frühen abendländischen Musiktheorie erlaubt, der so konzis, sprachlich kompetent und angenehm lesbar dargestellt erscheint, dass man das Buch kaum aus der Hand legen will.

Damit ist aber auch das Ziel erreicht, nämlich die französische Dichtungslehre des 14. und 15. Jahrhunderts. Und es überrascht nun nicht mehr, wenn die französische Poetik – ausgehend von Augustinus' *De musica* – ebenfalls in dem System verortet wird, da jede metrisch gebundene Rede „durch Bezug auf die Zahlenordnung zugleich auf die parallel evolutive musikalische Praxis und ohne relevante Einschränkung auf den holistischen Musikbegriff zu beziehen“ ist (S. 322). Und genau dies bestätigt sich im *Prologue* Guillaume de Machaut, der Metrik und Musik als zwei zahlengebundene Aspekte dichterischen Tuns entfaltet: „Musique steuert zum gelungenen Werk die *sangliche* Qualität, die Melodie, eine Intervallstruktur bei; der Beitrag der Rhetorik reduziert sich auf metrische Bindung und Reim“ (S. 354). Dies wird nun – allerdings ausschließlich für den Aspekt der Metrik – an Beispielen aus Machauts Schaffen vorgeführt. In diesen kurzen Bemerkungen findet sich eine Fülle von Ansatzpunkten, die zur weiteren analytischen Arbeit anregen. Denn keineswegs ist die Lage so eindeutig, wie Jeserich es anhand der fast durchweg älteren Literatur darzustellen versucht. So nennt er als einen Hauptzeugen Gilbert Reaney, dem man trotz aller Verdienste sicher nicht nachsagen kann, dass er den Zugang zu Machauts Werken abschließend geklärt hätte. Neuere Literatur wie insbesondere die Arbeiten von David Maw zur Metrik und auch von Elizabeth Leach und anderen hat er nicht zur Kenntnis genommen. Aber vielleicht gelingt es mit dieser Arbeit, das Interesse an der sprachlichen Kultur des 14. Jahrhunderts neu

zu wecken, muss ich doch meine eigene Einschätzung von 1992 nach der Lektüre dieses Bandes grundlegend revidieren. Der Ausgangspunkt: „Die neue Eigenständigkeit des Dichters bedurfte keiner ‚Stütze‘ mehr durch die Musik“ (Berger, *Hexachord, Mensur und Teststruktur* [BzAfMw 35], Stuttgart 1992) mag noch gelten, aber in einem ganz anderen Sinne, denn gerade bei Deschamps wird die Dichtung sozusagen zu einer Musik mit eigenen, sprachlichen Mitteln. Daraus ergeben sich völlig neue Ansatzpunkte für die literarische wie auch die musikalische Analyse. Auf jeden Fall wird das in Freiburg geplante Forschungsprojekt zu „Musik und Zahl im Spätmittelalter“ diesen Ansatz auch mit romanistischer Hilfe weiterführen, um diese Voraussetzungen, wie sie Jeserich für die Dichtung greifbar gemacht hat, in musikalische Analyse umzusetzen.

Deutlicher als Machaut greifen seine Nachfolger, Eustache Deschamps am Ende des 14. und Jean Molinet im späten 15. Jahrhundert, explizit auf das holistische Musikmodell zurück. Gerade in dieser politisch krisenhaften Zeit setzt die „musikalische‘ Dichtung [...] der krisenhaft ‚chaotisierten‘ Welt tatsächlich kompensatorisch die Ordnung der Zeichen entgegen, nicht jedoch eine ‚selbstgenügsame‘ Ordnung. Der Verweis auf die Musik, die Referenz auf den Diskurs spekulativ-metaphysischer Musiktheorie indiziert das Wissen um die anagogische Potenz der Form als Zeichen“ (S. 414).

In diesem Zusammenhang kommt Jeserich noch einmal zu einer gerade für die Musik entscheidenden Bestimmung des Verhältnisses von Text und Musik, wie sie noch im 16. Jahrhundert, wie Rainer Bayreuther jüngst gezeigt hat (*Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Freiburg 2009), gültig ist. Jeserich weist ausdrücklich darauf hin, dass die „rhythmisch-metrische als musikalische Ordnung [...] von Beginn an gezielt gegen die Arbitrarität sprachlicher Zeichen in Stellung gebracht [wird]. Gerade diese Arbitrarität ermöglicht es der spekulativ-metaphysischen Musiktheorie, zugunsten der spezifischen *numerositas* metrisch-gebundener Rede von der Textsemantik schlechthin abzusehen“ (S. 407). Damit wird auch dem letzten Argument, das immer wieder gegen eine zahlhafte Strukturierung musikalischer und anderer

Kunstwerke in Stellung gebracht wird, dass nämlich eine symbolische Bedeutung solcher Zahlen immer zufällig, willkürlich sei, die Spitze gebrochen. Es geht nicht um Bedeutung, denn die Bedeutung der Zahl liegt in ihr selbst, im Verweis auf die ontologische Strukturierung unserer Welt. Die Klarheit, mit der Jeserich diese und andere Zusammenhänge dem Leser vor Augen führt, kann nicht genug gerühmt werden. Deshalb wünsche ich dem Buch eine breite Leserschaft.

(April 2009)

Christian Berger

*PETER OVERBECK: Georg Friedrich Händel: Leben Werk Wirkung. Frankfurt: Suhrkamp 2009. 160 S., Abb. (Suhrkamp BasisBiographie 37.)*

Wie schwer es ist, ein Handbuch zu verfassen, weiß jeder, der sich einmal daran versucht hat. Verständlichkeit, Pointiertheit und dennoch faktische Sorgfalt werden durch die äußeren Zwänge im Höchstmaß gefordert; gleichzeitig sollen aber verfälschende Verkürzungen vermieden werden. So sind auch Komponisten-Kompaktbiographien immer eine Herausforderung. Anders aber als bei etwa einem Musiklexikon ist die Zielgruppe der *Suhrkamp BasisBiographie*-Reihe der musikinteressierte Laie, dessen Kenntnisse nicht unterschätzt werden sollten. Seriös und lebendig, faktenorientiert, aber nicht trocken – im Grunde werden an diese Reihe Forderungen gestellt, die wir Musikwissenschaftler uns alle auf die Fahnen schreiben sollten.

Der Händel-Band der Suhrkamp-Reihe ist im Grunde nicht anders aufgebaut als ein Lexikonartikel der MGG, jedoch ohne Werkverzeichnis, dafür mit äußerst knapper Bibliographie und kurzem Register. Knapp die erste Hälfte des Bandes nehmen die Ausführungen zu Händels Biographie ein, straff und für den Fachgelehrten nichts Neues bringend, doch faktisch insgesamt treffend und auch das historische Umfeld beleuchtend. Händel und seine Karriere und Lebensumstände werden auf den Punkt gebracht, wobei sich der Autor (seit 2007 Vorsitzender der Händel-Gesellschaft Karlsruhe) wohlthuend jedweder Spekulation enthält. Zahlreiche Abbildungen (deren Nachweise teilweise leider arg zu wünschen übrig lassen) und eingestreute separat gebrachte Zitate von Zeitgenos-

sen (ausschließlich auf Deutsch) bieten zusätzliche dokumentarische Evidenz, wenn auch die Abbildungen vielfach derart klein abgedruckt sind, dass ihre Betrachtung nur ein bescheidenes Vergnügen ist.

Der zweite Teil des Bandes befasst sich mit Händels Schaffen (nach einer kurzen Einführung zu Musiksprache und Stil zunächst den Opern, Oratorien, Serenatas und Oden, dann der Kirchenmusik und der vokalen Kammermusik und schließlich der Instrumentalmusik); allgemeine Besonderheiten in Händels Schaffen finden ebenso ihren Platz wie der Inhalt berühmter Opern, die Form bekannterer Oratorien- oder Instrumentalkompositionen und auch die Genese diverser Werke. Insgesamt erhält der Leser durchaus einen Einblick in Händels Schaffen, wobei Overbecks schlichte Sprache (eine Besonderheit ist die durchgängige Verwendung des Präsens) sicher dazu beiträgt, dass das Buch als allgemein verständlich zu bezeichnen ist. Aufgrund des beschränkten Platzes muss der Autor in diesem Abschnitt aber einige faktische Verkürzungen vornehmen, die der Fachmann nicht akzeptieren können mag.

Noch knapper (15 Seiten) fällt der dritte Teil des Bandes aus, der von dem ersten Händel-Denkmal über die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert bis hin zu jüngsten CD- und DVD-Produktionen reicht. Eine sechsstufige Zeittafel schließt die vielleicht nicht für den Musikforscher, so doch aber für den Musikstudenten und den interessierten Laien durchaus ergiebige und sinnvolle Publikation ab.

(April 2009) Jürgen Schaarwächter

*KORNÉL MAGVAS: Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis. Johann Gottlieb Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jahrhundert. Beeskow: ortus musikverlag 2008. 2 Bände, 558, 275 S., Nbsp. (ortus studien 5.)*

Die hier in einem sehr sorgfältig edierten Druck vorgelegte Dresdner Dissertation stellt sich die Aufgabe, Johann Gottlieb Naumanns bisher nur marginal erwähntes Liedschaffen quellenkundlich zu erschließen und damit einen weiteren Baustein zu der in den letzten Jahrzehnten erfreulich verbreiteten Dresdner Naumann-Forschung zu leisten; sie beleuchtet Naumanns umfangreichen Beitrag zur Blüte

des deutschen Freimaurerliedes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ordnet seine übrigen Lieder diversen biographisch und zeitgeschichtlich wichtigen Freundeskreisen zu.

Des Komponisten Freimaurerlieder an den Anfang der Untersuchung zu stellen, entspricht ihrer biographischen Position; denn der schon bekannte Opern- und Kirchenkomponist entdeckte das Klavierlied erst, als er 1775 mit der Freimaurerei und deren rituellen und geselligen Praktiken in Berührung kam. Zu den letzteren konnte er erfolgreich beitragen, indem er sich des „im Volkston“ gehaltenen Klavierliedes seiner Zeit bediente, ohne als dessen Reformator auftreten zu wollen. Magvas bietet eine gewissenhafte und mit vielen neu entdeckten Quellen angereicherte Übersicht über Naumanns zahlenmäßig an der Spitze stehenden Beitrag zum deutschen freimaurerischen Singen der Aufklärung und Klassik und erschließt auf diese Weise Einblicke in die Freundschafts- und karitative Kultur der Logen. Ergänzt werden seine Untersuchungen durch eine ebenso aktuelle wie konzise Gesamtschau des deutschen freimaurerischen Liedschaffens von 1743 bis 1801, dem Todesjahr des Komponisten.

Es lag für Naumann nahe, sein an den Freimaurerliedern erprobtes Talent für das melodisch anprechende und gesellig anzustimmende Klavierlied auch seinem Dresdner Freundeskreis dienstbar zu machen. Eine besondere Rolle spielten darin die von Johann Adam Hiller eingeführten kurländischen Schwestern von Medem, Elisa geschiedene von der Recke und Dorothea, dritte Gattin des letzten Herzogs von Kurland, die Naumann mit dem Seifersdorfer Kreis des Grafen Hans Moritz von Brühl und dessen Gattin Tina bekannt machten, die wiederum Goethe und dessen Weimarer Freunden verbunden waren. Naumanns Lieder für Seifersdorf spiegeln den „Sitz im Leben“, den das Klavierlied sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erobert hatte, nämlich die musikalische Unterstützung einer vielfältig aufgefächerten Geselligkeit. Unter den Texten treten Goethe und der dem Dresdner Kreis über Christian Gottfried Körner verbundene Schiller (dessen *Lied an die Freude* Naumann immerhin als einer der ersten 1786 vertonte) allerdings hinter den mildempfindsamen Almanach-Dichtern, von Ludwig Heinrich Christoph Hölty bis Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten, zurück, wie sie noch den

Jahrhundertwechsel überdauern und selbst den jungen Schubert ansprechen sollten, eine eher von Freunden und Herausgebern als von literarischer Neugier beeinflusste Textwahl, aus der nur die beiden der Freundin Elisa allein gewidmeten Sammlungen von 1787 und 1799 herausragen. Dabei entlockt Elisas an Gellert angelehnte, mild-empfindsame Religiosität in den *XII. geistliche[n] Liedern* von 1787 dem Komponisten fast Emanuel Bach'sche Töne.

Magvas lässt nach 330 quellenkundlich-biographischen Seiten einen knappen Analyseteil folgen, was angesichts der vorherrschenden Uniformität des Naumann'schen Liedschaffens durchaus genügen sollte. Der Komponist besticht, an der italienischen Oper geschult, durch melodische Eingängigkeit und Einfallsreichtum und textgemäße Deklamation und verlässt selten die Grenzen des Strophenliedes, um zu größeren, dann textbedingten Formen zu greifen (*Das Klavier; Seufzer; An Gott; Nur wer die Sehnsucht kennt*). Das Lied bleibt vorherrschend geselliger Gebrauchsgegenstand, dem sich auch der einfache, allerdings mit der Zeit differenziertere Klaviersatz unterordnet.

Nach weiteren Kapiteln zur Rezeption der Lieder im 19. Jahrhundert, zur Einordnung in die Liedgeschichte und zum Liedschaffen Dresdner Zeitgenossen sowie einer umfassenden Bibliographie bildet Band II den zweiten wichtigen Teil der quellenkundlichen Erarbeitung, ein mit großer Akribie zusammengestelltes chronologisch-thematisches Werkverzeichnis, für das Magvas mit zahlreichen, dem RISM bisher nicht bekannten Autographen- und Abschriftenfunden aufwarten kann. Im Interesse des Gesamtumfanges der Publikation hätte es sich allerdings meines Erachtens empfohlen, eine Reihe von Übersichtstabellen in Band I zu reduzieren und für wiederkehrende Sammelhandschriften Kurztitel zu benutzen.

Als Fazit lässt sich neben dem Gewinn für die Naumann-Forschung eine weitere Leistung des Verfassers nicht hoch genug ansetzen: die ausführliche Gesamtbetrachtung des deutschen Freimaurerliedes im 18. Jahrhundert, wie sie weder MGG<sup>2</sup> (Sachteil, Bd. 3, 1995) noch das ansonsten so verdienstvolle Handbuch *Musikalische Lyrik* (Hrsg. von Hermann Danuser, *Handbuch der musikalischen Gattungen* 8,1, Laaber 2004) leisten.

(Februar 2009)

Gudrun Busch

*FABIAN KOLB: Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Berlin: LIT Verlag 2006. 341 S., Abb., Nbsp., CD (Forum Musiktheater. Band 5.)*

Lange Zeit in Wissenschaft und Praxis vernachlässigt, tritt die Oper um 1800, zumindest in der Wissenschaft, in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus des Interesses – und dies vollkommen verdienstermaßen. Pauschale negative Aburteilungen eines musikalischen Epigontums (im Bezug etwa auf Glucks und Mozarts Opernstil) oder einer eher biederen und hinsichtlich ihrer Substanz eher despektierlich behandelten Vorreiterrolle der Opern Rossinis oder Webers lassen sich nicht mehr in dieser Art und Weise aufrecht erhalten. Vornehmlich Studien zu den Opern Johann Simon Mayrs oder Ferdinando Paërs haben bereits die Urteile über das Bild der, in diesen Fällen, italienischen Oper dieser Zeit zu revidieren und relativieren geholfen. Fabian Kolb hat nun in der vorliegenden, verdienstvollen und qualitativ bemerkenswerten Studie (die Druckfassung seiner Magisterarbeit!) mit Joseph Weigl einen weiteren bedeutenden Vertreter dieser Komponistengeneration ins Blickfeld genommen und dadurch zahlreiche neue und interessante Facetten zu der vielen verschiedenen Einflüssen ausgesetzten und dadurch im steten Wandel begriffenen italienischen und deutschen Oper hinzugefügt.

Kolb wählt mit der Introdution denjenigen Formteil der Oper, der zum einen bislang am wenigsten als Untersuchungsgegenstand diente – wurden die Forschungslücken bezüglich der Introdution in der italienischen und französischen Oper (siehe die Darstellung zur Forschungslage, S. 20 ff.) in jüngster Vergangenheit zumindest teilweise geschlossen, so handelt es sich bei Kolbs Arbeit um den ersten nennenswerten Beitrag zur Erforschung der Introdution in der deutschen Oper –, der zum anderen die bis dato kürzeste Geschichte aufwies. Formale Offenheit, Flexibilität des Inhalts und wandlungsfähige individuelle musikalische Gestaltung lassen sich hier in besonders geeigneter Weise näher untersuchen. Neben dem Komponisten Weigl und dem Formteil Introdution beleuchtet diese Studie auch die Wiener Oper dieser Zeit in verstärktem Maße, da Weigl als langjähriger Kapellmeister der Wie-

ner Hoftheater 26 seiner 30 Opern für Wien schuf (die übrigen vier Opern waren Auftragswerke der Mailänder Scala). So bietet diese Arbeit einen konkreten Einblick in die Opernproduktion im Wien der 1790er- bis 1820er-Jahre.

Kolb konzentriert sich ganz bewusst auf die erste musikalische Nummer des ersten Aktes, um terminologisch exakt die als „introduzione“ bzw. „Introduktion“ bezeichnete Nummer analytisch zu untersuchen und nicht, wie in mancher aktueller Forschungsliteratur zu finden, den Begriff Introduktion weiter zu fassen, wodurch sich aber wiederum die Möglichkeit bietet, Entwicklungstendenzen hin zu größeren formalen Einheiten aufzuzeigen. Zudem ließ er zu Recht etwaige Introduktionen des zweiten oder dritten Aktes, die anderen dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, unberücksichtigt.

Kolbs Arbeit gliedert sich in zwei große Blöcke. Im ersten, kürzeren Block („Kettenstruktur und Dramatisierung. Zur *introduzione* in Weigls *Opere buffe*“) betrachtet er vier ausgewählte italienische Buffa-Opern, während im zweiten, umfangreicheren Teil („Disparate Nummer. Die Introduktion in Weigls deutschsprachigen Opern“) zwölf deutschsprachige Opern einzeln analysiert werden.

In den Introduzioni der italienischen *Opere buffe* (hier wählte Kolb *La principessa d'Amalfi* und *Giulietta e Pierotto*, jeweils von 1794, *L'amor marinaro* von 1797 und schließlich *Il rivale di se stesso* von 1808 aus) stellte sich Weigl an die Spitze der Entwicklung. In ihrer formalen szenischen Gestaltung und bezüglich ihren Dimensionen ging er, besonders beim ersten und letzten Beispiel, weit über das „Normalmaß“ seiner Zeitgenossen hinaus (vgl. die Tabelle S. 30–32 mit *Introduzioni* aus nahezu 100 *Opere buffe* zwischen 1770 und 1817). Weigl offenbarte, wie Kolb anschaulich und eindrücklich zu zeigen versteht, ein „ausgeprägtes Gespür für den Entwicklungsgang der italienischen Oper zu Szenenbildungen mit einer verstärkten Durchdringung von dramatischer Handlung und Musik“ (S. 92). Selbst bei bis zu zehn Sätzen zerfallen diese, formal gesehen, Kettenintroduktionen nicht in ihre einzelnen Glieder (S. 93), sondern sind als in sich konsistente, abgerundete Nummern konzipiert.

Bei aller nicht nur in Weigls Werken aufgrund unterschiedlicher textlicher Vorgaben

des Librettos zu konstatierenden individuellen und flexiblen Ausgestaltung der Eröffnungsnummer ist in der italienischen Oper generell eine Tendenz zu einem übergreifenden Bewusstsein für Funktion und Gestalt der Introduktion zu beobachten, während sich das Bild der deutschsprachigen Oper diesbezüglich viel heterogener und disparater zeigt. Hier wird die Suche nach einer eigenständigen Gattung deutlich, die sich im Spannungsfeld der italienischen und französischen Vorbilder bewegte. Die Introduktionen in den deutschen Opern sind im Vergleich zu den italienischen erheblich kürzer, besitzen einen ungleich geringeren dramaturgischen Stellenwert. Trotz aller Kürze exponiert die Eröffnungsnummer jedoch in nahezu allen Weigl'schen Introduktionen die Ausgangssituation, „in der der im folgenden zu entfaltende Konflikt der Oper in nuce angelegt ist“ (S. 227).

Ein besonderes Augenmerk legt Kolb auf die vier zwischen 1807 und 1813 entstandenen Opern *Adrian von Ostade*, *Die Schweizer Familie*, *Der Einsiedler auf den Alpen* sowie *Der Bergsturz*, in denen die Natur bzw. die Beziehung des menschlichen Lebens zur Natur thematisiert wird. Die Natur sieht Kolb hier als Protagonistin von Weigls Opern. Mit dieser stoffgeschichtlichen Umorientierung hält das Romantische in der Oper Einzug. In den spannend zu lesenden Analysen der formal sehr unterschiedlichen Introduktionen von Weigls deutschen Opern vermag Kolb dessen Fähigkeiten, die jeweilige textliche, inhaltliche und dramaturgische Vorgabe sehr individuell und pointiert musikalisch umzusetzen, überzeugend darzustellen. Kolb sieht Weigl zudem „als Mittler zwischen klassischer und romantischer Musikauffassung“ (S. 236).

Kolbs Studie besticht im Übrigen durch ihre sprachliche Brillanz und bietet, trotz der Beschränkung auf einen einzigen Formteil, sehr viele Einsichten und Ausblicke auf die Entwicklung der italienischen und deutschen Oper um 1800 im Allgemeinen. Dem Leser wird neben den vollständigen Introduktionstexten (mit Übersetzung der italienischen Texte und Angabe des Versmaßes; gelegentliche Fehler – S. 69 und S. 83 f. wurden Ottonari für Settenari gehalten – fallen ob der sonstigen Qualität der Arbeit kaum ins Gewicht) die vollständige Edition sämtlicher zwölf untersuchter Introduktionen

auf einer Begleit-CD zur besseren Anschaulichkeit zur Verfügung gestellt. Es bleibt dem Rezensenten zum Schluss nur noch zu konstatieren, dass mitunter zwischen Magister- und Doktorarbeiten qualitativ keine Unterschiede mehr bestehen.

(März 2009)

Wolfram Enßlin

EVA RIEGER: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009. 295 S., Abb., Nbsp.*

Nach Eva Riegers bedeutendem Buch über Wagners erste Ehefrau Minna ist sehr zu begrüßen, dass sie mit der längst überfälligen Aufarbeitung der Gender-Aspekte zum Thema Richard Wagner zurückkehrt. Erfreulich ist, dass sie die manchmal etwas schwarz-weiß gefärbten Stereotypen der Gender-Literatur elegant umgeht und ihre Untersuchung von vornherein auf das Weibliche in Wagners Helden und auf das Männliche in dessen Heldinnen ausweitet. Damit sprengt sie Klischees des männlichen Täters und weiblicher Opferrollen, um die Wahrnehmung des Bühnenpersonals zu erweitern. Über die Revision der Frauengestalten fällt – über den Buchtitel hinausgehend – auch ein neues Licht auf Wagners männliche Helden; die Wagners Musikdramen zugrunde liegende Anthropologie wird präzisiert. Stets bleibt die Autorin erfreulich nahe am musikalischen Text, was angesichts der hohen Beteiligung von Germanisten im Wagner-Schrifttum eher selten ist.

Aus dem Wald semantischer Theorien greift sie zunächst heraus, dass „aufwärtsstrebende Klänge positiv [...] und abwärtsstrebende negativ“ konnotiert seien. Das kann man etwas reduktionistisch finden; man ist jedoch überrascht, wie gut dieses Grundmuster in dem überschaubaren und gut formulierten Text greift und das Überfrachten von Interpretationen vermeidet. Die Begründung leuchtet ein: „Selbstverständlich kann sich, auch wenn die Musiksprache gleich bleibt, der semantische Inhalt verschieben, so dass die ursprüngliche Bedeutung nur noch ausgewiesenen Fachleuten erkennbar sein wird“ (S. 17). Deshalb müssen man sich auf die „Erscheinungen von ‚universellem‘ Charakter“ beschränken, die sich im Laufe der Jahrhunderte nicht oder kaum verän-

dert haben. Wichtig ist auch, wie Rieger den Wagner gegenüber häufig geäußerten Verdacht musikalischer Manipulation aus der Materie selbst erklärt: Schon Mattheson sage, dass die „Klänge an sich weder gut noch böse“ seien; „sie werden aber gut und böse, (je) nachdem man sie gebraucht“ (S. 18). Darauf baut Riegers semiotische Differenzierung auf und führt schließlich zur Frage nach der „geschlechtsspezifischen Bedeutung von Musik“; dabei wird verstaubten Zuweisungen wie „maskulines Dur“ (= Lust) – „feminines Moll“ (= Unlust) definitiv der Rücken gekehrt, um eher die suggestive Kraft musikalischer Gestik zu nutzen.

Während Isabella in *Das Liebesverbot* „ungestraft“ Eigeninitiative ergreift und den Mann als Unabhängige „erlöst“, haben in *Rienzi* die Protagonistinnen bereits viel Glanz an den männlichen Helden abgegeben: Rienzi erscheint in höchstem Pomp, für Irene bleibt nur Sekundäres übrig. Erst in Senta, im *Fliegenden Holländer*, vermeint Wagner „das weibliche Element überhaupt“ entdeckt zu haben. Für die Frau sei „Liebe“ Aufopferung; nur im Hinblick auf den Mann dürfe sie aktiv werden, und mit der Senta-Figur habe dies der Komponist, so Eva Rieger richtig, der „bürgerlichen Frau“ ins Stammbuch geschrieben und als „von höheren Mächten gewollte Forderung musikalisch inszeniert“ (S. 46/49).

In *Lohengrin* wird die Dualität der Frauenbilder, die im *Tannhäuser* vorherrschend ist, als Ausdruck der Weltanschauung Wagners weiter präzisiert. Ortrud, eine als „grauenhaft“ bezeichnete „politische“ Frau, wird zur eigentlichen Gegenspielerin des Positiv-Helden Lohengrin, der hier bereits Züge des „deutschen“ Erlöser-Helden mit der nicht hinterfragbaren Legitimation des Absoluten, des Grals, aufweist. Angriffspunkt ist laut Wagner die „moderne Wirklichkeit“, zu der nun eindeutig auch die sich emanzipierende Frau, Ortrud, zählt. Die Ideal-Frau kann Elsa nur sein, solange sie den Helden fraglos akzeptiert, d. h. auf jede Eigenständigkeit verzichtet. Wagner beginnt, die herrschende Geschlechter-Ideologie als eine „transzendente“ zu zementieren, wobei in der Konnotation der Heldin als Abbild des Volkes zugleich eine Lanze für den straff patriarchalischen Obrigkeitsstaat gebrochen wird.

In *Tristan* verschieben sich die „Fronten“. In dem Isolde emanzipiert und eigenverantwort-

lich handelt, grenzt sie sich gesellschaftlich aus und gerät in Opposition zur dominierenden Männerwelt, was sie mit dem Tod bezahlen muss. Somit nimmt sie die Rolle der Brünnhilde der *Götterdämmerung* teilweise vorweg, während in *Die Meistersinger* Eva, die einzig glückliche, da „unbefragt nicht redende“ Wagner-Heldin, sich in die herrschende Gesellschaftsordnung perfekt einfügt. Siegfried dagegen bleibt, solange er alleine agiert, zwar „nur die Hälfte“; erst „mit Brünnhilde wird er zum Erlöser“, doch deren Rolle bleibt die des „leidenden, sich opfernden Weibes“ (S. 139). Eine neue Gesellschaft vermag sie indes nicht zu schaffen, da sie trotz ihrer Stärke „den Männern freiwillig den Vorrang einräumt“ und sich somit „als das Idealweib des 19. Jahrhunderts“ erweist (S. 205).

Vielleicht tritt mit Erda ein neuer Typus der Frau auf den Plan: Weisheit und Intuition sind weibliche Domänen, ohne die auch Wotan ratlos bleibt – so wie später Parsifal ohne Kundry den Erlöser-Weg zurück zum Gral nicht finden wird. Trotz dieser symbiotischen Rolle wird in ihr die Frau als triebhaft-animalisch dargestellt; „dass das Geistige ein männliches Attribut“ sei, empfindet Rieger als „tödliche Falle für die Frau“, die sich in Wagners Spätwerk auf tut und mit der die „geistige und weltliche Dominanz“ für die „gesamte Männerwelt“ reklamiert wird (S. 237/251). „Dem ‚germanischen‘ Mann“ werde letztlich in politischer Übertragung der Herrschaftsanspruch zugesprochen, während „Kundry als Jüdin und Frau eine ‚doppelte‘ Negativität“ schier erdrücke (S. 265 f.).

Doch in Siegmund schuf Wagner immerhin eine Figur, die, so Eva Rieger, die Liebe über männlichen Machtanspruch stellt. Siegmund, dergestalt „feminisiert“ (S. 156), geht zwar zugrunde, lässt indes eine neue, utopische Weltordnung erahnen, „in der nicht Gewalt, sondern Liebe herrscht“. Rieger befreit Siegmund aus dem üblichen Bild des Scheiternden und entdeckt in seiner „weiblich konnotierten Seite“ das Projekt einer besseren Weltordnung.

Auch als Komponist widerspricht Wagner dem Ideologen: In den grandiosen stimmlichen Gestaltungen Isolde, Brünnhilde und Kundry schafft er Modelle der Frau, „die weit über die einer Frau im 19. Jahrhundert“ hinausgehen.

Indem Eva Rieger gerade in der Widersprüch-

lichkeit Wagners „ebenso die normative Geschlechtsauffassung seiner Zeit wie andererseits – wenn auch nur gelegentlich – den Hinweis auf die Untergrabung derselben“ (S. 267 f.) schlüssig darstellt, leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Juni 2009)

Ulrich Drüner

*MATTHIAS NÖTHER: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2008. X, 328 S., Nbsp., CD*

Es war Roland Barthes, der meinte, die menschliche Stimme sei ein Ort des „Unterschieds“, ein Phänomen mithin, das sich jeder Wissenschaft entziehe. Seitdem ist viel geschieden. Insbesondere vonseiten der Kultur-, Theater- und Medienwissenschaft wurde das Phänomen beleuchtet, wobei natürlich auch psychologische und physiologische Aspekte zum Tragen kamen. Von der Musikwissenschaft wurde und wird Stimme zumeist als Gegenstand der Interpretationsforschung betrachtet, seltener als einkomponierter Klangfaktor, relativ oft als Medium genderspezifischer Interessen.

Wer sich mit Melodram, Deklamation und Sprechgesang um 1900 beschäftigt, wird daher um einen über die engeren Fachgrenzen hinausreichenden Ansatz kaum herumkommen. Matthias Nöther nutzt für seine am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena entstandene Dissertation denn auch verschiedene methodische Zugriffsweisen. Ziel ist keineswegs eine Monographie über das Melodram der Jahrhundertwende, sondern eine Annäherung an die Sprech- und Sprachkultur der wilhelminischen Epoche, wie sie sich nicht nur im Melodram, sondern auch in den Bayreuther Aufführungen der Ägide Cosima Wagners und in einer privaten wie öffentlichen Leben überwölbenden Maskenhaftigkeit manifestiert.

Das erste der vier Kapitel steckt hierfür sozusagen das Terrain ab. Nöther misstraut aus guten Gründen der Kontinuität einer Gattungsgeschichte des Melodrams. Stattdessen blendet er epochenspezifische Besonderheiten und die Sprech- und Sprachkultur des Fin de Siècle wechselseitig ineinander. Der zeit- und kultur-



geschichtliche Hintergrund bleibt als Folie stets präsent und kanalisiert sich als mentalitätsgeschichtliche Voraussetzung für den Boom, den das Melodram ab 1890 erlebte. Das heißt nicht, dass die Gattungsgeschichte ignoriert würde. Nöther skizziert Kontinuitäten und Brüche der Entwicklung seit Benda, umreißt das Wesen des romantischen Konzertmelodrams und die Pole von atmosphärischer, formal eher rhapsodischer Zeichnung (etwa bei Hiller und Foltow) und absolut-musikalischer Konstruktivität (etwa bei Schumann). Entscheidend für die Melodramen der Jahrhundertwende war die Anregung durch Franz Liszt, ergänzt um eine an Wagners Orchester geschulte Klanglichkeit. Der romantische Unsagbarkeitstopos wurde dabei gleichermaßen wiederbelebt wie trivialisiert. Wonach man lechzte (und womit man bedient wurde), war nichts anderes als eine Gegenkraft zu um sich greifendem Positivismus und technizistischer Teleologie. Die ästhetische Spannweite dabei war groß. Sie reichte von schlicht auskomponierter Illustration des narrativen Verlaufs bis zum progressiven Aufriß der *Gurre-Lieder*, der bekanntlich im Abschnitt „Des Sommerwindes wilde Jagd“ das musikalische Material quasi atomisiert und zu einer strukturellen Komplexität treibt, von der Melodram-Schöpfer wie Botho Sigwart oder Max von Schillings weit entfernt sind.

Nöther thematisiert die Problematik der Wagner-Nachfolge, insbesondere die Rolle von *Oper und Drama*, jener zentralen Zürcher Kunstschrift, deren Maximen Wagner weit mehr unterlief als seine Epigonen. Nicht nur von den Melodram-Schöpfern der Zeit, sondern auch im Bayreuth Cosima Wagners wurde die Sprache geradezu fetischhaft allen anderen theatralen Parametern vorgezogen. Wagners Begriff des musikalischen Dramas war damit verkürzt und vereindeutigt. Unter den anspruchsvollen Melodramen porträtiert Nöther Humperdincks *Königskinder* (1897; die Opernfassung entstand erst 1910): Erstmals wird dort die Sprechnotenschrift eingesetzt; sie folgt oft gesanglichen Topoi, bisweilen aber auch (damit an *Oper und Drama* anknüpfend) dem Klangverlauf und Klangmaterial der gesprochenen Sprache.

Im zweiten Kapitel wird das Phänomen des pathetischen, schauspielerischen, aber musikdurchtränkten Sprechens untersucht. Hierzu

erläutert Nöther gesangstechnische Grundbegriffe wie ‚Stütze‘ oder Vokal- und Klangfarbenausgleich, stellt Intonationsverläufe bisweilen auch graphisch dar. Und er liefert eine (zu lang geratene) ideengeschichtliche Herleitung des Pathos-Begriffs. Im klangerorientierten Sprechen der Jahrhundertwende wurde das Wort mit Erhabenheit aufgeladen und damit über seine Begrifflichkeit hinausgehoben. Die onomatopoetische Extension zielte ins Überpersönliche, irrational Wirksame. Worte und Sätze sollten weniger auf Objekte oder Zusammenhänge verweisen; sie waren selbst Objekte, ihre Präsentation wuchs zum Ritual. Die quasi musikalische Ausdrucksgestaltung erfolgte dabei vor allem durch Vokaldehnung, getragenes, nicht selten zelebrales Tempo und genau proportionierte Phrasierung, kurz: durch wohlgeformte Lautgebilde. Nöther verdeutlicht diese „Prunk-Rhetorik“ sehr anschaulich durch den kontrastierenden Vergleich der alten Barden (Ludwig Wüllner, Alexander Moissi) mit Gustav Gründgens. Für Gründgens, den zentralen Vertreter der folgenden Generation, bedeutete sprachlicher Ausdruck grundsätzlich andere Mittel (extreme Dynamik, weder Entwicklung noch klangliche Rundung des Tones, Intensivierung des Konsonanten).

Nach solchen Detailanalysen schlägt das dritte Kapitel wieder den Bogen zur kulturgeschichtlichen Situation. Die Theatralik der wilhelminischen Epoche, die alle Lebensbereiche durchwirkte und die Peter Schamoni in seinem Dokumentarfilm *Majestät brauchen Sonne* (1999) medial virtuos rekonstruiert hat, wird von Nöther im Zusammenhang von wachsender Irrationalität des politischen Diskurses und ebenso wachsender Affirmation des Nationalismus betrachtet. Sprache, Gesellschaft und nationales Bewusstsein rückten eng zusammen. Dabei schließen sich Sprachfixiertheit und Sprachskepsis keineswegs aus, sondern bilden die jeweilige Kehrseite des Anderen. Vor diesem Hintergrund erscheint das pathetisch aufgeladene (physiologisch formuliert: das „vokaltraktororientierte“) Sprechen als „akustischer Fingerabdruck“ (S. 308) der mentalen Verfassung des wilhelminischen Bürgertums. Das abschließende vierte Kapitel verfolgt diesen Faden weiter. Es führt schlaglichtartig Positionen und Personen vor, die dem Sprech- bzw. Sprachgebrauch mit Misstrauen, aber auch Zutrauen be-

gegen, wobei beides oft dialektisch ineinander verschränkt ist: Karl Kraus, die Antipoden Josef Kainz und Ernst von Possart; Cosima Wagners Bayreuther Stilkodex samt Motivationserfolgen und Opfern; Max von Schillings' *Hexenlied*, das erfolgreichste Melodram der Zeit.

Nöthers Buch handelt, und das beweist seinen Rang, die Phänomene nicht chronologisch ab, sondern kreist sie unter wechselnden Gesichtspunkten ein. Zwischenbilanzen, Rückblicke und Vorgriffe unterbrechen immer wieder den argumentativen Aufriss. So wird am Ende eingelöst, was die Einleitung als Arbeitshypothese formulierte: Einem Phänomen wie dem Melodram wird man allein mit der Analyse des Notentextes nicht gerecht. Die „Sprachverfallenheit“ des *Fin de Siècle* in allen ihren Facetten ist mehr als ein kompositionstechnisch verifizierbares Spezifikum. So weit allerdings, für die theatralen Momente des Melodrams auch theaterwissenschaftliche Methodik heranzuziehen, geht Nöther nicht. Zu fragen wäre, ob sich nicht bei Stücken und Aufnahmen, die den Sprecher als Klangregisseur erwarten und erfordern, sowie angesichts „naturalistischer Narrativität der Musik“ (S. 49) analytische Aspekte wie Ereignishaftigkeit oder die Emergenz von Bedeutung anbieten und vertiefend wirken können. Die Bedeutung des Buches, das ein weitgehend ignoriertes Feld mutig beackert, wird damit nicht geschmälert. Die beigelegte CD bietet Tondokumente von 1901 bis 1938. Zu hören sind u. a. Gertrud Eysold, Josef Kainz, Karl Kraus, Alexander Moissi, Ernst von Possart und Ludwig Wüllner.

(Juli 2009) Stephan Mösch

*JANA ZWETZSCHKE: „...ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne...“. Studien zur Bach-Rezeption in Russland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 422 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 52.)*

Mit ihrer Dissertation legt Jana Zwetschke eine Darstellung der russischen Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert vor, deren Augenmerk den wechselnden ästhetischen und ideologischen Rezeptionsmustern gilt. Methodologisch reflektiert und gut strukturiert, führt die Studie auch einen mit der russischen Kulturgeschichte wenig vertrauten Leser in die Hintergründe der Themenstellung ein und wertet die

nicht ohne Weiteres zugänglichen russischen Quellenpublikationen und Forschungsarbeiten aus. Auch wenn dabei keine eigenen Archiv-recherchen vorgenommen wurden, überzeugt der Ertrag der Arbeit, die sich auch mit den ideologischen Konstrukten des sowjetischen Bachbilds auseinandersetzt und immer wieder auf deren historische Wurzeln hinweist.

Ein eröffnendes Kapitel zu den überraschend frühen Anfängen der Bach-Rezeption in der Publizistik des späten 18. Jahrhunderts sowie durch Schüler und Enkelschüler des Thomas-kantors, die im Zarenreich tätig waren, lässt die enge Anbindung an die deutsche Musikkultur greifbar werden. Diese Tatsache macht verständlich, weshalb Gestalt und Musik des deutschen Komponisten für den romantischen Schriftsteller-Musiker Vladimir Odoevskij und für den ersten großen nationalen Komponisten, Michail Glinka, eine so herausragende Bedeutung besaßen. Ausführlich dargestellt wird der radikale Bruch im Verhältnis zu Bach, der in den 1860er-Jahren zu beobachten ist und in Vladimir Stasovs Verhältnis zu dem deutschen Komponisten besonders deutlich wird. Weiter zeichnet die Studie die verschiedenen Kehrtwendungen nach, die Nikolaj Rimskij-Korsakovs Weg zu Bach genommen hat. Als nicht weniger individuell erweist sich das Lager der ‚konservativen‘ russischen Komponisten. Während der Kritiker German Laroš und Sergej Taneev überzeugt davon waren, die russische Musik müsse die in ihrer geschichtlichen Entwicklung fehlende Phase der Vokalpolyphonie und des Kontrapunkts nachholen und einen ‚russischen Bach‘ hervorbringen, besaß Bachs Musik für Petr Čajkovskij wenig Anziehungskraft.

Zumindest angeschnitten wird auch der Bereich der kompositorischen Bach-Rezeption, die sich gerade in der romantischen Phase kaum von der Beschäftigung mit der klassischen Vokalpolyphonie trennen lässt. Die Autorin beschränkt sich in ihren „Analytischen Betrachtungen“ auf exemplarische Klavierfugen von Lev Gurilev, Glinka, Odoevskij, Aleksandr Serov, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij und Taneev, deren Besprechung im Verhältnis zum Gesamttext zwar einen recht kleinen Raum einnimmt, aber doch den dargelegten ästhetischen Auseinandersetzungen eine weitere Facette hinzufügt. Zugleich verdeutlicht die Auswahl, dass die Fragestellung für das Verständ-

nis russischer Musik alles andere als nebensächlich ist. Insbesondere im Falle Čajkovskijs könnte das Buch den Ausgangspunkt für eine Untersuchung seines Umgangs mit kontrapunktischen Verfahren bilden. Gewünscht hätte man sich allerdings umfangreichere Notenbeispiele. Gerade die knappen Fugenkompositionen hätte man komplett wiedergeben können. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als die Quellennachweise der herangezogenen Druckausgaben alles andere als transparent sind. Man findet sie nicht immer, und wenn, dann lediglich in den Fußnoten.

Ein musikalisches Quellenverzeichnis dagegen vermisst man im Anhang, wo lediglich die zitierte Literatur aufgeführt wird. Grundsätzlich stellt der Umgang mit den Quellen einen Schwachpunkt der Arbeit dar, was sicher nicht nur der Autorin anzulasten ist. Gerade weil es sich um ein wichtiges Referenzwerk zum Thema „Bach in Russland“ handelt, das durch viele angenehme Seiten besticht, soll dieses leicht beherrschbare Problem nicht verschwiegen werden. Offenbar war es für die Autorin nicht selbstverständlich, verbindliche Editionen heranzuziehen. Im Falle der sogenannten *Tati-Tati-Paraphrasen*, die zwei Fugen Rimskij-Korsakovs enthalten, hätte dies der entsprechende Band der Gesamtausgabe sein müssen sowie der Erstdruck, nicht aber eine Edition des *Stretto-Verlags* (vgl. S. 254).

Nicht ganz befriedigend ist auch der Umgang mit russischen Zitaten, die in deutscher Sprache wiedergegeben werden. Da werden manchmal Texte in eigener Übersetzung präsentiert, obwohl sie in ihrer deutschen Version allgemeine Verbreitung gefunden haben (so Rimskij-Korsakovs *Musikalische Chronik* oder der Briefwechsel Čajkovskijs mit Nadezhda von Meck). Dann wieder stützt die Autorin sich gerade nicht auf die verbindliche russische Edition, sondern zieht bestehende Übersetzungen heran, manchmal gar solche aus zweiter Hand. Dass sich hier erwartungsgemäß Fehler einschleichen, zeigt sich bei einem Musorgskij-Brief (S. 176): der scherzhaft geprägte Begriff ‚professorija‘ müsste sinngemäß als ‚Professorium‘ übertragen werden. Für weitere Veröffentlichungen wäre dringend auf ein stringentes Prinzip zu raten, am besten die parallele Publikation des originalen russischen Textes und einer Übersetzung.

Eine Leistung stellt gleichwohl die sprachliche Gestaltung dar, denn Jana Zwetschke ist in Russland aufgewachsen. Erst bei eingehender Lektüre fallen einige Spuren des russischen Hintergrundes auf, so die sehr abundante Verwendung des Adverbs ‚überaus‘, das in Wendungen wie „überaus charakteristisch“ (S. 274) oder „überaus repräsentativ“ (S. 284) besser entfällt. Kleinere Formalia seien im Blick auf mögliche künftige Publikationen genannt. Zu vermeiden wären die Verwendung doppelter runder Klammern, die durchgehende Nummerierung der 1.351 Fußnoten und die ständige Herauslösung syntaktischer Glieder aus dem Satzzusammenhang durch Parenthesen oder Klammern, die häufig gar nicht erforderlich sind und den Lesefluss erschweren. Bei der Symphonie schließlich, die Čajkovskij in seinen Briefen an Frau von Meck als „unsere“ bezeichnete, handelt es sich um die *Vierte* und nicht um die *Zweite Symphonie* (vgl. S. 329, Fn. 1256).

(August 2009)

Lucinde Braun

*IAKOVOS STEINHAEUER: Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse. Tutzing: Hans Schneider 2008. 262 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 34.)*

Es war der Komponist Edgard Varèse, der durch seine Rede von der „Körperlichkeit des Klanges“ und den damit verknüpften Begriff der „spatialen Musik“ erstmals die Intention verfolgt hat, immanent musikalische Gestalten durch die Konzeption einer realen Bewegung von Klängen mit einer echten Raumvorstellung zusammen zu denken. So oft dieser Umstand auch bereits in der Literatur angeschnitten wurde: eine tiefer gehende analytische Auseinandersetzung mit Varèses Idee der „Klangprojektion“ als zusätzlicher Dimension des musikalischen Raums stand bislang aus. Iakovos Steinhauer nähert sich in seiner Dissertation dieser Problematik dadurch, dass er Analyse Kriterien zu entwickeln versucht, anhand derer sich Varèses kompositorische Ordnung und damit einerseits die strukturellen Voraussetzungen für die Kohärenz seiner Werke sowie andererseits der daraus resultierende Raumbegriff überhaupt erst sinnvoll erschließen lassen. Die Unternehmung wiegt

umso schwerer, als der Komponist sich zeitlebens vehement gegen die Anwendung überlieferter Techniken und Formen der tonalen Musik, aber auch gegen die systematische Begründung atonalen Komponierens durch die Dodekaphonie gewandt hat.

Steinhauer geht zu Recht davon aus, dass der Begriff ‚Klangprojektion‘ die Möglichkeit impliziert, „musikalische Gebilde in beliebige kompositorisch festgelegte Orte des Aufführungsraumes abzustrahlen, das musikalische Gefüge in die reale Räumlichkeit zu projizieren“ (S. 28) und damit auf die Realisation des in der Partitur intentional fundierten musikalischen Raumes zu beziehen ist. Da diese Ebene folglich einen unveränderbaren Bestandteil des musikalischen Werkes darstellt, der wie jeder andere Parameter bei der Ausführung zum Erklängen gebracht werden muss, zielen die exemplarischen Analysen verschiedener Werke darauf, den Klangraum „als selbständige, in entscheidenden Grundzügen schematisch in der Partitur eigens notierte Schicht“, die „eine dialektische Gegenposition zum durchkomponierten musikalischen Raum bildet“ (S. 36), zu erfassen – also jene Mittel festzustellen, mit deren Hilfe Varèse ohne Zuhilfenahme technischer Medien den Eindruck einer spatialen Musik erwecken und für den Zuhörer fasslich zur Darstellung bringen konnte.

Dieser Nachvollzug erfolgt in mehreren Schritten: Steinhauer konstatiert zunächst die Teilung des musikalischen Raums in zwei Ebenen der musikalischen Tiefendimension, nämlich „Figur“ und „Fläche“, die vom Komponisten auf unterschiedliche Weise behandelt werden. Im nächsten Schritt zeigt er dann, wie Varèse den Parameter Klangfarbe dazu benutzt, darüber hinaus einen mehrschichtigen Raum aufzubauen und diesen musikalisch zu artikulieren. Indem er darlegt, wie solches Komponieren durch den strukturellen Tonhöhenraum fundiert wird, kann der Verfasser schließlich aufdecken, dass Varèse hierbei von Zwölfton-Konfigurationen ausgeht und bei der Gestaltung von musikalischen Verläufen auf das „vertikale Schema einer symmetrisch konstruierten Allintervallreihe“ zurückgreift, das als Ordnungskriterium „den im Werk aktualisierten Möglichkeiten der Zusammenhangsbildung zugrunde liegt, sie allerdings nicht ausschließlich determiniert“ (S. 253). Von hier aus

ist der Vergleich mit dem Gebrauch der Reihe bei Anton Webern und Arnold Schönberg ein naheliegender Schritt. Ob es allerdings tatsächlich notwendig gewesen wäre, Adornos keineswegs unproblematische Unterscheidung zwischen motivisch-thematischer und serieller Musik heranzuziehen, um das Verhältnis zwischen den dodekaphonen Konstruktionen Weberns und der atonalen Konzeption Varèses näher zu bestimmen, erscheint fraglich und mutet eher wie eine Pflichtübung an, um den Philosophen in einer Dissertation zu Wort kommen zu lassen. Viel sinnvoller hätte es dagegen sein können, auf Grundlage der festgestellten Details die Differenz zwischen Weberns und Varèses Ansätzen aus den unterschiedlichen kommunikativen Strukturen (bezogen auf die kompositorische Systematik ebenso wie auf deren Wiedergabe durch den Interpreten) und damit aus dem divergenten Verständnis vom Wesen der Musik überhaupt abzuleiten.

Der anschließende Vergleich der in Varèses Werk existenten Intervallordnung mit der Konzeption Schönbergs und deren gedanklichen Grundlagen enthält einige der spekulativsten Gedanken des Buches. Indem Steinhauer die „Konstitution des musikalischen Werkes als sinnfällige Verknüpfung einzelner struktureller Momente zu einem Ganzen“ (S. 22) betont, diskutiert er den Varèse’schen Ansatz auf der Folie des zentralen Problems der Dodekaphonie – nämlich der Idee des „einheitlichen musikalischen Raumes“ –, um in Abgrenzung zu dieser die Merkmale von Varèses Verräumlichungstendenzen aufzudecken. Darüber hinaus leitet er aus dieser Fragestellung das Fundament für eine philosophische Betrachtung des spatialen Konzepts ab und lenkt dabei – die „phänomenologische“ Einstellung Varèses zu seinem Material sowie den spezifischen Raum-begriff des Komponisten hervorkehrend – das Augenmerk auf die Philosophie Edmund Husserls und dessen Raumanalyse. Ihr verdankt sich auch der Begriff des „kompositorischen Gegenstands“, den Steinhauer in Anlehnung an Husserls phänomenologischen Begriff des „Gegenstands“ oder „Dings“ als strukturelle Gegebenheit versteht, „auf die sich die musikalische Anschauung im Verlauf eines Werkes richtet“ und ihr ermöglicht, „einen identifizierbaren Zusammenhang in der Zeit zu konstituieren“ (S. 25). Aufgrund solcher Verknüpfungen

neigt der Autor hier zu Überlegungen, die sich als Projektion von Husserls Denken auf die diskutierten Kompositionen zu erkennen geben und gelegentlich gar den Anschein erwecken, als gehe Steinhauer davon aus, Varèse habe mit seinen Arbeiten eine Übertragung Husserl'scher Maximen in den Bereich der Musik angestrebt.

Von dieser allzu starken Forcierung einmal abgesehen, kann der Verfasser jedoch aus den Betrachtungen philosophischer Kontexte tatsächlich eine phänomenologische Stütze für seine Argumentationsgänge gewinnen – und darin, wie auch in der Untermauerung durch die analytischen Befunde, liegt der nicht zu unterschätzende Wert seiner Studie.

(Februar 2009)

Stefan Drees

*MARINA FROLOVA-WALKER: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin. New Haven – London: Yale University Press 2007 / Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XIV, 402 S., Nbsp.*

Marina Frolova-Walker, Absolventin des Moskauer Konservatoriums, um 1995 nach England emigriert und seit einigen Jahren an der University of Cambridge tätig, beschreibt in ihrem ersten Buch Genese und Wandlungen des in Russland entwickelten, vom Westen übernommenen und bis heute tradierten nationalen bzw. nationalistischen Mythos einer urwüchsigen, der Volksmusik entsprungenen russischen Kunstmusik und seine Konsequenzen für Musikproduktion und -rezeption von den Anfängen bis in die späte Stalin-Zeit. Kernthese ihres Buches ist, dass es eine solche eigenständige russische Musik nie gab und die in Russland übliche institutionelle Zweiteilung in russische und ausländische Musik keine rationale Grundlage hat. Sie stellt sich bewusst in die Nachfolge Richard Taruskins, von dem sie sogar das Manuskript vorab begutachten ließ (S. XIV).

Im ersten der sechs Kapitel, „Constructing the Russian national character“, widmet sich Frolova-Walker der allmählichen Definition dieses später international akzeptierten Nationalcharakters durch russische Literaten (u.a. Nikolaj Gogol', Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Anton Čechov) im 19. Jahrhundert, die in Abgrenzung zum Westen erfolgte (was der ‚We-

sten' genau sei, wäre einmal gesondert zu erörtern – wahrscheinlich ein weiterer zu entlarvender Mythos), insonderheit zu dem, was als spezifisch deutsch oder französisch empfunden wurde; das spezifisch Italienische, das in der Musik später zum Feindbild schlechthin wurde (siehe Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton 1997, Kapitel „Ital'yanshchina“), scheint interessanterweise keine Rolle gespielt zu haben. Frolova-Walker verweist darauf, dass dieser russische Nationalcharakter – „(1) formless and unkempt; (2) gloomy; (3) crudely realistic; (4) morbid and hysterical; and (5) mystical“ (S. 1) – in scharfem Gegensatz zu dem steht, was sie, in der Nachfolge Milij Balakirevs und seiner Schule, aber auch Sergej Džagilevs, als den „Russian style“ in der Musik ansieht – „exotic, brilliant, more often fantastic than realistic, and largely festive rather than gloomy“ (S. 1).

Das zweite Kapitel, „The Pushkin and Glinka mythologies“, handelt von der verklärenden Rezeption der beiden Künstler in Russland (jedoch nicht im Ausland), die schon zu deren Lebzeiten, im Falle Glinkas unmittelbar nach der Uraufführung der Oper *Žizn' za carja* (Ein Leben für den Zaren), einsetzte und immer mehr kultische, kunstreligiöse Züge annahm, mit einer letzten Überhöhung in der Stalin-Zeit, was eine kritische Auseinandersetzung zum Tabu machte. Frolova-Walkers früherer Aufsatz „On Ruslan and Russianness“ (*Cambridge Opera Journal* 2006) bildet das Kernstück des dritten Kapitels, „Glinka's three attempts at Russianness“. Sie analysiert die beiden Opern des Komponisten als bewusste (und konträre) Versuche, russische Nationalmusik zu schaffen, wobei sie *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan und Ljudmila) als von der Zeit missverstandene allrussisch-imperial(istisch)e Zauberoper interpretiert. Mit dem dritten „attempt“ Glinkas ist nicht etwa, wie man vermuten könnte, die von späteren russischen Komponisten und Geschichtsschreibern so geschätzte und zum Urbild russischer Orchestermusik erhobene Fantasie *Kamarinskaja* gemeint, sondern das nicht mehr zum Tragen gekommene Projekt einer Erneuerung des russisch-orthodoxen Kirchengesangs.

Die Kapitel 4 und 5 sind gänzlich neu geschrieben und bilden hinsichtlich ihres Umfangs das Kernstück des Buches. Unter dem

ebenso kryptischen wie provokanten Titel „The beginning and the end of the Russian style“ schildert Frolova-Walker das Projekt Milij Balakirevs und seiner Schüler, einen russischen Nationalstil in der Kunstmusik zu entwickeln. Für diese Schule gebraucht sie – in der von ihr gewählten Transliteration des *New Grove* – konsequent den russischen Terminus ‚Kuchka‘, groß geschrieben und zum Eigennamen erhoben. Neben Balakirev räumt sie Nikolaj Rimskij-Korsakov besonders breiten Raum ein, den sie aufgrund seiner kompositorischen Produktivität und Lehrtätigkeit als Zentralgestalt der Schule sieht und ohne den eine Rezeption Modest Musorgskijs und Aleksandr Borodins kaum denkbar wäre; man mag in dieser Entscheidung auch den berechtigten Versuch sehen, die traditionelle Vernachlässigung Rimskij-Korsakovs durch westliche Autoren zu kompensieren. Frolova-Walker zufolge ist der Stil des Kreises wohl in gewissem Maße Glinka, aber nicht minder Robert Schumann und noch mehr Franz Liszt verpflichtet (S. 187–193), während Folklorismen mangels Kenntnis der authentischen ländlichen Musizierpraxis eher aufgesetzt sind und darüber hinaus häufig spekulativen Charakter haben (auch die Harmonisierungen von Volksliedern, S. 163–174). Den orientalischen Stil innerhalb der Tonsprache des Kreises sieht Frolova-Walker als Schöpfung Balakirevs, angeregt durch dessen Reisen in den Kaukasus, aber ohne Rücksicht auf Authentizität stilisiert und schematisiert (S. 152). Wenn später dieser Stil sein ganzes Schaffen durchdrang, sogar dezidiert nicht-orientalische Werke wie die *Tschechische Ouvertüre*, sei dies in der These einer engen kulturellen Verwandtschaft von Russen und Orientalen begründet, die auch Vladimir Stasov in seiner von der Musikwissenschaft bisher nicht beachteten Dissertation vertrat (S. 153).

Mit „end of the Russian style“ meint Frolova-Walker die um 1900 zu beobachtende Abwendung der führenden russischen Komponisten einschließlich des späten Rimskij-Korsakov von der zunehmend erstarrten Ästhetik der Balakirev-Schüler und -Enkelschüler. Während ihr die Einordnung von Rimskij-Korsakovs Oper *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii* (Legende von der unsichtbaren Stadt Kitez und der Jungfrau Fevronija) in diesen Kontext erklärtermaßen gewisse Schwierig-

keiten bereitet (S. 214–218), gehört ihre Analyse von Rimskij-Korsakovs Opus ultimum, der Oper *Zolotoj petušok* (Das goldene Hähnchen), zu den glücklichsten Momenten des Buches. Frolova-Walker übernimmt die traditionelle Ansicht, die Oper sei eine Satire auf die russische Autokratie; doch fügt sie eine zweite subversive Schicht hinzu, indem sie das Werk als Satire auf den Stil des Balakirev-Kreises interpretiert, wobei sowohl inhaltliche Aspekte (erstmalig in der Geschichte der russischen Oper besiegen die Orientalen die Russen; patriotisches Pathos älterer Opern wie *Boris Godunov* und *Knjaz' Igor'* [Fürst Igor] wird lächerlich gemacht) als auch kompositorische Verfahren aufs Korn genommen werden (S. 218–224). Nicht nur in musikalisch-technischer, sondern auch in dieser artifiziellen, verfremdenden Absicht habe Igor' Stravinskij – und sonst niemand – an diese Oper angeknüpft (S. 225). Am Rande erwähnt Frolova-Walker, die literarische Vorlage der Oper, ein Märchen von Puškin, gehe direkt auf den amerikanischen Schriftsteller Washington Irving zurück (S. 56); hierüber wüsste der Rezensent gerne mehr.

Wann immer von russischer Nationalmusik die Rede ist, lautet die Gretchenfrage: Wie hältst du's mit Pëtr Čajkovskij? – hier um so mehr, als Čajkovskijs Musik besser mit dem von den Literaten vermittelten russischen Nationalcharakter in Einklang zu bringen ist als jene Balakirevs oder Rimskij-Korsakovs. Čajkovskij kommt bei Frolova-Walker nur am Rande vor, was doch verwundert, schließlich ist für sie der Stil des Balakirev-Kreises nur aufgrund eigenmächtiger Erklärung seiner Apologeten als spezifisch russisch definiert, und demnach spräche es nicht gegen das Russentum eines Komponisten, wenn er sich diesem Stil verweigert. Dass Čajkovskij den russischen Nationalismus gut hieß, steht außer Zweifel: Er suchte die Nähe des nationalistischen Zaren Aleksandr III. und stieg zum inoffiziellen Hofkomponisten desselben auf, wie von Taruskin und auch von Lucinde Braun (*Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999) beschrieben. Frolova-Walkers Verweis auf Džagilevs Misserfolge mit Werken Čajkovskijs (S. 47, vgl. Taruskin, *Defining Russia Musically*, S. 49 und 307) ist problematisch: Zwar war dem französischen Publikum Čajkovskij nicht russisch (= exotisch) genug, aber

im Rest des Westens sah es anders aus – sowohl vor als auch nach Džagilev. Sonst hätte weder Frolova-Walkers heutiger Arbeitgeber Čajkovskij 1893 den Ehrendoktor verleihen noch Willi Kahl in seinem Plädoyer für den Balakirev-Kreis von 1923 gegen einen „übertriebenen Tschaikowsky-Kult der letzten Zeit“ polemisieren können („Die russischen Novatoren und Borodin“, in: *Die Musik* 15, 1923, Nr. 10, S. 734). Frolova-Walker erwähnt en passant „Tchaikovsky's successes in England and the United States“ (S. 47), doch behilft sie sich mit der Vorstellung, Čajkovskijs Musik sei infolge der Propaganda von César Cui (Cezar' Kjuj) und Stasov nebst ihrer französischen und englischen Jünger auch dort nicht als spezifisch russisch rezipiert worden. Als Beleg für die international vollzogene Einordnung Čajkovskijs unter die „deutschen“ Komponisten führt sie Hugo Riemanns *Kleines Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig 1908) an (S. 45 f. – übrigens der einzige Verweis auf eine weder in russischer noch in englischer Sprache geschriebene Quelle im ganzen Buch). Dies erscheint nun doch gewagt: Eduard Hanslicks berüchtigte Kritik von Čajkovskijs *Violinkonzert* (1881) ergeht sich geradezu paradigmatisch in Volkscharakter-Stereotypen, und das 1907 publizierte „Russland-Heft“ der Zeitschrift *Die Musik* (Jahrgang 6, Nr. 13) mit Aufsätzen von Oskar von Rieseemann u. a. weist Čajkovskij eine Zwischenstellung zwischen Nationalrussen und westlicher Tradition (vertreten durch Anton Rubinstein [Rubinštejn]) zu.

Es überrascht ferner, dass Frolova-Walker alle russischen Musikkritiker der Zeit unterschiedslos als „nationalist“ brandmarkt – nicht nur Stasov, Cui und Aleksandr Odoevskij, sondern auch Herman Laroche (German Laroš), der den Balakirev-Kreis und seine Ästhetik ein Leben lang bekämpfte und Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* ins Russische übersetzte. Wenn aber damals in der russischen Musikkritik Nationalismus so selbstverständlich war, wie er in der heutigen deutschen (vermutlich auch in der englischen) verpönt ist, ist es problematisch, den betroffenen Personen ihre Haltung zum Vorwurf zu machen.

Das fünfte Kapitel, „Nationalism after the Kuchka“, behandelt Versuche, vor allem aus der Zeit nach 1880, als sich auch das offizielle Russland, regiert von Aleksandr III., zuneh-

mend völkisch gebärdete, an der für nicht hinreichend authentisch erachteten Ästhetik des Balakirev-Kreises vorbei einen neuen Nationalstil allein auf Grundlage des russischen Volksliedes oder aber des ältesten Substrats der Kirchenmusik („znamennyj rozpev“) zu schaffen. Während Frolova-Walker den Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet Sympathie entgegenbringt, vermutlich, weil sie zu künstlerisch überzeugenden Ergebnissen führten (u. a. bei Sergej Rachmaninov, S. 297 ff.), fällt ihr Urteil über die Neo-Folkloristen vernichtend aus. Sie kritisiert sowohl den Ansatz (die Suche nach möglichst ‚unverdorbenen‘, ursprünglichen Liedern und die dahinter stehende Ideologie) als auch die Interpretation der Ergebnisse; in der Volksliedforschung lässt sie nur strikte Empirie gelten. In diesem Kontext wird allerdings die Beschränkung des Buches auf Russland zu einem Manko: Russland beschritt hier keinen Sonderweg, sondern tat, was alle anderen europäischen Musikkulturen, die sich vom Mainstream abzugrenzen trachteten, um dieselbe Zeit auch taten. Das musikethnologische Werk von Béla Bartók und Zoltán Kodály war nicht anders motiviert als das der hier thematisierten russischen Volksliedforscher, und sofern letztere Feldforschung mit Phonographen betrieben (erstmalig Evgenija Linëva 1904, S. 235), waren auch ihre Methoden die gleichen. Allerdings gab es in Russland keinen Komponisten, der aus dem Rohmaterial in Bartóks Manier einen neuen Stil hätte ableiten können oder wollen. Selbst Sergej Taneev, der, wie Frolova-Walker herausarbeitet, nicht weniger slavophil gesinnt war als sein ästhetischer Antipode Balakirev und bereits in einer Tagebuchnotiz von 1879 von einer ur-russischen, vom Westen unabhängigen Musik träumte (S. 255 f.; dt. in *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996, S. 147–149), brach seine polyphonen Studien über russische Volkslieder schließlich ab und blieb in seiner Tonsprache Westler par excellence (S. 256).

Das sechste Kapitel beruht auf Frolova-Walkers Aufsatz „Nationalist in Form, Socialist in Content“ (*JAMS* 51/2, 2000), der wohl auch dann das Zeug zum Klassiker hätte, wenn er an weniger prominenter Stelle veröffentlicht worden wäre. Hier analysiert Frolova-Walker zum einen das stalinistische Projekt eines mu-

sikalischen „nation building“ in den sowjetischen Teilrepubliken nach 1932, wobei sie den Schwerpunkt auf den Kaukasus und Mittelasien legt. Russische Komponisten – der bekannteste von ihnen war Reinhold Glière (Rejngol'd Gliér) – wurden gewissermaßen als Entwicklungshelfer in diese Gebiete entsandt, um unter Einbeziehung lokaler Kräfte und lokaler Folklore nationale Analoga des national-russischen Repertoires zu schaffen. Zum anderen beschreibt sie (als kongeniale Ergänzung zu dem älteren Aufsatz) die Krise der Ästhetik des Balakirev-Kreises nach der Oktoberrevolution und deren Wiederbelebung im Zeichen des unter Stalin erneuerten russischen Nationalismus ab etwa 1936. Zuletzt gibt Frolova-Walker einen kurzen, neutral gehaltenen Überblick über das, was nach dem Zerfall der Sowjetunion davon übrig blieb (S. 354 f.). Es bleibt dem Leser überlassen, Turkmenistans Metamorphose zu einer islamischen Diktatur, die jedes westliche Kulturleben auslöschte, zu bewerten – und in diesem Zusammenhang gehören Russland und Stalin, welche Ironie, zum Westen.

Frolova-Walker geht selbstverständlich auf die philosophisch-weltanschaulichen Grundlagen ihres Gegenstandes ein, namentlich auf Johann Gottfried Herder und die Slavophilen, aber sie beruft sich in ihrer eigenen Argumentation nirgends explizit auf vorgefasste, fremde Theorien und deren Vertreter. Mag sein, dass sich hier ihre britische (statt amerikanische) Sozialisation bemerkbar macht, aber in erster Linie beruht ihre Skepsis gegenüber spekulativen Theorien eindeutig auf ihrer russischen Erfahrung. Wenn Frolova-Walker ausnahmsweise ein typisch postmodernes Zauberwort gebraucht, fügt sie einen ironischen Kommentar hinzu: „an Other, in current parlance“ (S. 153). Wiewohl es dem Rezensenten gut tat, endlich wieder einmal eine englischsprachige musikwissenschaftliche Publikation zu lesen, die sich nicht in modischer Terminologie ergeht, ohne obsessives ‚name dropping‘ auskommt und Ausflüge in sprachliche Substandards konsequent meidet, so missfiel ihm doch, dass Frolova-Walker auch dann andere Namen nicht erwähnt, wenn dies recht und billig wäre. Abgesehen von Taruskin und – seltener – ihrem Moskauer Lehrer Evgenij Levašëv zitiert sie kaum einen lebenden Autor, und wenn, dann gerne als abschreckendes Beispiel, als

Fortschreiber der von ihr entlarvten und bekämpften Mythen. Eine der seltenen Ausnahmen ist der Rezensent: In Endnote 41 zu Kapitel 2 (S. 362) schreibt Frolova-Walker: „A comprehensive overview of Glinka's treatment by Soviet musicologists can be found in Albrecht Gaub, ‚Mikhail Glinka as preached and practiced in the Soviet Union before and after 1937‘, *Journal of Musicological Research*, vol. 22 (2003), 101–34.“ Der Rezensent könnte sich von dem Umstand, dass er als einziger lebender deutscher Musikwissenschaftler in Frolova-Walkers Buch erwähnt wird – und dies lobend – geschmeichelt fühlen, aber tut es nicht, und zwar aus zwei Gründen.

Erstens geht aus der zitierten Endnote nicht hervor, in welchem Maße der betreffende Abschnitt von Frolova-Walkers Buch („The Soviet *Susanin*“, S. 61–73; Teil von Kapitel 2) dem Aufsatz des Rezensenten verpflichtet ist; der Verweis auf die zitierte Endnote findet sich übrigens erst auf S. 69, in der Mitte des Abschnitts. Die Anlehnung beginnt nach dem Satz: „The story of the transformation of *A Life [for the Tsar]* into the Soviet *Ivan Susanin* is remarkable enough to be told in more detail“ (S. 61). Der Rezensent hat diese „transformation“ beschrieben (Gaub, a. a. O., S. 116–121). Der Gedankengang seines Aufsatzes, sogar einige Zitate (namentlich das Zitat von Elena Bulgakova, S. 68 – vgl. Gaub, a. a. O., S. 120), findet sich mit nur geringen Abweichungen als Paraphrase bei Frolova-Walker wieder. Frolova-Walker füllt die Lücken, die der Rezensent mangels Zugang zu nur in Russland verfügbaren Quellen lassen musste. Besonders spannend ist ihre Beschreibung der schwierigen Genese von Sergej Gorodeckijs neuem Libretto (S. 63–67), und sie erklärt auch, weshalb sechs Jahre nach dem ersten sowjetischen Spielfilm über Glinka ein zweiter gedreht werden musste (S. 70 f.). Für diese Ergänzungen und gelegentliche sachliche Korrekturen ist der Rezensent der Autorin dankbar. Für die an ein Plagiat grenzende, unzureichende Anerkennung seiner Vorleistung ist er es nicht.

Zweitens ist es bedenklich, dass Frolova-Walker die in kontinentaleuropäischen Sprachen verfasste Literatur komplett ignoriert, obwohl sie zumindest Deutsch lesen kann. Dieser Vorwurf trifft sie allerdings nicht als Einzelperson: In der gesamten angelsächsischen Musikwis-



senschaft wird es mittlerweile offenbar als hinreichend angesehen, außer der englischsprachigen Literatur nur noch die in der Sprache des Gegenstandes (hier: Russisch) zur Kenntnis zu nehmen; man vergleiche des Rezensenten frühere Besprechung des Buches *New Worlds of Dvořák* von Michael Beckerman (Mf 56, 2003, S. 441, letzter Absatz). Wenn schon die Professoren der Eliteuniversitäten den Rest der Welt mit Verachtung strafen, was kann man dann von ihren Studenten erwarten?

(April 2009)

Albrecht Gaub

*GREGOR HERZFELD: Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 365 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 60.)*

Im Zentrum der Arbeit stehen mit Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young sechs Komponisten, deren Werke im Hinblick auf eine aus spezifisch amerikanischer Kulturtradition heraus entwickelte Zeitgestaltung untersucht werden. Dabei steht „Prozess“ für einen strukturell als Abfolge nachvollziehbaren Zeitablauf, „Epiphanie“ für eine herausgehobene Erlebniszeit. Herzfeld bezieht sich dabei auf literarische wie philosophische Konzepte (u. a. Emerson, Thoreau, Proust, Joyce, Kierkegaard und Whitehead), die im Zusammenhang der Schwerpunktkapitel näher thematisiert werden. Die mit gerade mal 13 Seiten knapp gehaltene Einleitung irritiert zunächst, da gerade der schwer zu fassende, für die Arbeit aber zentrale Begriff der Epiphanie bisher wenig musikwissenschaftlich diskutiert wurde. Die naheliegende Frage, ob manche Passagen bei Beethoven (Oboensolo im 1. Satz der *Fünften Symphonie*) oder Mahler (Mittelteile der Scherzi) ebenfalls solcherart zu verstehen wären, bleibt ungeklärt.

Herzfeld versteht Epiphanie als „Kategorie mit einem hohen Erklärungspotenzial“ (S. 348), die eine gemeinsame Linie bei den besprochenen amerikanischen Komponisten benennt. Ausgangspunkt ist das *Ceuvre Charles Ives'* als Begründer einer amerikanischen musikalischen Moderne. Herzfeld interpretiert Ives' Formgestaltung vor dem Hintergrund der

Essayistik Ralph Waldo Emersons, deren scheinbare Strukturlosigkeit als individuelle Formbildung gemäß den Erfordernissen der Thematik zu verstehen ist. Diese spontane Entwicklungsweise entspricht „Ives musikalischer Assoziationstechnik, die eine mehrfache Perspektivierung von Grundmotiven der logischen Folgerichtigkeit vorzieht“ (S. 64). Auf diese Weise ergeben sich prozessual gerichtete Vorgänge, wie etwa Auflösungspassagen im „Emerson“-Satz der *Concord Sonata*. Als Epiphanie gelten demgegenüber Momente, die in keiner Weise aus dem zugrunde liegenden Verlauf herleitbar sind und bei Ives häufig außermusikalisch, biographisch vermittelt sind.

Im Sinne der Epiphanie als einer aus der alltäglichen Zeit herausgehobenen Erscheinung versteht Herzfeld auch experimentelle Werke, die analog zu natürlichen Prozessen einen quasi mathematisch nachvollziehbaren Ablauf realisieren. „Im Komponieren mit der strukturierenden Funktion der Zahl wird diese höhere Ordnung als kosmologische Wahrheit offenbart; es wird zum epiphanen Komponieren“ (S. 113). Ähnliche, durch die Übertragung der Obertonverhältnisse auf Rhythmik und Form entstehende Strukturen finden sich auch in Henry Cowells *Romantic Quartet*. Hier wirkt es etwas irritierend, dass Herzfeld ganz ähnliche Konzepte in der Musik Weberns oder Stockhausens mit keinem Wort erwähnt. Die Frage drängt sich förmlich auf, ob es sich trotz des unterschiedlichen Kulturzusammenhangs auch hier um epiphane Musik handelt oder ob die auf ganz anderer Grundlage beruhende geistige Verankerung eine differenzierte Interpretation nahelegt. Solche Ausblicke verbietet Herzfelds Methode, die Begriffe ausschließlich im Kontext ihrer Anwendung zu konkretisieren.

Wie er die unterschiedlichen Positionen dem Leser nahe zu bringen weiß, ist in jedem Fall beeindruckend. Verschiedene philosophische und ästhetische Perspektiven werden stets so weit verständlich gemacht, wie es die im Zentrum stehende Interpretation der Musik erfordert. Dieselbe Klarheit der Darstellung zeichnet auch die musikalischen Analysen aus, die, wie etwa im Falle der hochkomplizierten Zeitschichtungen im prozessualen Komponieren Elliott Carters, auf das Notwendige beschränkt stets die stilistischen Besonderheiten der Kom-

ponisten hervortreten lassen. Wenn manche Ergebnisse, vor allem im Abschnitt über John Cage, aus der Zusammenfassung bereits vorhandener Literatur gewonnen werden, schmälert das nicht die Originalität der Einsichten und Schlüsse.

Eine erste eingehende Untersuchung erfährt im Kapitel über Morton Feldman das Orchesterstück *On Time and the Instrumental Factor*, dessen Konzeption als Folge „musikalischer Bilder“ Herzfeld im Zusammenhang mit Feldmans Rezeption des amerikanischen Expressionismus, insbesondere der „color-field“-Malerei Mark Rothkos interpretiert (vgl. S. 250). Wie dort Farbe als reine Erscheinung zur Wirkung kommt, will auch die Musik Feldmans keine Bedeutung jenseits ihres Klangs vermitteln. Herzfeld entwickelt hier eine Doppelperspektive, in der zwei Varianten des Verstehens im Spannungsfeld von Prozess und Epiphanie für das Stück entwickelt werden.

Den Abschluss der Arbeit bildet die durchaus kritische Auseinandersetzung mit der Musik La Monte Youngs. Deren zwischen Mormonentum und indischer Religiosität angesiedelter ideologischer Hintergrund wird konsequent hinterfragt, der absolute Wahrheitsanspruch der Werke letztlich als „naturalistischer Fehlschluss“ (S. 309) enttarnt. Offensichtliche Distanz zum Komponisten hindert Herzfeld nicht daran, das zuletzt in einer gut sechsstündigen Aufführung durch La Monte Young zu Gehör gebrachte improvisatorische Werk *The Well-Tuned Piano* einer beeindruckend detaillierten Höranalyse zu unterziehen. Während bei Cage und Feldman, so das Fazit, die Kompositionsarbeit eine analysierbare prozessuale Zeitgestaltung hervorbringt, die aufgrund ihrer besonderen Struktur eine Wahrnehmung des Klangs als losgelöste Erscheinung bedingt, bleiben die Klänge La Monte Youngs Ereignisse, an deren epiphanen Charakter man glauben muss, um ihn zu empfinden.

Die Schlussbetrachtung – ähnlich kurz wie die Einleitung – fasst noch einmal die sechs thematisierten Positionen zusammen, um ihren gemeinsamen Ursprung, die teilweise überraschenden Parallelen in technischer Hinsicht wie auch die sich stark unterscheidenden Klangstile abschließend zu vergleichen. Im Hinblick auf die Begriffsdefinition mag die Publikation die letztgültige Klärung vermissen lassen, le-

senswert ist sie allemal für jede Beschäftigung mit der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts.

(März 2009)

Eike Feß

*Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘.* Hrsg. von Beate KUTSCHKE. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 249 S., Abb.

Bisweilen im Tonfall recht verklärend muteten einige im vergangenen Jahr unternommene publizistische Versuche an, sich dem Phänomen ‚1968‘ und dessen Auswirkungen aus einer historischen Distanz von nunmehr vier Jahrzehnten anzunähern. Ganz anders wirkt da der von Beate Kutschke herausgegebene Sammelband mit insgesamt 15 Aufsätzen, der anhand eines spartenübergreifenden Querschnitts zeigt, in welchem Maße die Kulturform Musik am gesamtgesellschaftlichen Umbau der damaligen Zeit beteiligt war. Im Blickpunkt steht hier vor allem die Frage, wie und in welchem Grad die Ereignisse zur Veränderung musikalischer Institutionen beigetragen und wie stark sie die kompositionstechnische Entwicklung der europäischen Avantgarde beeinflusst haben. Dass daneben auch andersgeartete Entwicklungen in den Ländern des Warschauer Pakts zur Sprache kommen, nämlich in den Beiträgen von Rüdiger Ritter (durch Darlegung der jeweils länderspezifischen Versuche in Polen, der DDR, der SSR und in Ungarn, die populäre Musik in systemkonforme Bahnen zu lenken) und Bogumila Mika (mit Blick auf die Wandlungen der polnischen Avantgarde), belegt die breit gefächerte thematische Ausrichtung der Publikation.

Was sich zumindest in der Gesamtsicht als eine Art Mythos erweist, ist die griffige Behauptung, die Ereignisse des Jahres 1968 hätten als alleiniger Auslöser zu fundamentalen Wandlungen von musikalischen Praktiken und Institutionen geführt. Eine Reihe von Einzeltexten legt vielmehr nahe, dass die Situation weitaus differenzierter betrachtet werden muss, weil das aufkeimende Bewusstsein für die Notwendigkeit sozialer und politischer Wandlungen sich über einen größeren Zeitraum hinweg entwickelt und auf unterschiedliche Weise Bahn gebrochen hat. So weist Antje Tunat in dem von W. H. Auden und Chester Kallman

verfassten Libretto zu Hans Werner Henzes 1966 uraufgeführter Oper *Die Bassariden* eine (dann allerdings unter Zuhilfenahme recht moderater Mittel in Musik gesetzte) kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bewegungen und der antiautoritären Revolte nach und legt dadurch nahe, dass entsprechende Tendenzen schon vor 1968 in die Kunst eindringen. Dies zeigt auch Simone Heiligendorff durch den Nachweis, dass Dieter Schnebels früh artikuliertes „soziokritisches, in musikalischen Werken artikuliertes Engagement“ nach 1968 problemlos „mit dem reformerisch-revolutionären Impuls der Studenten- und Protestbewegung“ kongruierte (Kutschke, S. 13). Zudem instrumentalisierte die Studentenbewegung, das macht Joachim Scharloths Beitrag über die Strategien der Subversion unausgesprochen deutlich, für ihre Aktionen einzelne Aspekte performativen Handelns, die sich seit Ende der 1950er-Jahre im Rahmen von Kunstformen wie Happening und Fluxus herausgebildet hatten.

Der Band liefert also auf breiter Basis Argumente dafür, dass die Jahreszahl 1968 zwar „als Chiffre für gesellschaftlich-politische Strömungen mit unterschiedlichen regionalen Ausprägungen und Anliegen“ (Frieder Reininghaus, S. 25) stehen kann, aber dennoch ein ganzes Ensemble von Denkfiguren, Theorien und Ereignissen umfasst, die vielfach in historisch weiter zurückliegenden Entwicklungen wurzeln. Demnach käme dem Schlüsseljahr 1968 weniger die Funktion eines Anstoßes als die eines – allerdings in einigen Bereichen sehr wirksamen – Katalysators zu, dessen Effekte erst in Bezug auf eine Darstellung der vorangegangenen Zeit und dem mit ihr verknüpften linksintellektuellen Klima adäquat beurteilt werden können. Unmittelbare Folgen wie die Veranstaltung der „Essener Songtage“ von 1968, über deren Gemengelage zwischen Pop und politischer Kultur Timothy S. Brown berichtet, oder die Integration populärer Musik in das Tanztheater, dem Steffen H. Schmidt anhand von Hans Kresniks Zappa-Collage *Susi Cremecheese* (1969) nachspürt, erscheinen dadurch als auffällige Wegmarken einer Entwicklung, die erst durch eine genaue Analyse von Mechanismen des Umbruchs verstehbar wird. In diesem Sinne erläutert Robert Adlington, wie die im Laufe der 1960er-Jahre erfolgte Poli-

tisierung in den Niederlanden mit den 1968er-Impulsen eine Veränderung der Kompositionsweise von Peter Schat und Louis Andriessen anregte und zu Werkkonzeptionen führte, in deren Rahmen die traditionelle Rollenverteilung zwischen Komponist, Ausführenden und Zuhörern revidiert und eine Annäherung an populäre Musikformen vollzogen wurde. Und auch Luc Ferraris konzeptionelle „Demokratisierung“ der *musique concrète* in der elektroakustischen Komposition *Presque rien* (1970), mit deren Umfeld sich Eric Drott befasst, lässt sich nur auf der Grundlage von Argumenten erklären, die Jahre zuvor im Kontext einer Diskussion um den positiven Wert der Amateurphotographie formuliert wurden.

Vielleicht am eindrucklichsten sind die Konsequenzen von ‚1968‘ dort dargestellt, wo die längerfristigen Auswirkungen auf das Musikleben thematisiert werden und jene soziokulturellen Wandlungen ins Blickfeld rücken, die – in Gestalt mannigfaltiger alltagspraktischer Veränderungen (etwa auch in den von Martin Elste konstatierten Zuspitzungen des Kritikerjargons) – bis weit in die 1970er-Jahre ausstrahlten. Entsprechend beleuchtet Frank Hentschel die Forderungen junger Komponisten nach Demokratisierung, Pluralisierung, Entdogmatisierung und Internationalisierung der Darmstädter Ferienkurse – ein Thema, mit dem sich auch Martin Iddons Ausführungen zur Kritik an der „Leitfigur“ Karlheinz Stockhausens befassen – und zeichnet die Veränderungen in der Festivalstruktur nach. Indem er die weitreichende These aufstellt, dass sich als unmittelbare Folge von ‚1968‘ ab 1974 sowohl die Konsolidierung der sogenannten „Neuen Einfachheit“ als auch der Beginn eines „postmodernen Denkens“ in der Musik vollzogen habe, bringt er jedoch das Bild von der musikhistorischen Entwicklung in eine Schiefelage, da er wichtige Entwicklungen der vorangegangenen Zeit (man denke nur an Ligetis Wiederentdeckung des romantischen Orchesterapparats oder an Berios Befragung der Gattung Sinfonie) völlig ausblendet.

Obleich es vermessen wäre, angesichts eines so vielfältigen Themas auf Vollständigkeit zu pochen, vermisst man doch Beiträge, die den Geschlechterdiskurs eingehender thematisieren und sich musikbezogen mit dem Wandel des Körperbilds im Zuge der sexuellen Revolu-

tion befassen, zumal auch hier deutlich gemacht werden könnte (man denke nur an die Performances von Nam June Paik), dass bereits früh wichtige Wegmarken gesteckt wurden. Einzig Beate Kutschke besinnt sich in ihrem Aufsatz über Luigi Nonos Musiktheater *Al gran sole carico d'amore* auf die Genderthematik und führt aus, inwiefern Nonos Behandlung der Frauengestalten sich sowohl ideologisch als auch in Bezug auf geschlechtertypische Gestaltungsmodi an traditionellen Denkmustern orientiert, während dem Komponisten die Ideale der „neuen Frauenbewegungen“ Italiens nach 1968 offenbar fremd geblieben sind. Abgesehen davon, dass sich diese Studie auf eine stark eingeschränkte Materialauswahl stützt, zeigt sie exemplarisch, dass ‚1968‘ nicht unbedingt gleichbedeutend mit einer künstlerischen Kehrtwende sein muss.

Dass in einzelnen Aufsätzen gelegentlich auch klischeehafte Behauptungen und pauschalisierende Urteile zutage treten, gehört offenbar zur Natur der Sache. Sprachverliebte, aber leider wenig substanzielle Charakterisierungen wie jene vom „tiefgründelnden Wolfgang Rihm“, vom „ewig medienhungrigen Wolf Biermann“, von dem „seinem Ende zu auf Sensibilismus-Ticket reisenden Parteifunktionär Nono“ oder vom „mal rechts, mal links überholenden Selbstinszenator Henze“ (Reininghaus, S. 37) etwa verhalten sich geradezu kontraproduktiv zu der nur wenige Zeilen weiter ausgesprochenen Forderung, es sei nun endlich an der Zeit, die „Bescherung von 1968“ unter Einsatz der „Werkzeuge kritischer Wissenschaft“ neu zu durchleuchten (ebd.). Doch immerhin erfahren grob verallgemeinernde Aussagen wie „Rockmusik wurde von ihren Hörern nun als Träger politischer Botschaften begriffen“ (Ritter, S. 211) an anderer Stelle eine Korrektur, in diesem Fall durch die Studie von Sebastian Werr zum alternativen Lebenskonzept der Hippies: Denn der Autor fragt, an den Topos von Rock- und Folkmusic als politischer Musik anknüpfend, nach deren Bedeutung „als Stimulans direkter soziopolitischer Praxis ihrer Konsumenten“ (Kutschke, S. 16) und kommt zu dem Schluss, dass sie vor allem als fiktionales Identifikationsmoment diene, das fern jeglicher sozialer Praxis rezipiert wurde. Gerade solche differenzierten, die Entwicklungen auch kritisch kommentierenden Betrachtungen

tragen zu dem Eindruck bei, dass in diesem Band trotz möglicher Einwände gegenüber einzelnen Details eine sehr substanzielle Auseinandersetzung mit dem Phänomen „1968“ stattgefunden hat, die wiederum als solide Basis für weitere Forschungen dienen kann.

(Mai 2009)

Stefan Drees

*Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen.* Hrsg. von Andreas DORSCHSEL. Wien u. a.: Universal Edition 2007. 584 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 48.)

Unter dem Mantelbegriff ‚Verwandlungsmusik‘ hat Andreas Dorschel 18 Aufsätze zusammengestellt, die Spielarten des Phänomens „komponierte[r] Transfigurationen“ untersuchen. Den „*terminus technicus* für die tönende Begleitung eines Umbaus der Szene“ versteht er „als nicht leicht zu erschöpfende Metapher“, die „an allbekannten Stücken der europäischen musikalischen Tradition [...] noch einmal ungehobene Schätze ans Licht“ bringen solle (S. 9). Die Auswahl der Beiträge zeigt einerseits eine zeitliche Fokussierung, andererseits ein breites, vielleicht etwas zu breites und mitunter ins Beliebige umschlagendes Verständnis des Begriffs. Zeitlich ist die Konzentration auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert auffällig. Zwei Beiträge liegen vor 1800, sie beschäftigen sich mit Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadé Mozart. Vier Artikel gelten der Zeit nach 1950, die an Olivier Messiaen, Andrzej Panufnik sowie Eigenkommentaren der Komponisten Michael Finnissy und Julian Yu thematisiert wird. Die Auswahl überrascht, wenn man Dorschels historisch weit ausgreifende Einleitung liest: „Die Idee der Verwandlung“ verfolgt er bis in die griechische und römische Antike – eine kursorische Reise durch die Ideengeschichte, in der vieles nur am Rande, bisweilen gefährlich verkürzt angerissen ist: Apuleius, der S. 23 im Kapitel „Christliches“ auftaucht, hätte beispielsweise auch mit Blick auf den Abschnitt „Alchimie“ eine wichtigere Rolle spielen sollen. Ziel ist die Klassifizierung dreier „Konzepte von Verwandlung [...] der europäischen Ideengeschichte“, die Dorschel als „Fluktuation“, „lichte Erhöhung“ und „Begegnung von Polaritäten“ fasst (S. 38; dass die Klassifizierung so

trennscharf gelingt, scheint mir fraglich – Ovids *Metamorphosen*, die Dorschel der ersten Kategorie subsumiert, enthalten auch Belege der zwei anderen). Geht es an die Musik, so bleibt auch die Einleitung in Eric Hobsbawms ‚langem 19. Jahrhundert‘: Beethoven, Bruckner und Debussy dienen als Beispiele des Artikels, der mit Gedanken zur Kunstreligion abschließt. Schade, dass der reiche Bestand älterer Quellen nicht thematisiert wird, dass trotz des Teilkapitels zur Alchimie der Band beispielsweise Michael Maiers multimedial die Musik einbeziehende *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1618) nicht untersucht: Es wäre ratsam gewesen, die zeitliche Beschränkung im Titel zu benennen.

Dessen ungeachtet bringen die Beiträge ergebige Untersuchungen, sie laden auch zum Nachdenken über wissenschaftliche Methoden ein. Bettina Varwigs Artikel ‚Weltfreude und Todesverklärung: Zu Bachs Kantate *Ich habe genug* (BWV 82)‘ stellt deren Schlusssatz als ‚ans Makabere grenzende Verbindung von Tanz und Tod‘ (S. 64) in ein Netz kultureller Bezüge von der Vorstellung des Todes als fröhlichem Eingang ins ewige Reich über den Totentanz bis zu einer ‚erschreckend entfremdeten Vision des Todes‘ (S. 71), öffnet also den Blick auf umliegende textliche und ikonographische Quellen. William Kindermans Beitrag ‚Metamorphosis and Transfiguration in Beethoven’s Late Piano Works‘ bleibt mehr auf die Notentexte fokussiert. Gleichwohl sucht er die Auseinandersetzung mit der Literatur (in diesem Falle mit Heinrich Schenker und Theodor W. Adorno/Thomas Mann im *Doktor Faustus*), um Beethovens pianistische Verwandlungsstrategien wie die Auflösung in Figuren und die Transferierung in hohe Lagen nachzuvollziehen; vielleicht hätte die *Bagatelle* op. 126,3 weitere Facetten hinzugefügt.

Zwischen diesen Aufsätzen thematisiert Constantin Floros ‚Figur und Transfiguration bei Mozart. Das Phänomen der Kantabilität in seiner Instrumentalmusik‘. Man muss nicht allen Interpretationen zustimmen (ob das Menuett aus KV 421 wirklich ‚seine [W. A. Mozarts] Betroffenheit wegen ihrer [Constanzes] Geburtswunden‘ widerspiegelt [S. 82]?), um doch die Bedeutung der ‚Verwandlung des Vokalen in Instrumentales‘ (S. 89) nicht nur bei Mozart, sondern darüber hinaus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestätigt zu finden.

Michele Calellas Beitrag ‚Transfiguration der Stimme: Louis Spohrs ‚in modo di scena cantante‘ und die Idee der instrumentalen Gesangsszene‘ diskutiert ebenfalls die Überblendung von Vokalem ins Instrumentale. Calella erörtert sie sowohl vor dem Hintergrund von Violinmusik ‚als Transfiguration eines [...] stumm gewordenen menschlichen Gesangs‘ (S. 121) als auch im Spiegel der Spohr-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Als einen Höhepunkt des Bandes habe ich Susan Youens’ ‚So tönt in Welle Welle‘: Schubert and Pantheism in Song‘ empfunden: eine stringent argumentierte und technisch fundierte Untersuchung von Schuberts Umgang mit pantheistischen Figuren in *Die Gebüsche* D 646 und *Am Meer* D 746. Bloß die Annahme ‚the links, common tones, sequences, and recurring gestures do not seem to add up to a quantifiable system, whether philosophical or tonal‘ auf S. 177 wäre zu hinterfragen – hier scheint mir mehr, vielleicht aber neuartiger, tonaler Zusammenhang zu wirken als die Formulierung unterstellt.

Deborah Crisp (‚Between the Sublime and the Terrible: Moments of Transfiguration in Chopin and Delacroix‘) und Wilhelm Seidel (‚Totengeleit und Lebensbilder. Über Chopins *Phantasie* in f-Moll op. 49‘) untersuchen Kompositionen von Fryderyk Chopin, wieder mit unterschiedlicher Methodik: Crisp fragt nach Korrespondenzen der Ästhetik Chopins und Delacroix’, Seidel deutet die f-Moll-Phantasie ‚im Blick auf ihre Semantik‘ (S. 216). Beide Beiträge wenden sich weit vom leider unausrottbaren Klischee Chopins als Autor bloß ‚schöner‘ Musik ab; Crisp deckt Bezüge zur Ästhetik des Erhabenen und Schrecklichen auf, Seidels spannende Interpretation lässt mehrmals an die Welt Edgar Allan Poes denken. In ‚Falling Asleep: Schumann, Lessing, and Death in a *Wunderhorn* Lullaby‘ setzt sich Roe-Min Kok mit Schumanns *Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes* op. 78,4 auseinander und spürt Reflexen weiterer Quellen in dieser Hebbel-Vertonung nach: dem *Schlaf, Kindlein, schlaf!* aus *Des Knaben Wunderhorn* und einer Ikonographie des Todes von Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet* bis zu einer Illustration des *Wunderhorn*-Lieds von 1849. Die spekulative, aber plausibel verdichtete Deutung weist einen faszinierenden Weg zur Interpretation dieser transmedialen Überblendung von Quellen.

Die Untersuchungen zur Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen mit Barbara Eichners Artikel „In träumerischer Entrückung auf pfadlosen Wegen: Verwandlungsmusik in *Der Ring des Nibelungen* und *Parsifal*“, der die Rolle theatraler Verwandlungsmusiken bei Wagner untersucht. Leider kommen die Verlaufsbeschreibungen der behandelten Passagen ohne Notenbeispiele aus und erscheinen in der Analysemethodik wenig ausgefeilt. Thomas Röder widmet sich der Frage „Durchbruch oder ‚Deus ex Machina‘: Themenverwandlungen in Bruckners *Sechster Symphonie*“. Das Hauptthema des Kopfsatzes wird in seinem Gang durch den ersten und Wiedererscheinen im letzten Satz untersucht und in Beziehung zu neuen Prinzipien der tonalen Organisation („Abkehr von der Dominantheharmonik“, S. 318) gebracht – wobei offen bleibt, ob diese Prinzipien mit dem Repertoire der Stufen- und Funktionschiffrierung ausreichend darstellbar sind oder ob die „harmonischen Verwicklungen, die den Schluss der *Sechsten Symphonie* bestimmen“ (S. 327) und in deren Rahmen die Themenverwandlung sich schließlich vollzieht, anderer Werkzeuge bedürfen.

Panja Mücke beschäftigt sich in „Verwandlungsmusik bei Mendelssohn, Bermann und Korngold: *A Midsummer Night's Dream* auf der Bühne und im Film“ mit Medienwechseln von Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik über Friedrich Bermanns Bearbeitung für Max Reinhardt bis zu Erich Wolfgang Korngolds Filmscore und untersucht die Konsequenzen dieser multiplen Medienwechsel für Faktur und Ästhetik der Musik. Leoš Janáčeks *Věc Makropulos* steht im Mittelpunkt von Marion Recknagels „Die Verwandlungen einer Unwandelbaren: Das lange Leben der Elina Makropulos“. Recknagel argumentiert, dass Janáček eine Bedeutung des Melodischen auskomponiere, das das im Sterben wiedererlangte Menschliche bezeichne: „Erst am Schluß, als Elina sich wieder in den natürlichen Lauf der Dinge einfügt, kommt die Musik zu ihr zurück“ (S. 393). Tomi Mäkeläs Beitrag „Verwandlung und Angstbewältigung. Zu Jean Sibelius' Tondichtung *Tapiola* (1926)“ empfand ich als weiteren Höhepunkt des Bandes: Das trotz der 1970 von Salmenhaara erkannten variativen Transformationsstruktur so schwer durchdringlich erscheinende Opus 112 deutet Mäkelä – in der stilistischen Vielschichtigkeit,

in der neben dem Variativen und einem Anklang an das Sonatenmodell (den Tanzberger einseitig freilegte) auch „elementare Ausbruchszonen“ figurieren, „die materialgeschichtlich zu *Tapiolas* progressivsten Elementen zählen“ (S. 411) – als „Abschiedssymphonie im Angesichte der Natur“, als „Seelenbeichte“ (S. 416). „Landschaftlichkeit“ erweise sich als „seelische Landschaft“ und „der Wald in einer symbolistischen Funktion“ (S. 419), anders also als das nicht von Sibelius geschriebene Mottogedicht es suggerieren könnte.

„From Hybrid to Metamorphosis: Poulenc's Path toward Symbolic Resistance and Counter-Discourse during Vichy“ hat Jane F. Fulcher ihren reich annotierten Beitrag über Francis Poulenc überschrieben, in dem sie dessen Kompositionen zwischen 1940 und 1944 mit Blick auf politische Kontexte zwischen Vichy, Collaboration und Resistance untersucht. Letzten Endes bleiben die Ausführungen in der Anbindung an die untersuchte Musik etwas zu blass, um die an sich plausibel erscheinenden Thesen wirklich konkret zu unterfüttern. Siglind Bruhn bleibt bei der französischen Musik und diskutiert „Die Verwandlung in Olivier Messiaens Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965–69)“. Sie deckt eine vielschichtige Symbolik auf, die von Tonarten über Rhythmen und Harmonien bis zu Vogelstimmen und Zahlen reicht, um die „Theologie des Lichtes“ der *Transfiguration* zu vermitteln (S. 518). Jadwiga Paja-Stach untersucht im Anschluss daran „Andrzej Panufnik's *Autumn Music*: Transfigurations of Microstructures and Expression of the Work“. Transfigurationen musikalischer Strukturen in Akkordik, Motivik, Instrumentation, Dynamik und Tempoebenen, auf die bereits der Komponist in seinem Schriftenband *Impulse and Design in My Music* von 1974 hingewiesen hatte und die die Autorin penibel nachvollzieht, kann sie in der untersuchten Komposition von 1968 in Beziehung zu Ausdrucks-Verwandlungen dieses späten Epitaphs für Winsome Ward setzen: „The entire intellectual sphere of the work is strictly linked with its sphere of expression and emotion“ (S. 540).

Die letzten Beiträge sind aus der Perspektive von Komponisten geschrieben. Michael Finnissy geht in „Billard – Pillard. Transfiguring, Disfiguring: the construction and consequences of

some musical events" von Raymond Roussel aus, der „a method of creating narratives" aufzeige „by linking two metagrams, that is linking two words of almost identical sound" (S. 544). Im Folgenden spricht Finnissey Trans- und Disfigurationen in eigenen Kompositionen an, wobei aus dem ersten Teil des Buchs Bach und Chopin in „transcription or metamorphosis or palimpsest" (S. 551) wieder auftauchen. Eine interkulturelle Anverwandlung schildert schließlich Julian Yu in „Transfiguring Bach: Chinese Ornamentation in *Reclaimed Prefu*". Die Ornamentik der chinesischen Musik schildert er als Akt der Metamorphose und Transfiguration, der sich vom Prinzip ausfüllender Ornamentik europäischer Provenienz unterscheidet. Yu bringt die Musikkulturen in einen Dialog, indem er das Prinzip der chinesischen Ornamentik auf europäische Kompositionen des 18. Jahrhunderts anwendet – wobei die Begründung entwaffnend einfach klingt: „Many works of J. S. Bach offer excellent raw material for ornamentation, since they are so well-structured" (S. 566).

Alles in allem ist dem Herausgeber ein trotz der historischen ‚Kopflastigkeit‘ facettenreicher und anregender Band gelungen, der sorgfältig redigiert und abgesehen vom fehlenden Register gut ausgestattet ist. Vielleicht hätte eine Öffnung der zeitlichen Perspektive in Verbindung mit einer Schärfung der Begriffsbestimmung von Verwandlung und Transfiguration dem Buch gut getan. Man wird von einem Sammelband aber ohnehin keine Diskussion unter einer konstanten Fragestellung erwarten, sondern individuelle Stellungnahmen. So ist eine inhaltlich und methodisch bunte Fundgrube entstanden, die die zwei Begriffe für die Musikwissenschaft erstmals in dieser Breite aufschließt.

(Juli 2009)

Christoph Hust

*History/Herstory. Alternative Musikgeschichte.* Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Katrin LOSLEBEN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 430 S., Abb. (Musik – Kultur – Gender. Band 5.)

Geschichtsschreibung ist nicht nur das Erzählen von Vergangenen, sondern immer auch ein Produkt zeitgenössischer Denkweisen und Gesellschaftsstrukturen. So geht die an Hero-

en, Genies und Meisterwerken orientierte Musikgeschichtsschreibung vor allem des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auf die biologisch begründeten Geschlechterdichotomien dieser Zeit mit einem hegemonialen Anspruch des männlichen Geschlechts zurück. Die Auswirkungen dieses Denkens beeinflussen den Umgang mit Musik bis heute und lassen die Musikgeschichte noch immer einseitig und mit eindeutigem Fokus auf die Männerwelt erscheinen. Vor diesem Hintergrund fordern die Herausgeberinnen des Sammelbandes, Musikgeschichte ‚neu‘ und ‚anders‘ zu denken, die Perspektive zu wechseln, Fragestellungen zu überdenken und dabei das Wirken von Männern und Frauen gleichermaßen zu berücksichtigen.

Der Band mit dem originellen Titel *History/Herstory* geht auf ein gleichnamiges Forschungsprojekt an der Musikhochschule Köln zurück. Ausgangspunkt für die Veröffentlichung war eine 2007 veranstaltete Ringvorlesung zum Thema „Musik und Gender“. Dass es sich bei dem beschriebenen Vorhaben um ein ‚neu‘ zu bauendes Haus der Musikgeschichte handelt, soll schon durch die Anlage des Sammelbandes verdeutlicht werden. Die Beiträge der 23 Autorinnen/Autoren erscheinen unter Überschriften, die an verschiedene Phasen beim Bau eines Hauses erinnern: „Bauplanung“, „Grund und Boden“ oder „Vom Reißbrett zum Bauen“ heißt es hier beispielsweise. Die Zuordnung der Beiträge zu diesen Überschriften und ihre Abfolge insgesamt erschließen sich indessen dem Leser leider nicht unbedingt und in jedem Fall. Das thematische Spektrum der Beiträge ist breit und reicht von der Untersuchung mittelalterlicher Dichtkunst – Poesie der Trobairitz des 12./13. Jahrhunderts (Annette Kreutziger-Herr) – bis hin zur Rolle von Frauen- und Frauenbildern in Rockmusik (Susan Fast) und Heavy-Metal-Szene (Florian Heesch). Besondere Bedeutung wird Christine de Pizans *Livre de la Cité de Dames* (1404/05) – Geschichten um Frauen und Weiblichkeit aus dem frühen 15. Jahrhundert mit einer bis heute ungebrochenen Aktualität – zugestanden: Neben einer Untersuchung zur Rezeptionsgeschichte des Buches zu Beginn (Margarete Zimmermann) und einem Auszug in deutscher Übersetzung an späterer Stelle finden sich farbige Illustrationen aus Pizans Werk auf den gesamten Band verteilt.

Dem Ziel, eine Musikgeschichte zu schreiben, die beide Geschlechter gleichermaßen berücksichtigt und dabei neue Ansätze und Perspektiven eröffnet, wird die Veröffentlichung in überzeugender Weise gerecht. Es geht nicht nur darum, bisher vernachlässigte Frauen in der Musikgeschichte in den Blickpunkt zu rücken, sondern um kulturell geprägte Weiblich- und Männlichkeit in ihren verschiedensten Beziehungen zur Musik. So steht neben Texten zu Fanny Hensel (Peter Schleuning), Luigia Polzelli als Geliebte von Joseph Haydn (Christine Siegert) oder zu Komponistinnen des frühen 20. Jahrhunderts im Blick der zeitgenössischen Presse (Amanda Harris) eben auch ein Beitrag zur ‚Weiblich-‘ und ‚Männlichkeit‘ in der Musik von Johannes Brahms (Marcia J. Citron), in dem kontroverse geschlechterorientierte Aussagen in der zeitgenössischen Musikkritik und in ästhetischen Schriften über Brahms ausgewertet werden. Ein historisch wie systematisch umfassendes Gerüst für die Einzeluntersuchungen liefert Stefan Horlacher mit seinem Beitrag zur „Kulturwissenschaftliche[n] Geschlechterforschung und ihre[r] Notwendigkeit. Historische Entwicklungen und aktuelle Perspektiven“. Dass aus dem kulturwissenschaftlichen Ansatz der Genderforschung neue Fragestellungen im Umgang mit Musik erwachsen, ist Thema mehrerer Beiträge zur Musikanalyse. So weist Annegret Huber zurecht darauf hin, dass die etablierten Methoden der Musikanalyse aufgrund ihrer an den Meisterwerken ausgerichteten Ästhetik in der musikalischen Genderforschung nur bedingt Anwendung finden können, gerade wenn es darum geht, vergessene Musik von Frauen an die Oberfläche zu holen. Dass dabei nicht nur das „Wie“ und die Musik als Ergebnis, sondern auch das „Warum“, das künstlerische Handeln oder Komponieren selbst, Beachtung verdient, bestätigt neben Huber auch Susanne Rode-Breymann. Für sie ist vor allem die Kategorie Ort/Raum zentral, wenn es um das kulturelle Handeln von Frauen geht. Überlegungen zur räumlichen Geschlechtsspezifität, zur Routine und Alltagsgeschichte und zur raumbezogenen Gattungsnormierung können helfen, die „Orte der Musik von Frauen“ sichtbar zu machen. Ihr Plädoyer für die „Ablösung von der Genieästhetik“ (S. 191) wirkt in diesem Zusammenhang allerdings etwas überholt. Wie sich ethisch-moralische Grundsätze einer bestimmten Zeit in musikalischen Wer-

ken widerspiegeln – etwa in der Ausgestaltung von Frauen- oder Männerfiguren –, verdeutlichen die Beiträge von Beate Kutschke („Musikgeschichte – Ethik – Gender“), Thomas Dietrich („Hegemoniale Geschlechterordnung, Musiktheorie und Haydns *Schöpfung*“) oder Eva Rieger („Wagners Einfluss auf Geschlechterrollen in der frühen Filmmusik“), wobei Rieger ihr Augenmerk neben spezifischen Frauen- und Männerfiguren auch auf überlappende Bereiche von Weiblich- und Männlichkeit in der Personendarstellung richtet.

„Den Stier bei den Hörnern“ packt Thomas Jung, studentischer Mitarbeiter im Kölner Projekt. Was ist die Methode – „das Verfolgen eines Ziels im geregelten Verfahren“ (S. 5) – von Genderforschung? Jung nutzt Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, um Genderforschung zum Bildungsprogramm zu erklären. Da Gender und damit verbundene Machtstrukturen alle Menschen betreffen und berühren, kann und sollte Genderforschung aufklärerisch wirken, um langfristig ein Bewusstsein für ein symmetrisches Geschlechterdenken zu entwickeln.

Würde man die thematische Heterogenität der Beiträge als Mangel ansehen, hätte man wohl die Absicht der Herausgeberinnen verkannt. Um einen neuen Weg in der Musikgeschichtsschreibung einzuschlagen, bedarf es zunächst eines geschärften Bewusstseins auf breiter Ebene. Trotz ihres verbindenden Genderaspekts erscheinen die Beiträge thematisch vielfältig. Damit dürfte sich die Veröffentlichung nicht nur an Kultur- und Musikwissenschaftler sowie an Musiker aus dem ernsten und populären Bereich, sondern auch an einen breiten interessierten Leserkreis wenden, dem hier neben wissenschaftlichen Texten auch persönliche Reflexionen (Siri Hustvedt, „Being a Man“) sowie Einblicke in universitäre Diskussionsrunden (Julia Cramer, „Neulich im Wintergarten“) geboten werden. Literaturempfehlungen zum Thema ermöglichen weiterführendes Arbeiten, in einer Übersicht über wissenschaftliche Institutionen mit musikalischem Genderschwerpunkt sind Ansprechpartner zu finden. Bleibt zu hoffen, dass die Texte den nötigen Anstoß erregen, um über das neue Haus der Musikgeschichte mit den verschiedensten Ansätzen weiter nachdenken und daran bauen zu können.

(Juli 2009)

Beate Bugenhagen



*Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation.* Hrsg. von Katharina HOTTMANN und Christine SIEGERT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008, 204 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch Musik und Gender. Band 1.)

In den letzten Jahrzehnten hat sich auch im Fach Musikwissenschaft die Genderforschung als äußerst ertragreich erwiesen. Es erscheint nur folgerichtig und ist an der Zeit, dass die vielfachen Aktivitäten in diesem Feld nun in einem Jahrbuch als regelmäßigem Forum präsentiert werden, mit dem – so der ambitionierte Wunsch der Initiatorinnen – „geschichtsschreibende Impulse gesetzt werden, die das gesamte Fach Musikwissenschaft verändern“ (S. 11). Zu diesem Zweck haben sich zur Herausgabe dieses Jahrbuchs, dessen erster Band nun vorliegt, fünf Vertreterinnen der derzeit existierenden großen Institutionen im Bereich der musikwissenschaftlichen Genderforschung zusammengeschlossen, die mit fünf gewählten VertreterInnen der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) den wissenschaftlichen Beirat bilden.

Das ansprechend ausgestattete Jahrbuch besteht aus einem – dem Titel der einzelnen Bände thematisch zugeordneten – Hauptteil, dazu finden sich vier Rubriken mit jeweils unterschiedlichen, zu Beginn des Bandes genannten, Verantwortlichen: „Fundstücke“, „Berichte“, „Rezensionen“ sowie „Noten- und CD-Rezensionen“; der Band schließt mit „Neuerscheinungen 2007“ zum Thema „Frau – Musik – Gender“. Gleich zu Beginn: Die Aufteilung des Bandes außerhalb des „Hauptteils“ in Spalten ist leserInnenfreundlich, die Zählung eben nicht dieser Spalten, sondern von Seiten ist es nicht; dies fällt insbesondere bei den „Fundstücken“ und den „Berichten“ auf.

Der „Hauptteil“ des Bandes wird von wechselnden HerausgeberInnen betreut, die sich mit einem Konzept beim Beirat bewerben können. Das Thema des ersten Bandes erstaunt zunächst, da es grundlegend für die Kulturwissenschaften, aber nicht explizit der Genderforschung gewidmet ist. Die Herausgeberinnen begründen dies damit, dass auf allen Feldern der kulturellen Repräsentation „der Kategorie Geschlecht strukturierende Funktionen zukommen“ (S. 13). Und tatsächlich erweist sich

dieses Konzept in den folgenden Beiträgen als durchaus schlüssig; an sieben Fallbeispielen wird das „Feld zwischen Repräsentation, Geschlecht und Musik“ (S. 13) aufgerollt und dies mit einer sehr konkreten, von den Herausgeberinnen formulierten Fragestellung (S. 13 f.), die eine Vergleichbarkeit im diachronen Feld gewährleistet. Von den sieben Fallbeispielen liegen eins im 16. Jahrhundert (Sabine Meine über „Musikalische Spuren konfessioneller Spannungen“ in Ferrara am Beispiel der calvinistisch geprägten Renée de Valois und ihres katholischen Ehemanns Ercole II d'Este), drei im 18. Jahrhundert (Katrin Eggers über die „Schul-aufführung um 1700 in Altenburg“; Joachim Kremer über die Frage von „Pietistische[m] Bekenntnis und öffentliche[r] Repräsentation“, in der er am Beispiel der Musik zum Begräbnis der Herzogswitwe Magdalena Sibylla von Württemberg das Beziehungsgeflecht von individuellen pietistischen Ausrichtungen mit den „tradierten sozialen Kategorien“ [S. 55] aufzeigt, und Christine Siegert über die Musik anlässlich der Geburt von Erzherzogin Maria Teresa), eins im 19. (Katharina Hottmann über Ingeborg von Bronsarts *Kaiser-Wilhelm-Marsch*) und zwei im 20. Jahrhundert (Stefan Weiss „Zur musikalischen Repräsentation des Frauenbildes in der frühen DDR“ und Dörte Schmidt über Pauline Oliveros' *Bonn Feier*). Der Beitrag von Schmidt, der von den Herausgeberinnen einleitend als Beispiel eines Forschungsfeldes der „ersten Jahrzehnte[n] musikwissenschaftlicher Frauenforschung“ (S. 14) angekündigt wird, zeigt aber vorbildhaft, wie die Analyse einer ‚musikalischen Raumordnung‘ in der *Bonn Feier* „auch die Frage der Geschlechterzuordnung“ betrifft (S. 146 f.). Diese ist zugespißt in der „heroischen Repräsentation“ (S. 149) Ludwig van Beethovens, des ‚männlichsten‘ aller Komponisten, die in den letzten Jahren zunehmend der dringend notwendigen Analyse unterzogen wird.

Das Feld von Stadt bzw. Raum und Musik steht aktuell (namentlich 2008 in Leipzig) im Fokus des Interesses. Dass hier auch die – in Leipzig eher marginal behandelte – Analyse der Geschlechterkonstruktionen und des geschlechtsspezifischen Handelns erkenntnisreich sind, zeigt im vorliegenden Band nicht allein Schmidts Beitrag (vgl. auch die Beiträge von Kremer, Siegert und Hottmann).

Beim Rezensionsteil wird erkennbar versucht, für das Forschungsgebiet exemplarische Werke aus den letzten Jahren zu erfassen, namentlich den 4. Band des von Nicole Schwintt herausgegebenen *Trossinger Jahrbuchs für Renaissancemusik, Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts*. Bei den Rezensionen von Notenausgaben sind die bibliographischen Angaben uneinheitlich, leider scheint nur eine CD der Besprechung wert (S. 194 f.). Es erscheint mir als Einschränkung, dass die Bibliographie keine Aufsätze, sondern nur Buchpublikationen enthält. Zwar wird auf eine entsprechende online verfügbare Aufsatzsammlung verwiesen, wenn eine Bibliographie von Neuerscheinungen aber im Rahmen eines solchen Jahrbuchs überhaupt angegangen wird, sollte hier doch nicht gespart werden.

Auch die Themenstellung der Bibliographie fällt aus dem inhaltlichen Gesamtbild des Bandes heraus: Es ist zu fragen, warum der Titel des Jahrbuchs hier um den Begriff „Frau“ erweitert wurde. Oder sollte der Jahrbuch-Titel eine Reduktion eines Themas sein, das von den Herausgeberinnen als ‚das Eigentliche‘ angesehen wird? Ist also der Begriff ‚gender‘ hier nur ein Deckmäntelchen und geht es eigentlich allein um eine Fortsetzung der ‚alten‘ Frauenforschung? Nein, dieser Band zeigt, dass hier deutlich weitergehend gearbeitet wird. Aber – wie die Initiatorinnen des Jahrbuchs betonen – es müssen mehrere Generationen von Forschern und Forscherinnen mit sehr verschiedenen Interessen integriert werden.

Der erste Band des Jahrbuchs *Musik und Gender* ist exemplarisch für die aktuelle Positionierung des Forschungsgebiets, denn gerade an der kulturwissenschaftlichen Themenstellung des „Hauptteils“ zeigt sich, wie grundlegend die Impulse sind, die die Gender Studies den historischen Forschungsbereichen geben – eine Erkenntnis, die zwar nicht neu, aber weiterhin erwähnenswert ist.

(Juli 2009)

Corinna Herr

JÖRG KLUSSMANN: *Musik im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur Musikbeschallung des Hamburger Hauptbahnhofs*. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 107 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 8.)

Ob wir es uns eingestehen wollen oder nicht: Längst ist Musik zum allgegenwärtigen Bestandteil unserer täglichen Lebensumwelt geworden und begleitet uns oft auch dort, wo wir dies nicht erwarten oder gutheißen. In seinem Buch befasst sich Jörg Klußmann mit einem entsprechenden Auftreten von Musik im öffentlichen Raum und fokussiert dabei auf eine besondere Variante der Verwendung sogenannter ‚klassischer Musik‘, nämlich auf ihren Einsatz zwecks Beschallung des Hamburger Hauptbahnhofs. Die interdisziplinär angelegte Studie setzt genau dort an, wo die begleitende öffentliche Diskussion dieses Phänomens stark vereinfachend zwischen den beiden Wirkungsweisen „Begrüßung der Fahrgäste“ und „Vertreibung unerwünschter Randgruppen“ unterschieden hat, möchte also weder die These belegen, dass „die Junkies vom Hamburger Hauptbahnhof durch die Klassik-Beschallung vertrieben wurden“ (S. 3), noch der Untermuerung einer gegenteiligen Behauptung das Wort reden. Klußmanns Hauptaugenmerk gilt vielmehr ganz grundsätzlich „den verschiedenen Ebenen, auf denen eine Klassik-Beschallung ihre Wirkung zu entfalten vermag“ (S. 3), zielt also jenseits der zugespitzten Dichotomie von klingender Bereicherung der Architektur und Mittel zur Ausgrenzung auf die Herausarbeitung eines komplexeren Beziehungsgefüges. Indem er so danach fragt, „in welchem Grade eine ‚verschönernde‘ Musikbeschallung als ein Mittel sozialer Kontrolle an einer Veränderung der Gestalt urbaner öffentlicher Räume beteiligt sein kann“ (S. 3), nähert sich der Autor wichtigen Fragestellungen, die im Laufe der vergangenen Jahre zu einem zentralen Forschungsgegenstand der sogenannten „Sound Studies“ geworden sind.

Dass Klußmann die einzelnen thematischen Stränge bisweilen lediglich anreißt und dabei manchmal eher an der Oberfläche bleibt, mag man ganz allgemein als Problem der Studie bewerten; dennoch hat das Buch den Vorteil, auf griffige Weise eine ganze Reihe bedeutsamer Punkte in den Mittelpunkt der Diskussion zu rücken. So versucht der Verfasser etwa auf der Grundlage unterschiedlicher Vorüberlegungen, die Wirkung des am Hamburger Hauptbahnhof erklingenden Classic-Kanals der Firma Muzak überhaupt erst einmal genauer zu ergründen und analysiert dazu Arbeitsweise und musika-

liche Bearbeitungsstrategien der Hersteller; darüber hinaus nimmt er aber auch den sich hier abzeichnenden Klassikbegriff unter die Lupe und deckt seine allgemeine Wirksamkeit auf, indem er das zur Beschallung benutzte Repertoire in Beziehung zu vergleichbaren Musikangeboten im Rundfunk setzt. Schließlich befasst sich Klufmann auch mit den Definitionsschwierigkeiten, die sich angesichts von Begriffsbildungen wie „funktionelle Musik“, „Hintergrundmusik“ oder „Environmental Music“ ergeben.

Ganz zu Recht ersetzt er die Begrifflichkeit einer „funktionalen Musik“ durch die einer „funktionalisierten Musik als einem allgemeinen Merkmal zeitgenössischer Musikpraxis“ (S. 57) und hebt hervor, dass vor diesem Hintergrund gerade „die Idee einer autonomen Musik“ zum Sonderfall gerät. Mit dieser Differenzierung stößt er ins Zentrum der gesamten Problematik vor, vermag er doch einleuchtend zu zeigen, dass sich aufgrund einer solchen Umwertung auch die Frage nach Wesen und Wert von ästhetischer Erfahrung neu stellt. Denn durch die als Funktionalisierung begreifbare Verwendung an öffentlichen Orten ändert sich die Bedeutung der Musik und geht in eine Semiotik des Raumes über: Erst indem sie so ihren ritualisierten, an das Bild des Konzerts gebundenen Charakter ablegt, wird sie zum Verweis auf das bildungsbürgerliche Konzert- oder Opernritual mitsamt der damit verknüpften Konnotationen, und dies wiederum befördert die „Ordnungsfunktion,“ die ihr letzten Endes zufällt. Insofern ist die Klassik-Beschallung, obgleich von den Betreibern des Bahnhofs als „Verschönerungsmaßnahme“ tituliert und von bestimmten Benutzern auch in diesem Sinne dechiffrierbar, „durchaus in der Lage, ihren Beitrag zu sozialer Segregation zu leisten“ (S. 94). Denn es erscheint plausibel, „dass sie – als akustisches Zeichen – anderen Gruppen, die nicht ins Bild eines ‚sauberen Bahnhofs‘ passen wollen [...], signalisiert: ‚Hier gehöre ich nicht hin‘“ (S. 97), im Sinne des Soziologen Jan Wehrheim also eine Barriere symbolischer Natur darstellt, die einen sozialen Filterungsprozess in Gang setzt. Mit solchen Kernaussagen streift der Autor Fragen, die über den diskutierten Fall hinaus für die heutige Rolle der Musik relevant sind und sich nicht nur auf Phänomene wie Hintergrundmusik,

sondern auch auf installative Kunstwerke im öffentlichen Raum beziehen lassen. Insofern gibt Klufmann über die eigentliche Thematik seines Buches hinaus eine ganze Reihe von Denkanstößen für unseren – alltäglichen oder weniger alltäglichen – Umgang mit Musik und Klang.

(März 2009)

Stefan Drees

*TOBIAS WOLLERMANN: Musik und Medium. Entwicklungsgeschichte der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 358 S., Abb. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 9.)*

Tobias Wollermann verfolgt mit seiner Arbeit, vom Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück als Dissertation angenommen, ein anspruchsvolles Ziel: Vor dem Hintergrund jener Veränderung der Arbeitsmethoden, die sich seit geraumer Zeit sowohl bei den Produzenten als auch bei den Rezipienten von Information in Folge einer durch umfassende Digitalisierung ausgelösten Konvergenz moderner Medientechnologie abzeichnet, möchte der Autor Chancen und Möglichkeiten des „Digital Music Publishing“ als Präsentationsform von Wissen darstellen, wozu sich die Musikwissenschaft aufgrund ihres Charakters als „multimediale Disziplin“ (S. 5) besonders gut eignet. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Feststellung, dass „die Digitalisierung sowie die damit einhergehende Globalisierung und Virtualisierung“ (S. 2) als gemeinsame Grundlage heute verwendeter Technologien angesehen werden muss, die früher klar voneinander unterscheidbaren Bereiche einzelner Medien mit ihren differenten Speicher-, Vervielfältigungs- und Distributionsmöglichkeiten also einer zunehmenden Medienkonvergenz gewichen ist, in deren Kontext die Medientypen zu einem digitalen, alle Informationsarten speichernden Unimedium geworden sind.

Diese Entwicklung beleuchtet Wollermann zunächst aus historischer Perspektive, indem er im ersten Teil seiner Untersuchung eine systematisch nach Medientypen gegliederte Geschichte analoger Medien von ihrer Entstehung bis zur Digitalisierung entwirft. Den Ausführungen vorgeschaltet, macht der Autor in einem

Einleitungskapitel allerdings auch darauf aufmerksam, dass das Prinzip der technischen Digitalisierung nur ein Sonderfall ist, der sich logisch aus der „begrifflich kognitive[n] Digitalisierung“ (S. 9) ergibt, da der in einer analogen Welt lebende Mensch generell – wie etwa am Beispiel von Schriftzeichen und Notenschrift erläutert wird – „Digitalität zur Gewinnung von Erkenntnis und Kultur“ (S. 10) erzeugt. In den nachfolgenden Kapiteln werden die einzelnen Medientypen (Buch/Text, Notendruck, statische Grafik, dynamische Grafik und Audio) ausführlich dargestellt und gegebenenfalls nach ihren Speicherarten unterschieden. Lobenswert ist vor allem die gründliche, differenzierte und von ihrer funktionsbedingten Systematik her auch logische Unterteilung Wollermanns, doch schießt der Autor gelegentlich über sein Ziel hinaus, indem er den Text mit überflüssigen Details – etwa zur Biographie Johannes Gutenbergs oder zu regionalen Entwicklungstendenzen des Films – anreichert, die für den darzustellenden Kontext völlig irrelevant sind.

Der zweite Teil des Bandes fokussiert auf die digitalen Ist-Zustände der zuvor ausführlich behandelten Medientypen sowie auf die daraus resultierende medientechnische Konvergenz, verbunden mit den Problemen von universaler Anwendbarkeit und Kompatibilität. Zwar behält Wollermann hier die zuvor eingeführte Systematik bei, zeigt jedoch zugleich, wie diese aufgrund der Koppelung einzelner Medien miteinander (wie etwa im Falle der DVD) an Schlüssigkeit verliert. Problematisch ist das auch dieser Abteilung vorgeschaltete Einleitungskapitel, in dem der Autor die Frage behandelt, „inwiefern bestimmte technische Erscheinungen bzw. Phänomene schon in der Kunst vorausgedacht wurden bzw. sich aus dieser entwickelten“ (S. 5). Dem Verfahren des Medienwechsels, der eigentlich schon immer zur Praxis künstlerischen Agierens gehört (und etwa auch dort zu finden ist, wo ein Notentext in Klang umgesetzt wird), weist Wollermann, ausgehend von der quasi illustrativen „Übertragung“ von Bildern in Programmmusik oder von der Oper als „multimedialer“ Kunstwerk (hier als Vorläufer „multimedialer“ und daher auf digitaler Technik beruhender Konzeptionen im Internet gedeutet) wichtige Impulse zu. Seine Ausführungen weisen allerdings eine Reihe

von Defiziten auf: So zeigt vor allem das Operieren mit dem Stichwort „Multimedialität“, dass der Autor sich einer veralteten Terminologie bedient, die inzwischen längst durch die weit differenzierteren und funktionsbezogenen Begrifflichkeiten der Intermedialitätsforschung ersetzt wurde. Wie aus der Bibliographie des Bandes hervorgeht, hat Wollermann entsprechende Literatur überhaupt nicht zur Kenntnis genommen, so dass die Darstellung von Medienwechsel und -verknüpfung sowie das Aufzeigen von Medienkonvergenzen hier ein wenig unbefriedigend bleibt.

Den dritten Teil seiner Arbeit widmet der Verfasser – aufbauend auf einer Erläuterung der technischen, industriellen und funktionalen Konvergenz von Medien samt der daraus resultierenden Möglichkeiten und Potenziale – der Erarbeitung eines Konzepts für die elektronische Publikationsform des „Cross-Media Publishing“. Dass er hier seinen eigenen Verlag (Electronic Publishing Osnabrück) als vorbildliches Beispiel darstellt, mag zwar naheliegen, wirkt aber angesichts aktueller Digitalisierungsversuche von Quellen, Audiomaterialien und Textdokumenten sowie der damit verbundenen Format- und Verknüpfungsprobleme – man denke nur an das Arnold Schoenberg Center Wien, das darauf bedacht ist, seine Bestände in einer allgemein zugänglichen, miteinander verknüpften Form im Internet zu dokumentieren – nicht bedeutsam genug. So mangelt es den Schlussfolgerungen des Autors letztlich an der nötigen Prägnanz, wie überhaupt der Bezug auf die im Buchtitel genannte Darstellung „der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information“ im Hinblick auf die gegenwärtige musikwissenschaftliche Praxis doch eher enttäuschend ausfällt.

(Mai 2009)

Stefan Drees

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 11: Arien.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XXXVI, 123 S.

JOHANN PACHELBEL: *Sämtliche Vokalwerke. Band 4: Magnificat I.* Hrsg. von Katharina Larissa PAECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 187 S.

Mit der inzwischen in zwei von elf Bänden vorliegenden Gesamtausgabe der Vokalwerke

Johann Pachelbels haben die Herausgeber (neben den oben genannten noch Thomas Röder) gemeinsam mit dem Bärenreiter-Verlag begonnen, ein wichtiges Desiderat zu erfüllen: die Edition eines noch wenig beachteten Werkkorpus, den man gewiss nicht – wie dies noch Hans Heinrich Eggebrecht tat – mit der Bezeichnung „Nebenbeschäftigung“ abtun sollte, sondern anhand dessen die Bedeutung des Komponisten überhaupt erst in Gänze ersichtlich wird. An seinen langjährigen Wirkungsstätten St. Sebald in Nürnberg (1695–1706) und der Predigerkirche in Erfurt (1677–1690) gehörte das Komponieren von Vokalmusik jedenfalls zu Pachelbels Kernaufgaben. Dass schon seine Zeitgenossen in ihm in erster Linie den „Kern und Ausbund aller Organisten“ sahen (Johann Matthias Holtzhey, 1703), gründet wohl zuvorderst auf einer ungebrochenen Pflege Pachelbel'scher Orgelmusik in Mittel- und Süddeutschland und seiner prominenten (Enkel-)Schülerschar und weniger auf einer nur vermeintlich geringeren Bedeutung seines damals durchaus verbreiteten Vokalschaffens.

Was für Pachelbels Vokalwerke insgesamt zu konstatieren ist, gilt für seine strophischen Arien (mit instrumentalen Ritornellen, teils mit skordierten Streichern) im Besonderen, die im Band 11 der Ausgabe nun erstmals ediert wurden. Die Überlieferung der Kompositionen gliedert sich in zwei Gruppen: Auf der einen Seite sind dies die bemerkenswerterweise erhalten gebliebenen originalen ‚Belegexemplare‘ (teils Autographe) seiner 1679 in Erfurt komponierten fünf Erbhuldigungsmusiken (die damals zu Ehren der neuen Mainzer Kurfürsten musizierten Werke wurden in sogenannte Huldigungsbücher eingebunden und im Regierungsarchiv abgelegt), auf der anderen Seite wiederum anlassbezogene Kompositionen, deren ursprünglicher Kontext freilich nur noch in den wenigsten Fällen bekannt ist. Letztere liegen in D-B überwiegend ebenfalls als Autographe vor und scheinen zum größten Teil aus Pachelbels Nürnberger Zeit zu stammen. Dass sie zwischenzeitlich im Besitz Johann Nikolaus Forkels waren (also nicht, wie bislang angenommen, zum nach Berlin übernommenen Notenbestand der Erfurter Michaeliskirche gehören), ist im Kritischen Bericht (S. 113) etwas undeutlich beschrieben, jedoch nicht zu bezweifeln.

Die Edition der Stücke lässt kaum Wünsche offen. Die Dichtungen werden, sofern neben den Musikalien auch Textdrucke überliefert sind, in beiden – meist nur geringe orthographische Abweichungen aufweisenden – Fassungen unter dem Notentext abgedruckt. Im Notentext selbst wurde zumeist nur der Text der ersten Strophe unterlegt. Ob es die bestmögliche Entscheidung war, im Rahmen der Editionsrichtlinien festzulegen, deutschsprachige Stücke stets in der Schreibweise des Originals wiederzugeben und damit bewusst auf eine gemeinhin übliche Modernisierung der Orthographie unter Wahrung des originalen Lautstandes zu verzichten (hingegen werden lateinische Texte „auf die Wortformen der ‚klassischen‘ Orthographie“ gebracht; siehe S. VII), sei zwar dahingestellt. Doch dürfte dies bei Musikern, die mit deutschen Texten des Barocks wenig vertraut sind, gelegentlich zu Missverständnissen hinsichtlich der Bedeutung und Aussprache mancher Wörter führen (etwa bezüglich der Behandlung von stumpfen Endungen, wie in Strophe 1 der groß besetzten Arie *Wohl Erffurd* mit dem Wort „Wachsthumb“ in Pachelbels Partitur, wo es im Textdruck „Wachsthum“ heißt; ferner bei zusammengezogenen Wörtern: „kanstu“, „bistu“; oder bei einem „Liecht“, das sich auf „bricht“ reimen soll).

Eine anschauliche Einführung Hirschmanns in die Themenfelder Erfurter Erbhuldigung und Pachelbels Nürnberger Gelegenheitswerke – offenbar komponierte dieser hier einen partiell erhaltenen Arienzyklus auf die zwölf Monate – sowie zahlreiche Faksimiles (darunter auch Abbildungen der Erfurter Erbhuldigungsprozedur) runden die Edition ab, deren äußere Gestaltung musterhaft ist. Nur ganz wenige Druckfehler scheinen sich eingeschlichen zu haben (S. IX ein nicht zum Ziel führender Abbildungsverweis; S. XI, Sp. 2, elfte Zeile, lies: „alles“).

Der musikalische Wert dieser strophischen Arien kann kaum überschätzt werden. Mit ihrer Edition liegt nun ein großer, kunstvoller Werkbestand in jener Gattung vor, die noch bis ins zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein die Hauptform des musikalischen Gelegenheitswerkes war, die jedoch gerade für die – in Pachelbels Werken dokumentierte – Spätphase fast nur noch in stummen Textbüchern überliefert ist. Viele der Stücke regen dazu an (was

Hirschmann in der Einführung als eine „Zukunftsaufgabe“ beschreibt), die Entstehungsanlässe und -umstände der Werke zu ermitteln, zumal manche Texte Hinweise auf das Profil der gesuchten Personen liefern. Hier seien zumindest die biographischen Rahmen-daten zu denjenigen Personen nachgetragen, die laut der Textdrucke als Poeten und Initiatoren von Pachelbels Erfurter Huldigungsarien firmierten: Der Textdichter von *Wohl Erffurd* und *Bleibt es denn nun also* Johann Christoph Domrich (getauft 19. Mai 1639 Erfurt, Barfüßerkirche, begraben 3. April 1688, Predigerkirche) war schon zu Zeiten der Erbhuldigung Rektor an der Predigerschule (mindestens seit 1678; siehe Martin Bauer, *Erfurter Personalschriften 1540–1800*, Neustadt a.d. Aisch 1998, besonders S. 58 und 481) und trat in Erfurt vielfach als Gelegenheitsdichter hervor. Florian Schmied (geb. um 1630 Erfurt, gest. 1683 ebd.), der ausgewiesene Textdichter von *So ist denn nun die Treu* und vielleicht gar der Dichterkomponist von *Nachdem die Treuepflicht*, war von 1668 bis zu seinem Tod Kantor an der Predigerschule.

Der zweite in der Reihe erschienene Band umfasst drei der insgesamt elf – wohl sämtlich in Nürnberg entstandenen – Magnificat-Vertonungen Pachelbels (PWV 1501, 1502 und 1505), wie sie in den sogenannten Tenbury-Handschriften (in GB-Ob) überliefert sind. Auf die eingehenden Untersuchungen der Manuskripte durch Katharina Larissa Paech (die Herausgeberin des Bandes) geht die im Kritischen Bericht dargelegte Erkenntnis zurück, dass die Bände – sie galten bislang unter Vorbehalten als Autographe – weitgehend von der Hand eines Schreibers stammen, dessen Handschrift derjenigen Pachelbels zwar ähnelt, der jedoch teils Papier verwendete, das erst nach dem Tod des Komponisten geschöpft wurde. Die übrigen vier Kompositionen (sämtlich in GB-Ob, Tenbury 1209) stammen laut Paech indes tatsächlich von der Hand Pachelbels; diese Annahme würde neben dem Schriftbefund auch durch den Umstand untermauert, dass sich hier die (autographe) Autorenangabe auf die Initialen „J. P.“ beschränkt. Da als einzige fremde Komposition innerhalb des Handschriftenkomplexes ein Werk von Pachelbels Sohn Carl Theodorus (1690–1750) auftaucht, zieht Paech den Schluss, dass der Hauptschreiber der Handschriften mit diesem Pachel-

bel-Sohn identisch sein dürfte – eine (auch ohne greifbare Schriftzeugnisse) schlüssige Annahme, zumal diese den immerhin bis 1779 zurück verfolgbaren Überlieferungsweg der Manuskripte in England erklären würde: C. T. Pachelbel wanderte spätestens 1733 über England nach Amerika aus. Das Phänomen der Schriftassimilation lässt sich im Übrigen tatsächlich auch am Beispiel der Pachelbel-Familie beobachten: Die Handschrift des zweiten Sohnes von Pachelbel, Wilhelm Hieronymus (1686–1764), wie sie in einer (bisher ebenfalls nicht greifbaren) Schriftprobe im Stammbuch des Nürnberger Buchhändlers Friedrich Roth-Scholtz belegt ist (Eintrag datiert „Nürnberg den 23 Jan: 1715“; D-GOI, Chart B. 999, fol. 160<sup>f</sup>), zeigt deutlich eine Beeinflussung von der Handschrift des Vaters. Ja, die Schriftprobe könnte sogar Anlass geben, in Erwägung zu ziehen, ob Wilhelm Hieronymus identisch mit einem derjenigen Schreiber ist, die in den Nürnberger Arien-Autographen Johann Pachelbels (siehe oben) die Textunterlegung für die hinteren Strophen besorgten.

Die im Band vorzüglich (und erstmalig) edierten Werke PWV 1501, 1502 und das doppelchörige PWV 1505 sind die klangprächtigsten Magnificat-Vertonungen Pachelbels und stellen an die Aufführenden höchste Anforderungen. In ihnen offenbart sich eine bemerkenswerte stilistische und formale Vielfalt: Das Gestaltungsspektrum reicht von kunstvollen Stile-antico-Fugen über mehrchörige motetische Sätze bis hin zu Accompagnato-Rezitativen und virtuosen Soli. Und so bleibt umso mehr zu hoffen, dass diese herausragenden Kompositionen nun tatsächlich Eingang in die Musizierpraxis finden werden. Zugleich darf man auf die Inhalte der übrigen, künftig zweimal jährlich erscheinenden Bände der Ausgabe gespannt sein.

(April 2009)

Michael Maul

INGO GRONFELD: *Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 2: Fasch – Millingre. Tutzing: Hans Schneider 2009. 600 S., Nbsp.*

Der 2007 erschienene erste Band des Verzeichnisses wurde in *Mf* 62 (2009), S. 288 ff. besprochen. In der Anlage wie in der gedie-

genen verlegerischen Ausstattung entspricht der nun vorliegende zweite Band ganz seinem Vorgänger. Das Vorwort des ersten Bandes ist überflüssigerweise erneut abgedruckt, doch ist das Frontispiz diesmal ein anderes, und zwar ein trefflich gewählter, wohl sonst bislang kaum reproduzierter Stich aus der Zeit vor 1750 mit der Szene einer Kantatenaufführung, bei der im Vordergrund Block- und Querflöte gemeinsam zum Cembalo konzertieren.

Über die Stärken und Schwächen des verdienstvollen Projekts braucht hier nicht mehr viel gesagt zu werden. Ein schon in der Rezension des ersten Bandes angesprochener Mangel ist noch einmal zu unterstreichen: Die für den Wissenschaftler wie für den Praktiker gleichermaßen wichtigen Nachweise von Neuausgaben sind leider ziemlich lückenhaft. So fehlt gleich bei dem ersten in diesem Band behandelten Komponisten, Johann Friedrich Fasch, und dessen Trio in F KatGro 3262-F (S. 39) der Hinweis auf die Ausgabe im Verlag Hermann Moeck, Celle, herausgegeben von Hermann A. Moeck und Eitel-Friedrich Callenberg 1957. Ebenso fehlt der Hinweis auf eine Ausgabe desselben Verlages von Reinhard Gerlach 1968 bei dem Graun'schen Trio in F KatGro 3069-F (S. 158). Der Rezensent selbst vermisst die Erwähnung seiner 1974 bei Hänssler erschienenen, inzwischen in den Carus-Verlag Stuttgart übergegangenen Ausgabe des Trios in F KatGro 3279-F von Johann Gottlieb Janitsch (S. 358). Dies sind drei beliebig gewählte Beispiele. Vielleicht ist es kein Zufall, dass es sich in allen drei Fällen um Blockflötenmusik handelt; doch beschränken sich die Defizite nicht auf diesen Sektor.

Ein ausgesprochen interessanter Aspekt ergibt sich gleichsam nebenher aus der Gesamtsichtung des Triosonatenrepertoires für oder mit Flöte: Sehr oft schwanken die Komponistenzuschreibungen, nicht selten ist ein Werk in unterschiedlichen Quellen zwei, gelegentlich sogar drei Komponisten zugewiesen. Beispielsweise ist von den sechs erstmals um 1738 von Witvogel in Amsterdam und kurz darauf auch von Walsh in London herausgebrachten Sonaten für zwei Flöten oder Violinen und Generalbass von Johann Adolf Hasse (Neuausgabe von Wolfgang Horn im Carus-Verlag Stuttgart 1991) überhaupt nur eine, das Trio in E KatGro 3120-E (S. 284), frei von Fremdzuschreibungen; die übrigen fünf sind auch unter den Namen

Graun, Kelleri, Romano Vitali Modonésé und Quantz überliefert. Hier zeichnen sich also vielfältige quellen- und stilkritische Herausforderungen ab.

(Juni 2009)

Klaus Hofmann

*LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke III: 3<sup>ème</sup> Symphonie op. 28 (1911). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVII, 67 S.*

*LOUIS VIERNE: Sämtliche Orgelwerke VII.2: Pièces de Fantaisie en quatre suites. Livre II op. 53 (1926). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXVIII, 68 S.*

Gleich zwei deutsche (!) Verlage nahmen bereits im Vorfeld von Louis Vierne 70. Todestag – und damit auch dem Ende der urheberrechtlichen Schutzfrist – eine jeweils eigene Gesamtausgabe seiner Orgelwerke in Angriff. Jon Laukvik und David Sanger zeichnen im Stuttgarter Carus-Verlag für insgesamt 13 Bände verantwortlich, während der Kasseler Bärenreiter-Verlag Vierne's gesamtem Orgelwerk in 14 Bänden (darunter bisher unveröffentlichte und ihm zugeschriebene Werke) noch die nun erstmals in einer vollständigen kritischen Ausgabe vorliegenden Klavierwerke in drei Bänden hinzufügt. Dabei setzt man auf ein Herausgeberkonsortium unter der Leitung von Helga Schauerte-Maubouet (u. a. Autorin mehrerer orgelspezifischer Artikel in MGG<sup>2</sup> und im *Handbuch Orgelmusik* sowie Herausgeberin von Urtext-Ausgaben u. a. der Orgelwerke von Léon Boëllmann und Théodore Dubois). Im erkennbaren Bemühen, das bis 2011 laufende Projekt auf eine breite, ja internationale Basis zu stellen, stehen ihr mit Thierry Escaich (Organist und Kompositionsprofessor am Pariser Conservatoire), Rollin Smith (Organist und Vierne-Biograph), Olivier Gardon (Pianist und Klavierprofessor am Pariser Conservatoire), Brigitte de Leersnyder (Pianistin und Musikwissenschaftlerin) und Jean-Pierre Mazeirat (Musikwissenschaftler) weitere in der Vierne-Forschung ausgewiesene Vertreter aus Wissenschaft und Praxis zur Seite, denen man noch Juergen Bonn, den für Orgelmusik verantwortlichen Lektor des Bärenreiter-Verlags, erwähnend hinzufügen sollte.

Louis Vierne (Poitiers 1870 – Paris 1937) absolvierte seine Lehrjahre aufgrund eines ange-

borenen grauen Stars an der Institution Nationale des Jeunes Aveugles (Nationales Blindeninstitut) und am Conservatoire in Paris u. a. bei César Franck, dem Begründer des französisch-symphonischen Orgelstils („Mon orgue? – C’est un orchestre“) und Charles-Marie Widor, dem *Vater der Orgelsymphonie* (Ben van Oosten, Paderborn 1997). Durch einen strengen Wettbewerb erlangte er 1900 die Stelle des Organisten an der Kathedrale Notre-Dame in Paris, die er, mit krankheitsbedingten Unterbrechungen, bis zu seinem Tod innehatte. Die Zahl seiner zum Teil hochbedeutenden Schüler – von Marcel Dupré bis Maurice Duruflé, dessen Schüler wiederum der Mitherausgeber Thierry Escaich war – ist groß. Neben seinem exemplarischen Orgelschaffen weist das Werkverzeichnis neben geistlicher Musik auch bedeutende Schöpfungen für Gesang, Klavier, kammermusikalische Besetzungen und symphonisches Orchester aus.

Viernes Kompositionsstil zeigt anfänglich Einflüsse Charles-Marie Widors, der ihn protegierte, wobei Viernes harmonische Sprache noch deutlich stärker von Chromatik durchsetzt ist. Beiden gemeinsam ist die Anknüpfung an die Harmonik Richard Wagners, im Falle Viernes später auch zunehmend an Claude Debussy. Dabei ist Viernes Klangvorstellung mit Aristide Cavaillé-Colls 86-registrigen Instrument „seiner“ Kathedrale – wie er Notre-Dame nannte – aufs Engste verknüpft: „In diesem Ambiente habe ich komponiert, was ich komponiert habe, und mir eine Ästhetik des ‚Kathedralorganisten‘ geschaffen“ (*Lebenserinnerungen*, ins Deutsche übersetzt und kommentiert von Hans Steinhaus, Köln 2004).

Aufgrund der mit zahlreichen Druckfehlern und zweifelhaften Passagen behafteten französischen Ausgaben war die Erstellung eines möglichst korrekten Notentextes für den Interpreten bisher eine Herausforderung, die er meist unter Zuhilfenahme in Fachzeitschriften veröffentlichter – und dabei teils erheblich divergierender – Korrekturlisten zu bewältigen versuchte. Nur in den seltensten Fällen stützten sich deren Angaben auf eine Einsicht in die Autographe, sondern vielmehr auf Aussagen ehemaliger Schüler (vor allem Maurice Duruflé) und werkimmanente Konjekturen, welche ihrerseits auf dem korrupten Text der Erstausgabe oder deren veränderten Nachdrucken beruhten.

Die „praktische Urtextausgabe“ im Bärenreiter-Verlag hingegen basiert nun laut Verlagsangaben auf der kritischen Durchsicht und Auswertung aller verfügbaren Autographe, Erstdrucke und bisher unveröffentlichter Briefe. Sie versucht durch eine vergleichende Analyse von Autograph und Erstdruck eine möglichst fehlerlose, gewissermaßen vom Komponisten autorisierte Werkfassung herzustellen. Einige Beispiele zeigen jedoch, dass die philologische Arbeit am Werktext an vereinzelt Stellen zu nicht eindeutigen Ergebnissen führen kann. An solchen problematischen Stellen wird die Entscheidung von werkimmanenten Kriterien oder von Sekundärquellen wie der mündlichen Überlieferung des Schülerkreises (meist unter Bevorzugung der Traditionslinie Duruflés) mitbestimmt. Dies zeigt jedoch recht deutlich, dass man von einem eigentlichen „Urtext“, einer letztgültigen Fassung, wie so oft nicht sprechen kann. Einige Unsicherheiten (die häufig Akzidentien betreffen) sind deshalb in Klammern gesetzt oder werden im Kritischen Bericht angezeigt. Die angewandten Editionsprinzipien sowie die Darstellung des editorischen Verfahrens und der Quellensituation werden im detaillierten Kritischen Bericht (dt., engl., frz.) sowie in einem Begleittext, der darüber hinaus auch die Entstehungsgeschichte der Werke beleuchtet und aufführungspraktische Hinweise enthält, umfassend dargestellt. Eine ausführliche biographische Übersicht, eine Bibliographie und einige teils illustrierende, teils werkrelevante Faksimilia ergänzen den Notentext, der für sich alleine genommen nur etwas mehr als die Hälfte des Heftumfangs einnimmt, während der übrige Text beinahe genauso viel Raum beansprucht.

Worüber sich der Wissenschaftler freut, darauf hätte so mancher primär an der Interpretation interessierte Organist zugunsten eines niedrigeren Verkaufspreises (beispielsweise durch die Zusammenfassung mehrerer Werke in einen Sammelband) verzichtet. Das gestochen scharfe Druckbild und die Papierqualität können als optimal bezeichnet werden. Wendestellen sind praktisch eingerichtet. Im Vergleich zu den bisherigen Ausgaben eine Wohltat, ja, ein Meilenstein.

(März 2009)

Dominik Axtmann