

## BESPRECHUNGEN

PETER GÜLKE: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation.* Stuttgart – Weimar: Metzler-Verlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. X, 294 S.

Als Heinrich Bessler 1969 starb, bemerkte Edward Lowinsky, aus Deutschland verjagt und doch an seinem Lehrer festhaltend, in einem Nachruf, dieser sei eigentlich kein Historiker gewesen, sondern ein Essayist. Wie sehr Lowinsky damit zugleich sich selbst charakterisieren wollte, ist ungewiss, doch vielleicht trifft diese Einschätzung ein lange gering geachtetes Wesensmerkmal dessen, was man bei Bessler neben allem anderen auch lernen konnte, wenn man es denn wollte. Peter Gülke ist ein Schüler Besslers, zudem einer, der dies bei aller kritischen Distanz niemals hintanstellen wollte, im Gegenteil. Und Gülke ist vielleicht, ganz ungeachtet seines so umfangreichen Werkes, ebenfalls ein Essayist im tiefsten Sinne des Wortes. Die höchste Aufmerksamkeit, die meiste Kraft galt stets dem Kapellmeisteramt als dem eigentlichen Beruf, das Schreiben war den Nebenstunden geschuldet – zur Beschämung der schreibenden Zunft, unter denen wohl keiner ist, der seine freie Zeit mit Erfolg dem Dirigieren widmet. Diese gewisse Beiläufigkeit, nicht eine der Ansprüche oder des Ernstes, aber eine der Freiheiten und der Freiräume, zeichnet den Essayisten eigentlich aus. Nie musste oder muss Peter Gülke schreiben und sich damit der Maschinerie eines zuweilen unübersichtlichen und in dieser Unübersichtlichkeit energieverzehrenden Wissenschaftsbetriebes unterwerfen. Der freie Blick ist einer Distanz geschuldet, die stets den Wechsel der Betrachtung und ihrer Standpunkte erlaubt. Der Musiker begibt sich in das Innere der zum Besitztum gewordenen Kunst, ‚seiner‘ Musik; der Essayist versucht, wieder aus ihr herauszufinden, nicht in das zweifelhafte Glück der großen Entwürfe und Gewissheiten, sondern in die Nachdenklichkeit des damit zugleich verbundenen Verlustes.

Es ist sehr auffällig, dass Gülke dabei die kleine Form bevorzugt, das Streiflicht, das Ausloten eines mitunter winzigen Details, das Fragmentarische. Sogar jene Bücher, die sich

‚großen‘ Gegenständen verschrieben haben, Beethoven oder Mozart, weisen die gedrängte Form des Standpunktes auf, sie verdanken sich der perspektivischen Erhellung, wie sie allein das Schlaglicht herbeizuführen vermag. Und umgekehrt, die monumentalen Bücher, die es eben auch gibt, über Schubert und über Dufay, sind vielfältig diversifizierten Sujets gewidmet, solchen, die aus unterschiedlichen Gründen keine Bündelung, kein vollmundiges System erlauben. In den euphorischen, kaum je für denkbar gehaltenen Wendejahren nach 1989, in denen nicht nur eine Mauer fiel, sondern ein versteinertes, verbrecherisches Weltmodell erodierte, reklamierte er, der homo politicus, der Verfolgte und der Emigrant ausgerechnet den „Fluchtpunkt Musik“, in einem Essay, der das Leben des Dirigenten zum Gegenstand hat, das Dasein des Kapellmeisters. Die Verbindung zwischen der Macht desjenigen, der vielstimmigen Partituren Leben zu verleihen vermag, mit der Fähigkeit zum Raisonnement ist eine seltene Qualität, und Peter Gülke ist für diese Gabe inzwischen vielfach geehrt worden. Sie erweist sich aber auch als unverhofftes Glück für die Musikwissenschaft, der solche Außen-sicht, die dennoch aus dem Innersten kommt, nicht nur gut tut, sondern die sie immer wieder aus dem mitunter kleingliedrigen Alltag zurückführt auf das, was doch ihre raison d'être ausmacht.

Das neueste Buch von Peter Gülke, die zweite Aufsatzsammlung nach der *Sprache der Musik*, verrät diese Eigenart bereits im Titel. Die *Auftakte* und die *Nachspiele*, um die es hier geht, und darüber äußert sich der Autor im Vorwort, bilden das, was zur Musik gehört, was diese voraussetzt – und doch nicht ihr Eigentliches sein kann. Der euphemistische Untertitel, es handle sich hier um „Studien“, suggeriert trockene Wissenschaftlichkeit dort, wo es um die pointierte Betrachtung, ja mitunter sogar die Anverwandlung geht. Denn der Gegenstand, das, was ‚musikalische Interpretation‘ heißt, führt nicht nur in das Zentrum von Gülkes musikalischer Existenz. Er berührt vielmehr die Kraft des Deutens, die hermeneutische Energie, die zugleich die Grundlage bildet

für die Entscheidungen des Musikers. In einer kurzen, bewegenden Miszelle über ein „traumatisches Pizzikato“ in Verdis *Rigoletto* tut sich der Abgrund auf vor der Ungewissheit, es könne die deutende Kraftanstrengung sich in unauflösbar scheinende Widersprüche begeben zu einem Handwerk, das sich seiner Wirkungen traumhaft sicher ist und dennoch vor allen Erklärungen, Begründungen und Abwägungen kläglich versagt.

Die hier versammelten Aufsätze umfassen vierzig Jahre des Schreibens, des Deutens – und der damit verbundenen Unwägbarkeiten. Sie wurden ergänzt um einige wenige Texte, die hier erstmals veröffentlicht sind – und um eine stattliche Zahl von „Momentaufnahmen“, von Fragmenten, von Skizzen, von Reflexionen, die allesamt für den Band entstanden sind. Das erscheint disparat: können schon die Aufsätze Kohärenz nur bedingt herstellen, so wollen es die Miniaturen gar nicht erst vortäuschen. Nirgendwo allerdings ist der Essayist Gülke so gegenwärtig, so sehr bei sich selbst wie in dieser Sammlung. So offenbart sich auch, von welchem unsichtbaren Band alle diese Texte zusammengehalten werden: von einer Suche nach Wahrheit im Erklängen, die es absolut nicht gibt, nicht geben darf, die aber in glücklichen Augenblicken aufscheinen kann und die anzustreben die Gültigkeit des Systematischen deswegen geradezu verbietet. Mit bohrender Energie kann sich der Verfasser dabei, bedingungslos verstrickt in diese Paradoxie, in Details geradezu verkriechen, wie im Aufsatz über „Intention und Realisierung bei Beethoven“. Die Sektion der Partitur erweist sich als Voraussetzung für deutende Entscheidungen, deren Tragweite Gülke stets und mit aller gebotenen Disziplin anmahnt. Doch anders als der Wissenschaftler, anders auch als der Essayist hat der Musiker und insbesondere der Dirigent im Augenblick des Vollzugs eben jene Freiheit nicht mehr. Es kann kein ‚sowohl-als-auch‘ geben in der Aufführung, kein ‚vielleicht‘, sondern nur ein mühsam ertrorztes ‚so-und-nicht-anders‘.

Die Sammlung von Texten lässt zwei Verfahrensweisen erkennen. Entweder bringen die Unwägbarkeiten des Geschiebenden den Interpretieren ins Grübeln, ins Nachsinnen und ins Raisonieren, oder es lässt die Beobachtung des Gemachten, des Geschehenen Rückschlüsse zu auf die Verfasstheit der Partituren. Zu

den Sternstunden dessen, was der Band gewährt, gehört deswegen die beglückende Lektüre der Dirigenten-Portraits. Die sorgsame Hartnäckigkeit, mit der Gülke sich den Heroen seiner eigenen Zunft anzunähern vermag, führt zugleich in das tiefste Innere dessen, was eigentlich ‚musikalische Interpretation‘ heißen mag. Und nicht zuletzt hier, im genuinen Feld der Essayistik, im Portrait gelingt es Gülke immer wieder, das vermeintlich Beiläufige zu ordnen, ihm das Gewicht tiefer Einsicht mitzugeben, ohne den Leser unter der damit zweifellos verbundenen Last ächzen zu lassen. Das greift durchaus in die Geschichte aus. Die Virtuosität, mit der es in wenigen Pinselstrichen gelingt, die Existenz Hans von Bülows und damit auch seinen Begriff von der Musik zu umreißen, sucht ihresgleichen. Auch wenn wir alle keine sichere Vorstellung davon haben, wie Bülow tatsächlich dirigiert hat, so erhält gerade diese Vagheit erstaunlich scharf gezeichnete Konturen. Das gilt in ähnlicher, vielleicht etwas weniger entschiedener Weise für Bülows Gegenpol, für Mahler.

Überhaupt erweist sich gerade in diesem Bereich das Prinzip der Pole als zentral. Gegen die pointierten, weil das Unbotmäßige treffsicher auslotenden Studien über Toscanini steht das weiträumig gezeichnete Bild Furtwänglers. Der Anwalt einer vermeintlich objektivierbaren Sache erscheint neben dem Psychologen, der das Ephemere im Moment des Klingens stets neu erschaffen wollte. Der Thomas-Mann-Titel des ‚Erwählten‘, über den Furtwängler-Aufsatz gestellt, veranschaulicht dies sogar in einer Art von kulturgeschichtlicher Metapher. Alles das ist punktgenau beobachtet, feinsinnig präpariert, und doch trifft gerade dies nur einen Teil der Sache. Vielmehr sind die Dirigentenstudien vor allem Versuche über das, was Musik bestenfalls zu sein vermag – und darüber, dass dies eben nicht einer eindimensionalen, monokausalen oder einfach nur geradlinig-formelhaften Verknüpfung unterliegt. Und so steht auch das andere Paar nebeneinander: der für Gülkes eigene Jugend so wichtige Hermann Abendroth, Kapellmeister und Impresario zugleich, neben Eugen Jochum, dem lauterem Anwalt einer im Musikwerk objektivierten Spiritualität. Nur Herbert von Karajan, der ‚Sphinx‘, werden gleich zwei Dirigenten entgegengesetzt, deren Rang sich aber gerade daraus ableiten

lässt. Der Nachruf auf Carlos Kleiber dringt in die Tiefe eines Musikerdaseins, in dem die Deutung zu einer zunehmend unerträglichen existentiellen Belastung werden konnte. Und das konzis gezeichnete Portrait von Günter Wand, das einzige, dem, abgesehen von Abendroth, ein erläuternder Titel vorenthalten wurde, reklamiert das kühne, an alle Grenzen führende Wagnis einer insistierenden Anverwandlung der Partitur, ohne dabei das in ihr enthaltene Maß an Objektivierbarem auch nur im Geringsten anzuzweifeln.

Es sind dies die Herzstücke des vorliegenden Bandes, und die Nuancen der Darstellung veraten dabei durchaus die Haltung des Autors. Es bilden diese Portraits aber zugleich den Versuch, in der Durchdringung des Existierenden, des Klingenden – und Musik heute erklingt eben immer nur als Interpretation – das Geheimnis dessen zu ergründen, was Musik selbst, Musik an sich sein könnte. Man muss dem Autor nicht immer bedingungslos folgen – etwa in den Anmerkungen zur Qualität historischer Orchester –, man liest zuweilen auch, dem unterschiedlichen Zusammenhang der Aufsätze geschuldet, Wiederholungen. Doch stets bleibt gegenwärtig, um was es dabei geht: um das Wesen der musikalischen Interpretation. Sie verweigert sich der Theoriebildung so weit, dass der Verfasser auf alles verzichtet, was einem theoretischen Entwurf ähnlich sein könnte. Selbst dort, wo eine Theorie angesprochen ist, in der „Verjähmung der Meisterwerke“, geht es eben nur um eine Theorie und am Ende sogar bloß um Überlegungen zu ihr. Nicht zuletzt in diesem Sinne kreisen auch die Miniaturen immer um das Problem, ohne den Vorsatz, es systematisch (und damit vergeblich) abzuschreiben. Der Auftakt dieser Miniaturen, eine kurze Betrachtung zu Celibidache, macht dabei ganz unumwunden sogar das Geheimnis des Augenblicks geltend, ganz ähnlich, wie eine wunderbar tiefe Momentaufnahme von Karajans *Meistersinger*-Proben in Dresden.

In einer Zeit entfesselter wissenschaftlich-theoretischer Diskurse, in einer Zeit, in der Interpreten gerne auf ins Unerreichbare entrückten Meta-Ebenen wandeln, in einer Zeit aber auch, in der etwa die das Historische reklamierenden Aufführungspraktiker die Wirklichkeit der Partituren mit leichtfertiger Nonchalance hinter sich lassen können, und in einer Zeit, in

der auf grotesk entstellten Opernbühnen die Verantwortlichkeit des Interpreten in der Regel als prähistorisches Relikt gilt, in solchen Zeiten ist Peter Gülkes Annäherung an die musikalische Interpretation wohlthuend unspektakulär. Das kleine Detail, betreffend etwa die gehaltenen Bässe in der *Don Giovanni*-Ouvertüre, kann Anlass geben zu weitreichenden Überlegungen, in denen die Frage der Interpretation immer auch eine Frage nach der Musik an sich ist. Der Umstand, dass sich aus alledem eben nicht ein zusammenhängender Entwurf ergibt und auch nicht ergeben soll, macht dieses wunderbare Buch so sympathisch. Es ist dies ein Bekenntnis zur interpretatorischen Verantwortlichkeit, die zugleich eine Mahnung zur Besonnenheit darstellt. Das Glück und das Privileg des Dirigenten ist es, im Moment der Aufführung diese Besonnenheit ablegen, sie jedenfalls vertauschen zu können mit der Gewissheit richtig getroffener Entscheidung. Das hohe Ethos, das sich dahinter verbirgt, erweist sich als große Verpflichtung und als schwere Last, eine Last allerdings, die zu tragen sich lohnt. Und hierin verbinden sich nicht nur bei Peter Gülke die wissenschaftliche und die musikalische Tätigkeit, hierin kann auch der Wissenschaftler, der, wie es die Regel ist, nicht dirigiert, das verpflichtende Ethos seines Handelns erblicken. Das Pathos der Nachdenklichkeit, das sich dabei zu erkennen gibt, ist schwierig und angenehm zugleich. Es entstammt den Überlegungen eines Essayisten, der hier, in der Suche nach den Verhältnissen, die der Mensch zur Musik einzugehen vermag, ausgerechnet seinem akademischen Lehrer erstaunlich nahe kommt, bei allen Unterschieden, die es selbstverständlich zu bedenken gilt. Es ist das Privileg des Essayisten, die dazu nötige Präzision nicht aus der weitschweifigen Ausführung, sondern aus der Verdichtung zu beziehen. Und es ist ein Glück für die Musikwissenschaft (und gottlob nicht allein für sie), dass es Bücher gibt wie dieses.

(Februar 2008)

Laurenz Lütteken

*Musikalische Lyrik. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 2 Bände, 434, 448 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 8,1 und 8,2.)*

In einem „Nachwort des Verlages“ bezeich-

net Henning Müller-Buscher „die mit zwei Bänden nunmehr vollständig vorliegende ‚Musikalische Lyrik‘“ als „eines der ehrgeizigsten und herausragendsten Editionsprojekte unserer Verlagsgeschichte“ – und zu Recht: Es handelt sich um ein Standardwerk, auf das jeder zurückgreifen wird, der sich mit abendländischer weltlicher Vokalmusik beschäftigt. Intendiert war zunächst – im Rahmen des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* – eine Geschichte des Liedes, doch hat man dann (so Hermann Danuser in einer ausgreifenden „Einleitung“ zur Konzeption des Projekts) den Begriff der „musikalischen Lyrik“ als „synthetischen Terminus“ vorgezogen, der eine „nationale Verengung“ (etwa auf das deutsche Lied) ebenso vermeidet wie eine musik- oder literaturtheoretische Festlegung. Dabei greift der Lyrik-Begriff auch über das Vokale hinaus – so enthält Reinhold Brinkmanns Kapitel über das 19. Jahrhundert einen „Ausblick“ auf „Lieder ohne Worte“ und „das lyrische Klavierstück“ und Hermann Danusers Beitrag zur „Moderne“ (1880–1920) einen Abschnitt „Instrumentale Lyrik“. Überdies erlaubt die Ausdehnung auf eine „Supragattung“ eine inhaltliche Öffnung, die es den zahlreichen Mitarbeitern freistellt, eigene Konzeptionen einzubringen. Daher geht denn auch jedes einzelne Kapitel (es handelt sich um selbstständige Beiträge, die sich aber im fortlaufenden Text zu einer Geschichte des Liedes zusammenfügen) eigene Wege, und dennoch ist ein Grundkonzept zu erkennen: Einzelne Epochen, die selbstverständlich nicht so umfassend dargestellt werden können, wie es eine „Supragattung“ verlangte, beschränken sich auf Kernthemen, die einerseits zusammenfassend dargestellt werden (vielfach ausgehend von zeitgenössischen gattungstheoretischen Überlegungen) und andererseits durch Fallanalysen, die durchaus ins Detail gehen können, die Theorie erläutern, sie teils untermauernd, teils auch kritisch an der Realität überprüfend. Dabei setzen kürzere, jedem Epochenartikel beigelegte literarhistorische Essays inhaltliche Kontrapunkte, die etwa zeigen mögen, in welche Richtung das Hauptkapitel sich erweitern ließe: So beschränkt sich etwa Andreas Haugs Kapitel „Musikalische Lyrik im Mittelalter“ wesentlich auf französische Quellen (wobei im theoretischen Teil auch italienische herangezogen werden), während Thomas Cra-

mers „Kontrapunkt“ („Die Lieder der Troubadors, Trouvères und Minnesänger: literarhistorische Probleme“) auch auf deutschsprachige zurückgreift. In den dem 17. bis 19. Jahrhundert gewidmeten Kapiteln dominiert dann allerdings das deutsche Lied, was für das 18. und 19. Jahrhundert begrifflich erscheinen mag, für das 17. aber nur bedingt.

Diese Beobachtung macht bereits deutlich: Vor allem weit zurückliegende, einen großen Zeitraum umfassende Epochen (sie machen den ersten Band aus, der den Zeitraum von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfasst) können nur von einem recht eingeschränkten Blickwinkel aus betrachtet werden. So beschränkt sich Wolfgang Rösler („Musikalische Lyrik der Antike“) – nach einigen allgemeinen Hinweisen zu „Form, Darbietung und Inhalt melischer Dichtung“ – im Wesentlichen auf die frühgriechische Lyrik des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. und beleuchtet dies an zwei Gedichten der Sappho („Paradigma der melischen Dichtung“) und einem des Theognis („Paradigma der Elegie“). Von Musik ist leider kaum die Rede – sie erläutert sich allenfalls selbst in zahlreichen Abbildungen von Musikinstrumenten auf griechischen Vasen.

Wenn Andreas Haug auf den „Minnesang“ fast völlig verzichtet, obwohl das in einem deutschsprachigen Beitrag zur „Musikalischen Lyrik im Mittelalter“ doch überrascht, dann hat das hingegen gute Gründe. Die theoretische Grundlegung für das französische und italienische Lied, den Troubadour- und Trouvèrengesang, strukturiert die Geschichte der musikalischen Lyrik im Grunde bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts: die Unterscheidung von „großem“ und „kleinem Lied“ und die parallelen funktionsbestimmten Klassen von „cantus coronatus“ (für gekrönte Häupter), „cantus versualis“ (für „untätige junge Leute“) und „cantus gestualis“ (= *chanson de geste*), beides stützt sich im Wesentlichen auf Johannes de Grocheo, kehrt – unter anderen Begriffen und Vorzeichen – in der Folge immer wieder und gilt im Grunde noch heute. Dementsprechend spielt auch der Begriff des „kleinen Liedes“ (abgeleitet von dem „cantus parvus des Tinctoris“) und jeweils inhaltlich neu aufgefüllt immer wieder eine Rolle.

In Nicole Schwindts Kapitel „Musikalische Lyrik in der Renaissance“ spielt das einstimmige

ge Lied kaum mehr eine Rolle. Im Vordergrund stehen Chanson und Madrigal, später auch die Canzonette und die Chanson rustique. Dabei sind anfangs – bis in das 15. Jahrhundert hinein – Formtypen („formes fixes“) entscheidend für das Gattungsbewusstsein (vor allem Refrainformen); bezeichnend dafür ist der Hinweis bei Machaut, die Musik bleibe „paisant a ouir par soy“. Später dann, vor allem im Madrigal, folgt die Musik bekanntlich eng der Textvorlage. Schwindts Darstellung ist – der musikhistorischen Situation entsprechend – ausgreifender als die bei Haug: Neben die Hauptgattungen Chanson und Madrigal (für die Schwindt im 16. Jahrhundert einen Bruch „mit der Erbschaft des Liedhaften“ konstatiert) treten Frottola und Tenorlied, auch der Villancico.

Susanne Rode-Breymanns Kapitel „Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert“ stellt einen Zeitabschnitt an die Stelle einer Epoche. In der Geschichte der Lyrik (wie in der allgemeinen Geistesgeschichte) endet, was man Barock zu nennen pflegt, früher als in der allgemeinen Musikgeschichte, obwohl freilich das Begriffspaar, von dem es ausgeht – „Aria“ und „Lied“ – auch das 18. Jahrhundert noch prägt. „Aria“ ist der grundsätzlich weitere Begriff, unter dem alle Arten musikalischer Lyrik zu fassen sind. Damit kehrt im Grunde die Frontstellung „großes Lied“ versus „kleines Lied“ wieder – und so steht etwa in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich das höfische „Air de cour“ im Gegensatz zur eher populären „Voix de ville“. Im Zentrum von Rode-Breymanns Darstellungen steht dann allerdings das „Lied“, und zwar, wie gesagt, das deutsche (wenn auch der Blick sich immer wieder und intensiv nach Frankreich, Italien und England wendet). Der literarhistorische Kontrapunkt von Achim Aurnhammer und Dieter Martin verstärkt diese Ausrichtung noch: Er beschränkt sich ausschließlich auf deutsche Dichtung – und mit Gewinn, denn solche Beschränkung erlaubt eine literaturtheoretische Vertiefung der von Rode-Breymann vorgetragenen Thesen. Den drei Autoren stellt sich da vor allem die Frage nach der Funktion des Liedes – nicht nur als Gattung (die neuen stadtbürgerlichen Eliten stellen darin ihre „höheren kulturellen Fertigkeiten“ zur Schau), sondern auch bei jedem einzelnen Lied (Lieder dienen zum Ruhme einzelner Persönlichkeiten, bei der Hausandacht,

haben gar – als „Friedenslieder“ – eine „politische Petitionsfunktion“).

Was sich in diesem Kapitel bereits andeutete, prägt auch das folgende, dem 18. Jahrhundert gewidmete von Heinrich Schwab. Natürlich weiß er um die Internationalität des Liedes. Er verweist auch darauf, dass sich „das sangesfreudige Bürgertum“ europaweit „an einem mehrsprachigen Repertoire“ erfreute und belegt dies etwa an Johann Friedrich Reichardts 36 Hefte starker Sammlung *Le Troubadour italien, français et allemand*. In seiner Darstellung allerdings behandelt er, ebenso wie sein germanistischer Partner Norbert Miller, dann doch ausschließlich das deutsche Lied, das nach den liederlosen Dezennien vor etwa 1735 (die von ihm und anderen zwar immer wieder infrage gestellt wurden – Lieder gesungen hat man natürlich auch in diesen Jahren –, mit denen man aber dann doch operiert) in besonderer Weise aufblühte. Die Entwicklung geht vom Tanzlied und von zu Liedern umgeformten Tänzen aus, also von Liedern, in denen Musikalisches dominierte, führt dann aber vor allem zur Vertonung von Gedichten „als Resultat der Zusammenarbeit von Poeten und Komponisten“. Dabei verweist Schwab auf Paarbildungen: Gellert – C. P. E. Bach, Christian Felix Weiße – Johann Adam Hiller, Johann Heinrich Voß – J. A. P. Schulz und natürlich Goethe mit Reichardt bzw. Zelter. Das Kapitel beschränkt sich auf das „kleine Lied“ – dass es daneben auch ein „großes“ gegeben haben mag, deutet der Abschnitt über durchkomponierte Lieder, über Reichardts „Monodien“ und Vertonungen ganzer Theaterszenen nur an.

Der zweite Band ist dem 19. und 20. Jahrhundert sowie „außereuropäischen Perspektiven“ gewidmet. Er setzt zunächst gleichsam neu an: Reinhold Brinkmann stellt seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“ eine umfangreiche „Einleitung“ voran, in der es um Kanonbildungen geht (es ist bezeichnend für die – von Brinkmann zu Recht hervorgehobene – neue Rolle des Liedes im Ganzen des Musiklebens, dass eine Kanonbildung überhaupt zu diskutieren ist: Brinkmann nennt dabei, das ist kaum überraschend, die Namen Beethoven – Schubert – Schumann – Brahms – Mussorgski – Fauré – Wolf). Darauf folgt noch eine „Grundlegung“, die terminologische und Gattungsfragen behandelt – die Grundbegriffe

Lyrik (als „zeitlose Dichtung“, während Epik und Drama in der Zeit fortschreiten – damit verliert der Begriff Lyrik aber den von dem Herausgeber angestrebten, auf eine „Supragattung“ zielenden umfassenden Charakter; Balladen und Romanzen etwa verlangen dann eine gesonderte Darstellung), Lied und Gesang. Das Lied wiederum entfaltet sich als „Sololied“ (im Gegensatz zum mehrstimmigen Lied), als „Klavierlied“ (das dann sowohl solistisch als auch mehrstimmig aufgeführt werden kann) und als „Kunstlied“ (im Gegensatz zum Volkslied). Hinzu kommen – als (freilich noch kaum behandelte) Ausprägungen des „großen Liedes“ – das Orchesterlied und der Liederzyklus. Breiter Raum ist in diesem Kapitel wieder der Sozial- und Aufführungsgeschichte des Liedes gegeben; dabei spielen Formen der Bearbeitung ebenso eine Rolle wie der an einzelnen Statistiken nachgewiesene langsame Weg des Liedes aus dem häuslichen Bereich in den Konzertsaal. Hans-Joachim Kreutzers umfangreiches ergänzendes Kapitel – „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche“ – überträgt den musikgeschichtlichen Epochenbegriff auf die Literatur zurück, da Vertonungen (er zeigt dies glänzend an Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*) die Dichtung für längere Zeit lebendig halten. Das ist entscheidend für das Jahrhundert des Historizismus.

Während einzelnen Komponisten hier nur wenig Aufmerksamkeit gegeben wird (am ehesten noch Schumann; Schubert bei Kreutzer), dienen sie Hermann Danuser der Strukturierung seines ganzen Kapitels „Musikalische Lyrik in der Moderne (1880–1920)“. Die 14 Namen, um die es hier geht – sie reichen von Gabriel Fauré und Claude Debussy bis zu Arnold Schönberg und Anton Webern – machen deutlich, weshalb die Liedkomposition um die Jahrhundertwende als eigene Epoche dargestellt wird. Sie hat Scharnierfunktion, greift auf Traditionen des frühen 19. Jahrhunderts zurück und weist voraus auf das Kommende. Bezeichnend dafür sind die tragenden Gattungen: das traditionelle Klavierlied (das „kleine Lied“, von Hugo Wolf bis zu Richard Strauss), das für die Zeit besonders charakteristische Orchesterlied (das „große Lied“, bezeichnend vor allem für Gustav Mahler und Alban Berg) und das neue Ensemblelied (ausgeprägt vor allem in Arnold

Schönbergs *Pierrot lunaire* und Maurice Ravel's *Trois poèmes de Stephan Mallarmé*), bei dem man freilich gelegentlich zögert, von Lied zu sprechen: Weist das Melodram nicht eigentlich auf Theatertraditionen? Ein wieder umfangreicher, ebenfalls an einzelnen Dichtern orientierter literaturgeschichtlicher Beitrag von Ernst Osterkamp ergänzt das Kapitel, beschränkt sich dabei aber auf ausschließlich deutschsprachige Autoren. Das ist verständlich – rückt aber dann auch die Vertonungen französischer Symbolisten (die ja nicht ohne Einfluss auf George oder Hofmannsthal waren) etwas an die Peripherie.

Wie klar das, was hier begann, die Grundlage für die folgende Entwicklung geworden ist, zeigt Andreas Meyer in seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert“, das er in drei Abschnitte gliedert, die Jahre 1920 bis 1945, 1945 bis 1975 und seit 1975 umfassend. Die drei Epochen erscheinen vor allem als Wege in die zunehmende „Dekonstruktion“ (wobei Folklorismus, „Popular music“ und – vor allem politisch eingesetzte – „Gebrauchsmusik“ durchaus behandelt werden, aber doch eher als Randerscheinungen), eine „Dekonstruktion“, die sich zunächst parodistisch geben kann, dann aber das Ausgangsmaterial aller „Vertonungen“, die Sprache selbst betrifft: Wenn man diese ihrer semantischen Schicht beraubt – und darum geht es in einer Darmstädter Diskussion zur Textverständlichkeit zwischen Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*) und Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) – dann wird Lyrik selbst zu Musik, wirkt nur mehr durch den Klang. Meyer verweist zwar auf eine Gegenbewegung, die zu einer „Renaissance des Liedes“ führte (vor allem bei Wolfgang Rihm und Heinz Holliger) – doch es bleibt offen, inwieweit es sich dabei nicht um Einzelphänomene handelt. In Klaus Reicherts ergänzendem (diesmal keineswegs „kontrapunktierendem“, sondern ähnliche Aspekte behandelndem) Kapitel „Musik und Poesie im 20. Jahrhundert“ jedenfalls spielt eine solche „Renaissance“ keine Rolle mehr: Es verweist auf Paarbildungen (John Cage – James Joyce, Pierre Boulez – René Char, Luigi Nono – Friedrich Hölderlin), bei denen es bezeichnenderweise vornehmlich um jene Komponisten geht, die nur mehr in einem ganz versteckten Sinn Sprache vertonen, für die ein Dichter verantwortlich wäre.

Ein letztes Kapitel – eine Art Epilog – beschäftigt sich mit „Außereuropäischen Perspektiven“. Wenn schon zuvor auf weite Bereiche „musikalischer Lyrik“ naturgemäß verzichtet werden musste (im 19. Jahrhundert etwa nicht nur auf sogenannte „periphere“ Bereiche wie Skandinavien oder die iberische Halbinsel, sondern auch zentrale wie Italien oder Russland), dann gilt dies hier umso mehr. In drei Abschnitten, die Wolfgang Rathert („Musik und Lyrik in der Musikgeschichte der USA“), Hermann und Machiko Gottschewski („Poesie und Musik: Das japanische Klavierlied um 1920“) und Tobias Robert Klein („Lied und musikalische Lyrik in Afrika“) bearbeitet haben, werden jeweils grundsätzliche Überlegungen zum jeweiligen Lied- bzw. Lyrik-Begriff angestellt und diese dann exemplifiziert: für Amerika an Charles Ives, Aaron Copland, George Crumb und Eliot Carter (aber: John Cage etwa spielte schon in dem vorangehenden Kapitel eine gewichtige Rolle), für Japan an der für das japanische Klavierlied bedeutsamen Zeit um 1920, für Afrika an dem Liedgesang in Ghana.

Eine vergleichbar umfassende und ambitionierte Geschichte des Liedes hatte es bislang nicht gegeben – man fragt sich, wie man ohne sie auskommen konnte.

(Februar 2008)

Walther Dürr

*BÉNÉDICTE EVEN-LASSMANN: Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI<sup>ème</sup> siècle. Tutzing: Hans Schneider 2006. 302 S., Abb., Nbsp.*

Wohl in allen Hofkapellen europäischer Fürstentümer sind im 16. Jahrhundert Musiker aus dem heutigen Belgien und den Niederlanden anzutreffen. Für einen Teilbereich, über Musiker aus Liège und seinem Umland an Habsburger Höfen, hat Bénédicte Even-Lassmann nun eine umfassende Studie vorgelegt, die auf ihrer Abschlussarbeit an der Universität Liège über Jean Guyot de Châtelet aus dem Jahr 1974 beruht. Ein erstes Kapitel liefert einen historischen Überblick zu Liège, der mit einer knappen Darstellung der lokalen Musik im 16. Jahrhundert endet. Kapitel 2 beschäftigt sich unter dem Blickwinkel der Lütticher Musiker mit den Habsburgischen Hofkapellen von Friedrich III. bis zu Mathias; die Höfe der Erzherzöge (insbesondere Ferdinand in Innsbruck und Karl

in der Steiermark) sind mit einbezogen. Das dritte Kapitel ist den Musikern gewidmet: Die Biographien von Jean Deslins, Jean de Chaynée, Adamus de Ponta, Philippe Schöndorff und Gilles Bassenge werden jeweils knapper abgehandelt, Jean Guyot de Châtelet erhält eine umfangreiche Darstellung, der ein Abschnitt über seine Schüler angegliedert ist. Der zweite Teil der Arbeit besteht aus einem Katalog der Kompositionen der abgehandelten Musiker, von denen nicht mehr als drei Messen, 69 Motetten und 13 französische Chansons nachweisbar sind. Dies lässt indes eine vergleichsweise gründliche Beschreibung eines jeden Stücks zu: Dem Textincipit folgt die Aufzählung der Stimmen sowie die Angabe der Quelle(n) bzw. von Editionen. Vollständig abgedruckt wird der Text, dazu kommen Bemerkungen zum Text (Herkunft, Funktion etc.). Eine musikalische Beschreibung berücksichtigt den formalen Aufbau sowie die Tonart; angegeben wird die Herkunft von motivischem Material. In einer „Conclusion“ fasst die Autorin jeweils charakteristische Merkmale der besprochenen Sätze eines jeden Komponisten zusammen. Auch hier nimmt Jean Guyot de Châtelet eine Sonderstellung ein, da die musikalischen Analysen deutlich umfangreicher ausfallen als diejenigen zum Werk seiner Kollegen; statt einer knapp bemessenen „Conclusion“ liefert Even-Lassmann eine Beschreibung der Satztechnik und des Stils Jean Guyots.

Die vom Verlag Hans Schneider gewohnt solide aufgemachte, übersichtlich gegliederte und aufgrund ihrer Anlage auch zum Nachschlagen vorzüglich geeignete Arbeit basiert offensichtlich zum guten Teil auf umfangreichen Archivstudien zu den einzelnen Musikern (die herangezogenen Dokumente sind in der Bibliographie S. 283 ff. aufgelistet). Diverse offenkundige Flüchtigkeiten (vgl. etwa die Schreibungen Schöndorff und Schoendorff, die sich so schon im Inhaltsverzeichnis gegenüberstehen oder die Seitenangabe „p. 151–151“ in Fußnote 459 auf S. 94) fallen da nicht ins Gewicht.

(August 2007)

Bernhold Schmid

*Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher*

(1602–1680). *Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.–18. Oktober 2002. Hrsg. von Markus ENGELHARDT und Michael HEINEMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2007. XV, 368 S., Abb. (Analecta Musicologica. Band 38.)*

Jubiläen, diese verlockend runden Zahlen, mit denen wir historische Entfernungen so sinnfölig meinen ausmessen zu können, ziehen in unserem Geschäft heutzutage geradezu reflexhaft auch eine Vielzahl von Symposien und Kongressen nach sich. Was als Kotau vor der aktuellen Eventkultur eher Naserümpfen hervorrufen mag, bietet indes oft auch die einzige Gelegenheit zu einer intensiven systematischen Beschäftigung mit Figuren oder Phänomenen, die im alltäglichen Forschungsgang eher marginalisiert werden. Zu diesen gehört – immer noch – auch Athanasius Kircher. Denn der Löwenanteil der wirklich relevanten Forschungen zu dieser nicht ganz einfach zu historisierenden Personallie des 17. Jahrhunderts entstand rund um seine großen Sterbe- und Geburtsjubiläen von 1980 und 2002. Immerhin darf sich die Musikwissenschaft rühmen, hier eine gewisse Vorreiterrolle gespielt zu haben: Eine Monographie über Kirchers musikalische Gedanken wurde bereits 1969 publiziert (Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher als Musikschriststeller*, Marburg 1969), und *Musurgia universalis* (MU) sowie *Phonurgia nova* (PhN) sind im Gegensatz zu den meisten anderen seiner Schriften längst durch Faksimilia zugänglich gemacht. Dennoch blieb die musikologische Kircherforschung fragmentarisch und auf wenige Details bezogen. Eine Einbettung in größere, die Fachgrenzen überschreitende Zusammenhänge unterblieb meist ebenso wie weitere Versuche zu einer Gesamtschau. Dabei hätten etliche inspirierende wissenschafts- und philosophiegeschichtliche Sondierungen Anknüpfungspunkte genug geboten. Und so muss man es wohl folgerichtig nennen, dass es für den sage und schreibe ersten rein musikwissenschaftlichen Kircher-Kongress – 2002 vom DHI Rom in Kooperation mit der Dresdner Hochschule „Carl Maria von Weber“ durchgeführt – ebenfalls erst eines Jubiläums bedurfte. Die Ergebnisse liegen nun als 38. Band in der Reihe *Analecta musicologica* vor.

Unter Aussparung einiger bereits anderswo publizierter oder nur am Rand zum Thema gehörender Referate sind zwölf Texte versammelt, die sich Kircher und seinen musikalischen Forschungen auf ganz unterschiedliche Weise nähern. Den Beginn macht ein kenntnisreiches Vorwort, das die zentralen Koordinaten für ein adäquates Verständnis des Kircher'schen Wirkens benennt: die methodische wie inhaltliche Anlehnung an die kombinatorische Universalwissenschaft, das Zahlenfundament der Musik, den römischen und jesuitischen Kontext sowie die Zeitgeschichte. Für Kircher, so betonen die Herausgeber mit Recht, ist Musik in erster Linie eine kosmische Wirklichkeit und nicht nur Kunst. Diese Andeutungen führt die folgende, ideen- und philosophiegeschichtliche Einführung in Kirchers Denken durch Thomas Leinkauf, einen Experten für Universalwissenschaft und Kombinatorik im 17. Jahrhundert, fort. Leinkauf verankert die Systemstelle der Musik innerhalb der methodischen Selbstreflexion der frühneuzeitlichen Wissenstheorien und zeichnet unter dem Stichwort der „Matrix“ die reziproken Vernetzungen sämtlicher Themenbereiche im Kircher'schen Œuvre nach. Bedauerlich ist hierbei lediglich, dass der Text unverändert in seiner Vortragsfassung abgedruckt wird.

Die im eigentlichen Sinne musikwissenschaftlichen Texte beschäftigen sich einerseits mit Details der MU, wobei ‚klassische‘ Themen zur Sprache kommen, so in den Texten von Christina Boenicke zum harmonischen Weltbild im 10. Buch und Susanne Schaal-Gotthardt zur Affektenlehre, aber auch weniger beleuchtete wie in Christoph Becks Beitrag zur exemplarischen Rolle der Kirchenmusik als Subtext der gesamten zehn Bücher oder in Cecilia Campas Ausführungen zur Psalmodie im Vergleich mit Mersenne (durch den starken Fokus auf Mersenne kommt hier der Bezug auf Kircher leider etwas kurz); andererseits ist eine Reihe von Texten übergeordneten Fragestellungen gewidmet (so vor allem der Beitrag von Sebastian Klotz) oder bietet Studien zu Quellen und Kontexten: Patrizio Barbieri handelt über die jesuitische Akustik und Saverio Franchi über die musikalische Ausgestaltung von Baccalaureatsfeiern an den jesuitischen Collegien in Rom.

Interessant etwa sind die von Claudio Annibaldi und Maria Teresa Cinque aus Kirchers



Nachlass zusammengetragenen brieflichen Reaktionen auf Konzeption und Erscheinen der *MU*. Dieser Text stellt zugleich auch generelle Überlegungen zur hier als missglückt verstandenen Rezeption des Werkes an. Doch wäre der etwas voreilig anmutende Schluss, aus der Unterrepräsentation professioneller Musiker unter den Absendern sei eine allgemein kritische Haltung dieser Gruppe abzuleiten, zu diskutieren. Immerhin gibt es eine durchaus bemerkenswerte Auseinandersetzung mit Kircher im Musikschritttum der folgenden Jahrzehnte.

Die Beiträge von Sebastian Klotz („Superando l'abisso fra teoria e prassi“) sowie Michael Heinemann (zum Komponierkästchen u. a. als lullistische Universalssprache) machen sich das Generalthema des Bandes, die „Universalität der Musik“, am nachdrücklichsten zu eigen. Ihnen gelingt es gleichermaßen, in das Kircher'sche System einer harmonikalen Wissenschaft einzudringen, wie die fundamentalen Themen und Probleme zu benennen, auf die die Musik im 17. Jahrhundert eine Antwort geben sollte. Methodisch einfallsreich wie philologisch sensibel (etwa im Vergleich der beinahe wortidentischen Passagen aus *Ars Magnetica*, *MU* und *PhN*) ist auch Rainer Cadenbachs Versuch einer Ehrenrettung von Kirchers Beschäftigung mit der heilenden Wirkung von Musik, in der er zugleich eine bereits einsetzende „Entfremdung“ des Autors zu seinem Inhalt diagnostiziert.

Einen weiteren vielversprechenden Zugriff versucht Daniela Rota in ihrem Beitrag über die musikalischen Anteile der *Magia universalis* von Kirchers treuem Schüler Caspar Schott (ein Autor, der freilich nicht ganz so vergessen und unerforscht ist, wie die Autorin klagt). Zu Recht stellt sie nicht die so oft gestellte, unergiebige Frage nach der Originalität der kumulierten Inhalte in den Mittelpunkt, sondern diejenigen nach dem Wie und Weshalb solcher aufwändigen Gesamtentwürfe im Kontext des immer auch politisch gemeinten Bildungswerks der Jesuiten.

Abschließend lässt sich befinden, dass dem Band aufs Ganze gesehen zwar so etwas wie ein roter Faden fehlen mag. Doch sind in ihm etliche neue Ideen, bedenkenswerte Überlegungen sowie interessante Quellencorpora versammelt, die, so bliebe zu hoffen, ihrerseits zu weiteren Beschäftigungen mit der ebenso schillernden

wie ergiebigen Figur Kirchers anregen könnten.

(Februar 2008)

Melanie Wald

*PETER RYOM: Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. XXX, 633 S.*

33 Jahre nach Erscheinen der *Kleinen Ausgabe* von Peter Ryoms *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis* (Leipzig 1974, <sup>2</sup>1979) liegt nun endlich die große Ausgabe dieses längst als Standardverzeichnis etablierten Werkkatalogs vor. Es waren Faktoren vielfältiger Art, die der Fertigstellung dieser Fassung lange Zeit im Wege standen; umso erfreulicher, dass es dem dänischen Vivaldi-Forscher jetzt vergönnt war, die Ergebnisse seiner nahezu lebenslangen Arbeit an dem Projekt in Gestalt eines umfassenden Werkverzeichnisses vorzulegen.

So sehr man das Ausbleiben der großen Ausgabe immer wieder bedauert hat – aus heutiger Perspektive erweist sich deren spätes Erscheinen eher als ein Vorteil: Die Verzögerung hat dazu geführt, dass der immense Wissenszuwachs, den die Vivaldi-Forschung in den zurückliegenden Jahrzehnten erzielt hat, in das Werk einfließen konnte. Dazu gehören einmal die zahlreichen Neuentdeckungen bislang unbekannter Kompositionen und Quellen; immerhin hat sich die Zahl der im *RV* verzeichneten Werke seit 1974 von 750 auf 809 erhöht (darunter die in den letzten Jahren in Dresden ans Licht gekommenen Psalmvertonungen *Nisi Dominus RV 803* und *Dixit Dominus RV 807*), und es gab so bedeutsame Quellenfunde wie den einer (unvollständig erhaltenen) Partiturabschrift der verschollen geglaubten Oper *Motezuma*. Hervorhebung verdienen aber ebenso die bedeutenden Erkenntnisfortschritte, die in Fragen der Quellenbewertung, der Werkchronologie und der Echtheitskritik erzielt werden konnten. All dies konnte für das ‚große *RV*‘ berücksichtigt werden, das in seinem Informationsstand damit voll auf der Höhe des aktuellen Wissens über das kompositorische Œuvre des Komponisten steht.

Der Zuwachs an Informationen, den das Verzeichnis gegenüber der *Kleinen Ausgabe* bietet, ist in den einzelnen Werkbereichen und auch von Werk zu Werk unterschiedlich groß. Selbst-

verständlich werden in jedem Fall nunmehr die Incipits aller Einzelsätze mitgeteilt, und die Angaben zur Überlieferung sind dahingehend erweitert, dass sämtliche nachweisbaren Quellen mit ihren Signaturen verzeichnet sind. Soweit dazu Erkenntnisse vorliegen, werden bei Abschriften auch die Namen oder die in der Literatur eingeführten Siglen der Schreiber mitgeteilt. Darüber hinausgehende Angaben zu den Quellen beschränken sich auf knappe Mitteilungen über besondere Merkmale wie größere Korrekturen, spätere Eingriffe in den Text u. ä. Darin unterscheidet sich das Verzeichnis deutlich von dem von Ryom 1986 für die Instrumentalwerke vorgelegten Band *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales* mit seinen detaillierten Quellenbeschreibungen. Zu jedem Werk sind die vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi verantworteten Neuausgaben verzeichnet; einen großen Gewinn bedeuten die in der Rubrik „Bemerkungen“ gebotenen Informationen über die Wiederverwendung von Teilen des musikalischen Materials der betreffenden Komposition in anderen Werken.

Den entschieden größten Zugewinn an Informationen vermittelt das Verzeichnis der Opern, das – mit ‚nur‘ rund vierzig Werken – nicht weniger als ein Drittel des eigentlichen Katalogteils ausfüllt. Was hier an detaillierten Angaben über die einzelnen Werke in ihren verschiedenen Fassungen, über die oft überaus komplizierte Quellenlage, über Entlehnungen von Werk zu Werk u. ä. mitgeteilt wird, geht weit über das hinaus, was man in dieser Hinsicht bisher aus der Literatur erfahren konnte. Allein die Tatsache, dass nunmehr die Notincipits sämtlicher überlieferter Opernarien Vivaldis (auch der einzeln überlieferten und nicht näher einzuordnenden) in einem Nachschlagewerk zugänglich sind, bedeutet einen riesigen Fortschritt, desgleichen die separate Verzeichnung der unterschiedlichen, an jeweils neue Bühnenproduktionen gebundenen Werkfassungen, die sämtlich in ihrem Szenenaufbau und in der Abfolge der Arien verzeichnet werden. Im Falle des *Farnace* sind nicht weniger als sieben Fassungen (RV 711-A, 711-B usw.) nachweisbar, wobei nur zwei Fassungen durch eine vollständig erhaltene Partitur dokumentiert sind. Namentlich in solchen Fällen nehmen die Angaben im Grunde den Charakter

eines komprimiert gefassten Kritischen Berichts an. Dass hierbei das Bestreben, ein Maximum an Informationen auf engstem Raum unterzubringen, die Überschaubarkeit mitunter beeinträchtigt, ist wohl kaum vermeidbar. Auch wenn der Autor sich auf Vorarbeiten unterschiedlicher Art stützen konnte, basieren die hier aufbereiteten Ergebnisse doch zum großen Teil auf seinen eigenen minutiösen Untersuchungen sämtlicher verfügbaren Quellen.

Ein Nachschlagewerk dieser Art, das immer auch Raum für Ermessensentscheidungen lässt, bietet naturgemäß an dieser oder jener Stelle auch Ansatzpunkte für Fragen und kritische Bemerkungen. Dies gilt z. B. für die Angaben unter dem Stichwort „Entstehungszeit“, die „hauptsächlich der vorliegenden wissenschaftlichen Literatur entnommen“ sind (S. IX). Dass bei der Mitteilung solcher Daten eher mit einer gewissen Zurückhaltung verfahren wird, ist durchaus einsichtig; nicht recht nachvollziehbar sind indes das Übergehen relativ sicherer zeitlicher Orientierungspunkte sowie die unterschiedliche Behandlung gleich gelagerter Fälle. Beispiele für solche Inkonsistenzen liefern etwa die Angaben zu den Sonaten und Konzerten, die in Abschriften Johann Georg Pisendels auf italienischem Notenpapier vorliegen, mit hoher Wahrscheinlichkeit also während dessen einziger Italienreise 1716/17 kopiert wurden. In einer Reihe von Fällen ist die Entstehungszeit entsprechend mit „vermutlich ca. 1716/17“ angegeben, mehrmals erfolgt dagegen keine Datumsangabe, und bei dem später (1725) in op. 8 gedruckten Violinkonzert RV 253 wird als terminus ad quem „spätestens 1725“ vermerkt, ohne auf das mutmaßliche Entstehungsdatum der handschriftlichen Quelle hinzuweisen. Hier (wie auch in mehreren weiteren Fällen) wäre ein differenzierterer Eintrag zur Entstehungszeit angebracht gewesen.

Unterschiedlicher Auffassung kann man darüber sein, ob die in Fällen ungesicherter Werkzuschreibung getroffenen Entscheidungen (Verschiebung des betreffenden Werkes in den Anhang; bloßer Hinweis auf zweifelhafte Echtheit; keine ausdrückliche Erwähnung) der Sachlage immer angemessen sind, und ein gewisser Diskussionsbedarf ergibt sich auch hinsichtlich der Behandlung abweichender Werkfassungen. Wenn – wie bei RV 92 – die alternative Besetzung des einen von drei Instrumen-

ten (Violoncello statt Fagott) die Vergabe einer eigenen Nummer (RV 92a) rechtfertigt, sollten dann nicht erst recht signifikante satzinterne Textabweichungen (R 6, RV 222 u. a.) entsprechend ausgewiesen werden?

Zum Vorgehen in solchen Fragen hätte man sich im einleitenden Text einige Aussagen aus genereller Sicht gewünscht. Die weitgehend pragmatische Ausrichtung dieses Textes („Hinweise zur Benutzung“) hat indes zur Folge, dass die Darlegung und Erörterung manches allgemeineren Aspekts sowie wichtiger prinzipieller Vorgaben und Entscheidungen des Autors nicht in zu erwartendem Maße Berücksichtigung finden. So vermisst man z. B. Erläuterungen zur Anordnung der Instrumentalwerke gleicher Besetzung innerhalb einer Tonartgruppe (die in der *Kleinen Ausgabe* dazu gegebenen Informationen werden gewissermaßen vorausgesetzt), und eine Auskunft hätte man auch dazu erwartet, dass und weshalb auf die in der *Kleinen Ausgabe* neben den fortlaufenden RV-Nummern vergebenen systematischen Werknummern (RV 1 = Aa-1.1) verzichtet wurde. Wenn der Einleitungstext hier und da gewisse sprachlich-stilistische Ungeschicklichkeiten erkennen lässt, so ist dies gewiss nicht dem Autor (als einem Nicht-Muttersprachler), sondern dem Lektorat anzulasten.

Bleibt bezüglich des einleitenden Textteils somit der eine oder andere Wunsch offen, so präsentiert sich das neue, ‚große RV‘ in seiner Gesamtheit als ein Nachschlagewerk von hohem Qualitätsstandard. Zu den bereits genannten Vorzügen treten ein Höchstmaß an Zuverlässigkeit im Faktologischen und eine wohl-durchdachte Erschließung durch Übersichten und Register. Dass bei der immensen Fülle des gebotenen Materials auch die große Ausgabe ein handlicher Band geblieben ist, ist eine weitere höchst begrüßenswerte Eigenschaft dieses neuen, lange erwarteten Grundlagenwerkes zu Vivaldi.

(März 2008)

Karl Heller

UTE POETZSCH-SEBAN: *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Beeskow: ortus musikverlag 2006. 411 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mittel-

deutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Band 13.)

Mit ihrer 2003 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg verteidigten und für die Drucklegung leicht überarbeiteten Dissertation leistet Ute Poetzsch-Seban einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Kenntnis dieses Genres war bisher fast ausschließlich durch den Blick auf das Bach'sche Œuvre geprägt, während das Umfeld kaum wahrgenommen wurde. Erst seit Kürzerem holt die Musikforschung dieses Defizit auf, z. B. in der systematischen Erschließung des Telemann'schen Kantatenschaffens, welches nicht weniger als etwa 20 Kantatenjahrgänge umfasst. Der Ansatz der Autorin, sich auf die sechs gemeinsamen Kantatenjahrgänge von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann zu konzentrieren, rückt zum einen musikhistorisch gewichtige Werke in den Blickpunkt, zum anderen bringt er Licht in die Entstehung und Ausprägung dieser Gattung.

Erdmann Neumeister (1671–1756), der mit einem Lexikon *De Poetis Germanicis* promovierte und eine über mehrere Jahrzehnte rezipierte Poetik (Erstdruck Hamburg 1707) verfasste, studierte eigentlich Theologie und trat im Jahr 1697 seine erste Pastorenstelle an, ein Amt, das er an verschiedenen Stellen bis zu seinem Tod ausübte. In seiner poetischen und theologischen Versiertheit ist er als einer der besten Dichter für die protestantische Kirchenmusik seiner Zeit anzusehen. Aufgrund seiner Auffassung, dass die damals moderne madrigalische Operndichtung der Musik am meisten angemessen sei, übertrug er als erster diese Dichtungsform auf geistliche Inhalte, nämlich in seinen Jahrgang über alle Sonn- und Festtage *Geistliche Cantaten* (1702), in welchem er jeweils zwei bis drei Arien mit Rezitativen wechseln ließ. Im Jahr 1710 vermochte er es, aus den vier Textgattungen Arie, Rezitativ, (Kirchen-) Lied und Bibelwort (Dictum) bestehende Kantatentexte zu formen, die in Bezugnahme auf die Tageslesung des Gottesdienstes (Perikope) einer kleinen Predigt mit geschlossenem Gedankengang glichen. Dieser erste ‚gemischt-madrigalische‘ Jahrgang, das *Geistliche Singen und Spielen*, wurde vom damals 30 Jahre alten,

den modernen Opernstil äußerst engagiert vorantreibenden Telemann in kongenialer Weise vertont. Neumeisters und Telemanns innovativ-moderne und musikalisch wie dichterisch überzeugenden Jahrgänge bildeten fortan Muster zur Nachahmung und lösten eine enorme Produktion an Dichtungen und Vertonungen von gemischt-madrigalischen Kantatenjahrgängen aus: Diese Form bildete für Jahrzehnte die Hauptform der protestantischen Kirchenmusik.

In einem ersten Hauptabschnitt umreißt Poetzsch-Seban zunächst Leben und Werke der beiden Künstler und ihr Schaffen für die Kirchenmusik im Besonderen. Daraufhin wendet sie sich den Begriffen „Kirchenmusik oder Kantate“ aus zeitgenössischer Sicht zu. Ihre eingehende terminologische Untersuchung macht klar, dass bis etwa zur Jahrhundertmitte unter „Kantate“ nur rein madrigalisch gedichtete Werke aus Arien und Rezitativen verstanden wurden und erst allmählich dieser Begriff auch für die ‚gemischten‘ Kirchenmusiken gebraucht wurde. Weiterhin arbeitet sie die zeitgenössische Argumentation und Definition der „theatralischen Kirchenmusik“ an Schriften Neumeisters und Gottfried Ephraim Scheibels heraus.

Der zweite Hauptabschnitt bespricht kapitelweise in chronologischer Reihenfolge die einzelnen vertonten Jahrgänge. In klarer, methodisch sinnvoller Gliederung werden Texte und Musik voneinander getrennt und in die Gattungen Dicta, Lieder, Rezitative und Arien unterteilt erläutert. Weitere Unterkapitel widmen sich den „Quellen“, „Vertonungen anderer Komponisten“ und „Bedeutung und Rezeption“. Hier kommen die umfangreichen Kenntnisse und die große Vertrautheit der Autorin mit der Materie, die auch Frucht ihrer jahrelangen Mitarbeit am Magdeburger Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung ist, zum Tragen. Mannigfache Informationen zu Entstehung, dichterischen und kompositorischen Verfahren, philologischen Besonderheiten und der Verbreitung der Werke lassen das Phänomen der Kirchenkantate des frühen 18. Jahrhunderts in seinen vielfältigen Bezügen anschaulich hervortreten. Es wird aufgezeigt, dass die Jahrgänge als große zyklische Gesamtwerke anzusehen sind, denen jeweils eine eigene dichterisch-musikalische Konzeption – vor allem in

der großformalen Anordnung der Teilgattungen – zugrunde liegt. So scheinen das *Geistliche Singen und Spielen* und der *Französische Jahrgang* (1715) mit ihren variablen und oft kleingliedrigen Abfolgen der textlich-musikalischen Abschnitte ganz im Zeichen der Experimentierfreude zu stehen, während der *Italienische Jahrgang* (1717/1720) einem weitgehend festgelegten Schema folgt. Dies tut auch der exemplarische von Telemann 1743–1744 in Druck gegebene Jahrgang *Das musicalische Lob Gottes*, der wiederum eine besonders sorgfältige musikalische Ausgestaltung aufweist. Eine Besonderheit ist schließlich der *Lied-Jahrgang* (um 1744?), dessen strophische Liedvorlagen Telemann in den Binnenstrophen figural, z. B. als Arien, vertont. Stichprobenartige Notenbeispiele tragen zu dem Bild bei, das von der Vielfalt, Originalität und dem Ideenreichtum dieser Werke wie von der fortwährenden Suche Telemanns nach neuen Vertonungsformen für die Kirchenmusik entsteht.

Ihre Darstellung der Zusammenarbeit Telemanns mit Neumeister hätte die Autorin allerdings stellenweise etwas vorsichtiger formulieren können: Ein Austausch der beiden über die Gestaltung der Texte ist teilweise belegt, in den meisten Details jedoch nicht dokumentarisch nachweisbar. Auch die Interpretation Poetzsch-Sebans, welche dichterischen und kompositorischen Verfahren im *Französischen Jahrgang* als genuin französisch anzusehen sind (etwa das Verfahren der Verschränkung von musikalisch-textlichen Abschnitten verschiedener Gattungen als Nachahmung des Lully'schen Opern-Rondeaus) ist in der jüngsten Forschung teilweise kontrovers diskutiert worden.

Der Anhang mit tabellarischen Übersichten der Jahrgänge und dem Abdruck der vollständigen Perikopen sowie mehrere Register machen diesen qualitativen Band zu einem hilfreichen Handbuch für die weitere Erforschung von (Telemann'schen) Kantatenjahrgängen, etwa für detailliertere Analysen, auf die dieser Band aufgrund des Umfangs des behandelten Materials verzichten musste. Darüber hinaus ist zu wünschen, dass dieser Band auch der musikalischen Praxis Impulse für die Erkundung dieses interessanten Repertoires geben wird.

(September 2007)

Nina Eichholz

*Franz Lachner und seine Brüder. Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner, veranstaltet von der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 24.–26. Oktober 2003. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2006. 500 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 63.)*

Franz Lachner und seine Brüder Ignaz und Vincenz können im heutigen Musikleben als vergessen gelten, in der Forschung spielen sie kaum mehr als eine Außenseiterrolle. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit deren Werk anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner hat einerseits den Charakter des Willkürlichen – weshalb hätte diese nicht zwischen dem 191. und 192. Geburtstag beginnen können, wenn sie denn ein solches Desiderat darstellt? –, andererseits unterliegt sie dem Verdacht der wissenschaftlichen Reanimation um ihrer selbst willen. Beide Verdachtsmomente, so viel sei vorab gesagt, erweisen sich im Fall der vorliegenden Publikation als unberechtigt. So legt Hartmut Schick in seiner Einführung zunächst die Koordinaten der Untersuchung fest, die sich aus dem Titel ergeben: Die Namen Schubert und Wagner markieren Wirkungszeitraum und geographische Schwerpunkte des Wirkens der Lachner-Brüder (München und Wien) – aber sie verweisen auch auf ein „musikästhetisches Spannungsverhältnis“, nämlich die Fundierung der Musiksprache aus Wiener Klassik und Frühromantik einerseits und musikalischer Fortschrittspartei (Wagner u. a.) andererseits, wobei alle drei „herausragende Vertreter eines Typus des komponierenden Hofkapellmeisters und Operndirektors“, mithin Repräsentanten einer „bürgerliche[n] Musikkultur“ waren (S. 9). Die Erwartung, die somit an den Band gestellt werden darf, ist nicht gering: Erst in der Einbettung der jeweiligen werkästhetischen, -technischen, -praktischen etc. Phänomene in das zeitgeschichtliche und kulturelle Umfeld lassen sich die Voraussetzungen deduzieren, unter denen das Werk der Brüder Lachner zu betrachten ist. So war Franz Lachner – wie Schick weiter ausführt – im übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen

„eine überragende Dirigentenpersönlichkeit“, attestiert wurde ihm eine „spezielle Beethovenkompetenz“, zu der noch „ein neuer Dirigierstil und eine offenbar neue Art von gründlicher Probenarbeit und Orchesterdisziplinierung“ kamen.

Die Reputation des Komponisten Lachner war dagegen uneinheitlich, da er die verschiedenen musikalischen Gattungen in unterschiedlicher Weise bedient hatte: In der Instrumentalmusik blieb er letzten Endes Beethovenianer, als Opernkomponist dagegen war er „durch und durch ein Romantiker“ (S. 14). Hiermit ist die Vorgabe für die unterschiedlichen Beiträge gemacht, aus der eine gattungshaft differenzierte Anordnung der Beiträge unmittelbar folgt – mit Ausnahme allerdings des Eröffnungsvortrags von Harald Johannes Mann über „Die Organisten-, Dirigenten- und Komponistenfamilie Lachner. Genealogie, Biographie, Nachleben“, der in seinem altväterlichen Sprachstil selbst im Jahrhundert Lachners angesiedelt zu sein scheint und auch vor einer Art Verschwörungstheorie nicht haltmacht, nach der die „progressiven wagnerischen Dirigenten [...] die traditionsgebundenen Kompositionen ihrer kunstideologischen Gegenspieler Franz, Ignaz und Vincenz Lachner in den Notenarchiven verstauben“ ließen (S. 25).

Dann aber gewinnt die Darstellung an Profil, was nicht zuletzt durch die Disposition der einzelnen Beiträge in dem vorbildlich aufgemachten Band erreicht wird. So interpretiert Andrea Gott dang Moritz von Schwinds „Lachnerrolle“, eine reichlich zwölf Meter lange Rolle mit Motiven aus dem Leben Lachners, und dankenswerterweise wird die Darstellung durch ein Faksimile der einzelnen Abbildungen ergänzt, ohne die sich ihr Sinn kaum erschließen würde. Am Beispiel der Sonaten Lachners aus dessen Wiener Jahren kann Hans-Joachim Hinrichsen neben deren Abhängigkeit von Franz Schubert auch ihre Defizite aufzeigen, und Andrea Lindmayr-Brandl erläutert anhand des von Lachner instrumentierten Schubert'schen Klaviersatzes zu *Mirjams Siegesgesang* (D 942) den geringen Anteil an Eigeninitiative, den die ansonsten handwerklich souveräne Bearbeitung aufweist. Auch Friedrichhelm Krummachers vergleichende Gattungsanalyse lässt Franz Lachners Streichquartette nicht gut aussehen – und er versteht dies zutreffend als Abbild einer

„musikgeschichtliche[n] Konstellation [...], die nicht von Großmeistern allein repräsentiert wird“ (S. 132). Wolfram Steinbeck interpretiert Lachners acht zwischen 1826 und 1851 entstandene Symphonien unter dem Moment des Übergangs zur Suite und sieht ihn damit als talentierten, wenngleich an den Erwartungen der Zeit gescheiterten Symphoniker. Seine zehn Orchestersuiten sieht Robert Pascall wiederum im zeitgemäßen Zusammenhang der Verbreitung des Historismus, wobei er sie von oberflächlichen eklektischen Mischungen unabhängig erklärt. Bernd Edelmann interpretiert die beiden Bläserquintette Lachners hinsichtlich Instrumentation, Kompositionstechnik und ihrer formalen Vorbilder bei Schubert und Beethoven, während Birgit Lodes in ihrer umfangreichen Studie seine *Sängerfahrt* op. 33 über die Rekonstruktion der Werkgenese als ersten großen Heine-Zyklus in der Musikgeschichte darstellt.

In ähnlichem Zeitbezug widmet sich Ulrich Konrad der Münchner Bühnenmusik zur Sophokles-Tragödie *König Oedipus* (1852), und Thomas Betzwieser ermittelt anhand der von Lachner hinzukomponierten Rezitative zu Luigi Cherubinis *Medea* (1854) die Problematik der unterschiedlichen, auch national bestimmten ästhetischen Grundlagen beider Komponisten. Im Bereich der Oper behandelt Egon Voss Franz Lachners erfolgreichste Oper *Catharina Cornaro* in einem bemerkenswerten Vergleich mit Halévys *La Reine de Chypre*, der nicht nur das gleiche Sujet, sondern auch das gleiche Libretto in der gleichen Zeit komponierte. Sieghart Döhning sieht Lachners Werk dagegen als singular in der Gattungstradition und problematisiert gattungsgeschichtliche Klischees und den Vergleich mit Richard Wagner. Robert Braummüllers materialreiche Erläuterungen zum „Bühnenbild am Münchner Hoftheater in der Ära Lachner“, Reiner Nägeles Studie zu „Lachners Stuttgarter Bühnenwerken“ und Klaus Döges Untersuchungen zu den Streichungen Ignaz Lachners in Wagners *Lohengrin*, von letzterem als „Verhunzung“ beklagt, dokumentieren ebenso wie Robert Münsters Erstveröffentlichung zweier Wagner-Briefe an Lachner, dass beide Komponisten trotz aller Unterschiedlichkeit einander in einem geschäftsmäßig-höflichen Ton begegnen konnten.

Jürgen Wulf und Wolfgang Sawodny schließ-

lich widmen sich Franz Lachners geistlichem Werk, und Hans-Josef Irmen erläutert die kaum bekannte Rolle Lachners als Kompositionslehrer von Gabriel Josef Rheinberger und Engelbert Humperdinck. In einer knappen abschließenden Übersicht behandelt Andrea Lindmayr-Brandl „Lachners Briefe in der Österreichischen Nationalbibliothek“.

(November 2007)

Manuel Gervink

MANUELA JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra. Laaber: Laaber Verlag 2006. XII, 460 S., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 21.)*

Wie ein roter Faden zieht sich Louis-Désiré Vérons Diktum „Comprendre par les yeux“ durch das inhaltsgewichtige Opus magnum von Manuela Jahrmärker, das sich keineswegs ausschließlich auf die Grand opéra konzentriert, sondern eben jene zentrale Opernform in weitreichende kunstästhetische Debatten einbettet, um ihre optische Konzeption und Rezipierbarkeit erneut vor Augen zu führen. Vermutlich war sich Véron der Dimension seiner Forderung nicht in dem gleichen Ausmaß bewusst wie Jahrmärker, die der zentralen Frage eindringlicher szenischer Ausdrucksgestaltungen – neben eingehenden Libretto- und Partituranalysen – auch auf der Basis ausführlicher Erörterungen der zeitgenössischen Phrenologie, Physiologie, Psychologie und Schauspieltheorien nachgeht. Schließlich werden auch kunsthistorische Analysemodelle herangezogen, die gerade die visuelle Komposition von Musik- und Tanztheater-Inszenierungen des 19. Jahrhunderts in frappierender Art und Weise erleuchten. Da mag sich der rote Faden bisweilen in einen Faden der Ariadne verwandeln, der notgedrungen einige labyrinthische Umwege nehmen muss, um sicher an sein Ziel zu gelangen – doch die Exkurse überraschen und überzeugen nicht weniger als die Ergebnisse, die Jahrmärker hierbei gewinnt.

Ausgehend von ihrer profunden Auseinandersetzung mit dem bekanntermaßen gattungsübergreifend arbeitenden Librettisten Eugène Scribe konzentriert sich Jahrmärker in ihrer 2004 am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth angenommenen und nun im Druck vorliegenden Habilitati-

onsschrift insbesondere auf die Gestaltung gestisch-pantomimischer Ausdrucksbewegungen einzelner Sänger bzw. Tänzer und Gruppenkonstellationen in Großszenen und Tableaux vivants zwecks wirkungsvoller Steigerung der optischen Verständlichkeit. Mit einer raffinierten Kombination aus Quellenakribie und Phantasie spürt sie dabei jenen vermeintlich unwiederbringlich verlorenen Bewegungsmomenten bis hin zum kunstvoll gestalteten Stillstand nach, die dem musikalischen „Text“ doch erst tiefere Sinnhaftigkeit verleihen, das Musik- und Tanztheater in seiner Gesamtheit als akustisch-optisch bewegte und bewegende Kunstwerke in neuem Licht erscheinen lassen. Insofern steht in den detailreichen Analysen vor allem der innere (psychologische) oder äußere (handlungsdramatische) Bewegungsmotiv der Musik im Vordergrund, der in besonderem Maße eben jene multiperspektivische Herangehensweise erfordert, die Jahrmärker in ihrer Studie so virtuos unter Beweis zu stellen vermag.

Nach generellen Vorbemerkungen zu Vérons Diktum im Kontext „zeitgenössischer Wertungen der Körpersprache“ und der „Vergleichbarkeit – Nichtvergleichbarkeit“ von Oper und Ballet pantomime differenziert Jahrmärker die zentralen Darstellungskategorien „Tableau“, „Coup de théâtre“ und „Großszene“ im Theater des 19. Jahrhunderts aus einer gleichermaßen historischen wie theoretischen Perspektive. Hierbei werden nicht nur produktionsästhetische, sondern auch rezeptionsästhetische Fragestellungen angesprochen. Der „Ausdruck und seine Analyse“ aus einem zeitgenössischen wissenschaftlichen, aber auch künstlerischen Blickwinkel und deren delikates Wechselspiel – beispielsweise innerhalb der Ausbildungspläne für Sänger und Schauspieler – sind Gegenstand der folgenden Großkapitel, die mit definitiven Ausführungen zu Gestik und Pantomime („Begriffsfelder“ und „Klassifizierungen von Bewegungen und allgemeine Einzelanweisungen“), Erörterungen von „Arten und Typen“ pantomimischer Anweisungen in den Livrets de mise en scène sowie zur „physiologisch korrekten Bewegung“ und „Realitätseffekten“ im Theater des 19. Jahrhunderts schließen.

Von der grundsätzlichen Feststellung ausgehend, dass ein Sujet bei seiner Verarbeitung in unterschiedliche Gattungen gerade in Hinblick

auf die „szenisch-optische Vermittlung der Handlung“ „gattungskonstitutive Normen und Prinzipien“ (S. 165) deutlich hervortreten lässt, widmet sich Jahrmärker Opéra comique-Inszenierungen, die anschließend in Ballets pantomimes umgeformt wurden – und umgekehrt –, wobei die jeweiligen Transformationsprozesse an einzelnen Beispielen anschaulich dargestellt werden. Auf der Basis einer Gegenüberstellung von Scribe/Daniel François Esprit Aubers Grand opéra *Le Lac des fées* (Paris 1839) und Antonio Guerra/Auber/Jean-Baptiste Nadauds „Phantastischem Ballett“ *Der Feen-See* (London 1840/Wien 1842) sowie Filippo Taglioni/Auber/Franz Kellers „Großem Ballett“ *Der Zauberinnensee* (St. Petersburg 1840) werden zudem Gattungskonvergenzen eingehend besprochen.

In den drei analytischen Großkapiteln widmet sich Jahrmärker schließlich eigens der Grand opéra, Ballet pantomime und Opéra comique und ihren gattungsspezifischen Visualisierungsmitteln. Gleichermäßen überzeugend und ansprechend ist auch hier ihr Ansatz, von einzelnen Fallbeispielen auszugehen (unter anderem Scribe/Fromental Halévys *La Juive*, 1835, Scribe/Giacomo Meyerbeers *Le Prophète*, 1849, Scribe/Joseph Mazilier/Aubers *Marco Spada*, 1857, Scribe/Aubers *Haydée*, 1847, oder Scribe/Halévys *La Fée aux roses*, 1849) – bedauerlich ist allein, dass für die vielen Notenbeispiele generell Klavierauszüge herangezogen werden, an denen die für die akustischen Farbgebungen zwecks optischer Verständlichkeit so wesentlichen Orchestrierungsfragen nur zu erahnen sind. Dabei ist es Jahrmärkers besonderes Verdienst, auf die Bedeutsamkeit von „Parties de Ballet“ als einer spezifischen Quellensorte hinzuweisen, die für die Zuordnung der musikalischen Abläufe zum Handlungsgeschehen aufschlussreiche Textierungen enthält und vermutlich vor allem zur Erarbeitung der Choreographie erstellt wurde. Die Parties bieten gerade in der Gegenüberstellung mit den Szenarien bzw. Libretti eine wichtige Informationsquelle zur musikalischen Entschlüsselung der Ballets pantomimes, wie Jahrmärker wiederum eindrucksvoll aufzuzeigen vermag – doch auch hier wird sich der mit diesem Quellentypus nicht vertraute Leser vermutlich eine Abbildung eines Partie de Ballet-Ausschnitts wünschen. Nicht ganz unproblematisch ist zudem

Jahrmärkers Verwendung des Begriffs „Sinfonisches Ballett“ (S. 300, 332, 356), der sich hier ausschließlich auf die musikalische Komposition eines Balletts im ausgehenden 19. Jahrhundert bezieht, somit wesentlich enger gefasst ist als sein Verständnis vor dem Hintergrund der Choreographiegeschichte des 20. Jahrhunderts.

In Anbetracht der insgesamt äußerst ergiebigen Studie sind das jedoch zu vernachlässigende Kleinigkeiten: In ihrem methodischen Ansatz, einer faszinierend weit gespannten Kontextualisierung musiktheatraler Phänomene, und in ihren Argumentationen, die durch anschauliche Detailanalysen untermauert werden, bietet Jahrmärker eine im besten Sinne interdisziplinäre Arbeit – (meilen)weit davon entfernt, sich mangels profunder Fachkenntnisse in Allgemeinplätzen verschiedenster Disziplinen zu verlieren.

(September 2007)

Stephanie Schroedter

EVA MARTINA HANKE: *Wagner in Zürich. Individuum und Lebenswelt*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 401 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 9.)

CHRIS WALTON: *Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place*. Rochester – New York: Camden House 2007. 295 S., Abb.

Zwei fast gleichzeitig erschienene Studien widmen sich den Jahren, die Richard Wagner von der Flucht aus Dresden (1849) bis zur Flucht aus der Schweiz (1858) in Zürich verbrachte: Jahre, in denen er wichtige Kunstschriften und die *Mittheilung an meine Freunde* verfasste sowie substanzielle Fortschritte am *Ring des Nibelungen* verbuchen konnte; ein Lebensabschnitt aber auch, in dem er sich vom deutschen Kulturleben abgetrennt fühlte und trotz der Begeisterung für die Schweizer Landschaft häufig unglücklich war. Eva Hanke nimmt sich in ihrer Dissertation vor allem der ersten Periode bis 1853 an. Sie beginnt mit der Situation des politischen Flüchtlings und zeigt, wie Wagner mit der Hilfe einflussreicher Freunde rasch Fuß fasste. Er entfaltete eine umfangreiche Dirigiertätigkeit und legte mit seinem Musikfest 1853 die Grundlagen zu seiner Festspielidee. Die Autorin geht auf die Rolle der Presse, Wagners Programmpolitik, seine Selbstinszenierung und Sonderstellung als Dirigent, über-

haupt auf seine Beziehungen zum öffentlichen Kulturleben ein. Die Betrachtung einer regionalen Musikgeschichtsschreibung aus kulturgeschichtlicher Perspektive wird mit dem von Rudolf Vierhaus geprägten phänomenologischen Begriff der „Lebenswelt“ gekoppelt, so dass sich aufgrund von umfangreichen Recherchen, die sich von der schweizerischen Flüchtlingspolitik bis hin zu Kritiken von ihm dirigierter Konzerte und Opern erstrecken, ein farbiges Bild seiner Tätigkeiten ergibt. Es passt zu den Widersprüchen im Leben dieses Künstlers, dass er in den Zürcher Jahren, die zu den produktivsten und wegweisendsten in seinem künstlerischen Schaffen zählen, unter der Isolierung litt. Die Klagen über seine „Einöde“ könnten auch mit seiner recht trostlosen Ehe zusammenhängen sowie mit der unerfüllten Liebe zu Mathilde Wesendonck. Dieser doch gleichfalls zur Lebenswelt gehörende Bereich wird von der Autorin weitgehend ausgespart.

Nicht so bei Chris Walton, der viele Jahre lang in Zürich über Wagner forschte und daher aus dem Vollen schöpft. Im Gegensatz zu Hanke, die ihre Dissertation grundsolide konzipiert und aufgebaut hat, widmet er die einzelnen Kapitel einem jeweils anderen Thema, überspringt Zeit und Raum und verbindet kühn selbst das Privateste mit Wagners Schaffen, wobei er souverän auf eine weit gefächerte Sekundärliteratur zurückgreift. Verbindungen zwischen den Natureindrücken Wagners in der Schweiz und einer möglichen musikalischen Umsetzung werden geknüpft, ohne je etwas zwanghaft beweisen zu wollen. Seine Vergleiche zwischen Musikstücken von Zeitgenossen mit Kompositionen Wagners mögen weit hergeholt erscheinen, die zahlreichen Begegnungen und Berührungen, die Walton zwischen den zeitgenössischen Komponist(inn)en (Hünerwadel, Baumgartner, Kirchner und Eschmann) und Wagner aufspürt und denen er minutiös nachgeht, sind es nicht. Als innovativ kann seine These gelten, wonach Mathilde Wesendonck aufgrund eigener schriftstellerischer Ambitionen in einem durchaus selbstbewussten Dialog „the driving force behind the artist's creativity“ war (S. 211): Sie übte Walton zufolge Macht über Wagner aus, so wie später über Theodor Kirchner, der ihr feurige Liebesbriefe schickte. Es mutet an anderer Stelle eher seltsam an, wenn Walton eine Parallele zwischen dem Rigi-Ge-



spenst (eine Erscheinung auf dem beliebten Berg Rigi, die Minna und Richard Wagner wahrnahmen) und späteren Bühnenbildern herstellt, aber angesichts der ungewohnten Querverbindungen im Denken Wagners haben solche Verknüpfungen und Assoziationen durchaus ihre Berechtigung. Auch wenn Walton, wie er selbst zugibt, ab und zu am Rande philologischer Haarspalterei operiert (S. 90), sind seine Schlussfolgerungen meist erfrischend und öffnen neue Türen.

Beide Arbeiten ergänzen sich somit und liefern Archiv- und gedankliches Material für eine weitere Auseinandersetzung mit einem Künstler, dessen Leben und Werk die Wissenschaft unvermindert fasziniert. Und der Stadt Zürich steht die neue Rolle als „Muse“ des Meisters nicht schlecht.

(Februar 2008)

Eva Rieger

*JOHANNES BEHR: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 426 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 6.)*

Kein Komponist des 19. Jahrhunderts wird so sehr – und zu Recht – mit einem ausgeprägten Metierbewusstsein in Verbindung gebracht wie Johannes Brahms. Als Instanz in Fragen des Kompositionshandwerks galt er schon seinen Zeitgenossen, die ihn darum immer wieder als Ratgeber, Gutachter und Lehrer bemühten. Umso erstaunlicher mutet es zunächst an, dass das Thema „Brahms als Kompositionslehrer“ die Forschung bislang nur am Rande beschäftigt zu haben scheint. Johannes Behrs Studie setzt hier an: Sie erkundet Ausmaß und Erscheinungsform von Brahms' Tätigkeit als Kompositionslehrer im weitesten Sinne, wobei sie neben dem bekannten Fall Gustav Jenner auch andere, bislang weitgehend unbekannte Namen anführt. Ihrer Fragestellung kommt dabei zugute, dass sie Begriff und Tätigkeit des Kompositionslehrers im Hinblick auf Brahms sehr weit fasst und dessen Gutachtertätigkeit für diverse Kompositionsstipendien und Preis-ausschreiben ebenso berücksichtigt wie fallweise Stellungnahmen im Bekanntenkreis. In dieser Ausweitung der Quellenbasis und ihrer extensiven Dokumentation liegt denn auch eine der Stärken der Arbeit.

Gegliedert ist sie in fünf Teile, deren erster und zweiter sich mit Brahms' Rolle als Ratgeber im Freundeskreis (mit Fallstudien zu Julius Stockhausen, Heinrich von Herzogenberg, Richard Heuberger und Robert Fuchs) bzw. als öffentlicher Ratgeber (u. a. gegenüber Hugo Wolf, Wilhelm Kienzl und Iwan Knorr) befassen. Im Falle Wolfs macht Behrs minutiöse Rekonstruktion der Begegnung die Beweggründe transparent, die jenen veranlassten, Brahms um Rat anzugehen. Gleiches gilt für Wilhelm Kienzl, wenngleich bei beiden vieles im Bereich (plausibler) Vermutungen verbleibt: Einzelheiten über den Inhalt von Brahms' Kritik an den ihm vorgelegten Werken (die in beiden Fällen niederschmetternd war) sind aufgrund der Quellenlage nicht oder nur sehr pauschal eruiert. Dafür aber kommen andere Aspekte zum Tragen, so z. B. die soziale Dimension der Brahms zugewiesenen Rolle als kompositorische Autorität, die einerseits von diesem erwartet und goutiert wurde (so im Zusammenhang mit Robert Fuchs und Eduard Behm), die aber andererseits im engeren Bekanntenkreis, namentlich gegenüber Heinrich von Herzogenberg, zu einer wahren Zumutung werden konnte und ihm diplomatische Verrenkungen abnötigte, die sich nicht ohne Komik lesen. Einfacher hatte er es da in seiner – im dritten Teil der Arbeit ausführlich dokumentierten – Funktion als Gutachter und Preisrichter beispielsweise für das Künstlerstipendium des Königlich-Kaiserlichen Ministeriums für Kultus und Unterricht oder für den Beethoven-Kompositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Behrs umfassende Darstellung (die sich allerdings manchmal in Details verliert) erschließt hier ein reiches Quellenmaterial, das Brahms' durchaus machtbewusstes Agieren bei der Vergabe von Fördergeldern zeigt. Über den Kompositionslehrer, gar über grundlegende Aspekte seines kompositorischen Denkens schweigt es sich naturgemäß aus.

Anders dagegen die Erinnerungen des Komponisten Eduard Behm, denen sich der kurze vierte Teil widmet: Für die Frage nach dem Inhalt von Brahms' Kompositionsunterricht böten sie einige bemerkenswerte Ansatzpunkte, so dass man die Entscheidung des Autors, Behms Schülerschaft ausschließlich unter der soziologischen Perspektive eines Meister-Jünger-Verhältnisses zu behandeln, bedauern muss.

Der umfangreiche letzte Teil gehört schließlich dem Brahms-Schüler Gustav Jenner. Und hier wird nun tatsächlich versucht, anhand des Vergleichs von frühen mit späteren Fassungen ausgewählter Werke (Liedern, Klaviervariationen und der *Violinsonate* op. 8) die Inhalte seines Unterrichts bei Brahms zu erschließen. Die dabei gewählte Vorgehensweise, Jenners Erinnerungen an den Unterricht bei Brahms zu konkretisieren, „seinen allgemeinen Ausführungen exemplarische Einzelfälle gegenüberzustellen“ (S. 281), ist keineswegs fruchtlos, muss jedoch eingeständenermaßen hypothetisch bleiben. Dies auch deshalb, weil – um das Beispiel der *Violinsonate* op. 8 aufzugreifen – weder der Zeitpunkt ihrer Umarbeitung feststeht noch geklärt ist, ob zwischen der Brahms vorgelegten Erst- und der Druckfassung von 1903 weitere Zwischenstadien existiert haben.

„[E]ine Art ‚Kompositionslehre‘ von Brahms“ (S. 12) kann die Studie also nicht liefern, weil schon die Quellenlage es einstweilen nicht hergibt: Die philologische ‚smoking gun‘, ein etwaiges Manuskript eines Schülers mit Korrekturen von Brahms' Hand, scheint bislang nicht gefunden. Auf werkanalytischem Wege ließen sich aber doch noch weitergehende Einsichten gewinnen, z. B. durch einen genaueren Vergleich des im Eingangskapitel kursorisch behandelten Liedes von Julius Stockhausen und seiner Brahms'schen Rekomposition. Es macht andererseits eine der Stärken des Buches aus, diese Leerstelle anzuerkennen und nicht mit pauschalen Aussagen zu verdecken. Es regt dazu an, den mit ihm erreichten Forschungsstand zu überschreiten: Das ist viel.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

CAMILLA BORK: *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920.* Mainz u. a.: Schott Music 2006. 231 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band XI.)

Gegenstand der Arbeit sind Kompositionen Paul Hindemiths aus den Jahren zwischen 1917 und 1922: Die drei *Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, die drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen, Sancta Susanna* und *Das Nusch-Nuschi* sowie der Liederzyklus *Die junge Magd* op. 23,2. Die Autorin verfolgt dabei das Ziel, die genannten Werke in dem Maße als

expressionistische zu erweisen, wie sich in ihnen Bezüge zum Kontext eines spezifischen „Frankfurter Expressionismus“ just dieser Jahre ergeben. Es geht also um die Offenlegung und den Nachvollzug von Vernetzungen zwischen einem Teil von Hindemiths Frühwerk und dem kulturellen Umfeld, in dem es entstand. Das geschieht mit einem Schwerpunkt auf dem Opern-Triptychon und im Wesentlichen anhand dreier Aspekte: der Textwahl, der Inszenierung der drei Einakter bei ihrer Frankfurter Erstaufführung im März 1922 und ihrer Rezeption in der Presse. Hinzu kommen analytische Betrachtungen der Werke unter der Fragestellung, inwieweit „dieser Kontext für die Vertonungen von Bedeutung ist“ (S. 69).

Was die Textwahl betrifft, so kann die Arbeit einmal mehr zeigen, dass Hindemith hier durchaus nicht weniger künstlerische Sensibilität zeigt als andere Komponisten; seine Quellen – für Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* die Reihe *Der jüngste Tag* des Leipziger Kurt Wolff Verlags, für August Strammms *Sancta Susanna* der erste Band der von Herwarth Walden edierten Gesamtausgabe, für *Das Nusch-Nuschi* Franz Bleis bei Georg Müller in München erschienener Band *Das schwere Herz* – weisen jedoch ebenso wenig wie die gewählten Autoren auf einen spezifischen Frankfurter Kontext hin. Die Möglichkeit, dass Hindemith durch lokale Publikationen oder Hinweise aus seinem Bekanntenkreis auf sie aufmerksam wurde, wird allerdings eingeräumt. Ergiebiger ist der Aspekt der Inszenierung: Als „Frankfurter Expressionismus“ gelten der Theaterwissenschaft die Frankfurter Bühnenproduktionen zwischen 1917 und 1922, maßgeblich getragen von einer bestimmten personellen Konstellation (insbesondere Rudolf Weichert als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner). Zumal Sieverts Beteiligung an der Frankfurter Aufführung der drei Einakter (seine Bühnenbilder sind im Abbildungsteil der Arbeit wiedergegeben) dient als Argument, Hindemiths Werke in diesen Kontext einzureihen. Andererseits erlebten zwei der drei Stücke ihre Uraufführung nicht in Frankfurt, sondern in Stuttgart in der Inszenierung Oskar Schlemmers, was eher für eine Koinzidenz als für einen engen kontextuellen Zusammenhang zwischen Hindemiths Triptychon und dem „Frankfurter Expressionismus“ spricht. Hin-

sichtlich der Rezeption macht die Arbeit schließlich eine Gleichzeitigkeit von institutioneller Etablierung des Expressionismus und seiner ästhetischen „Überwindung“ aus. Diese Denkfigur findet sich sowohl in Theodor W. Adorns Besprechung als auch in überregionalen Rezensionen, wobei insbesondere in der Hindemith'schen Musik eine Verabschiedung des Expressionismus erkannt wird. Sie wirkt mithin auch andernorts rezeptionsbestimmend.

Statt von einem „Frankfurter Expressionismus“ sollte man also wohl besser von einem ‚Expressionismus in Frankfurt‘ sprechen. Inwieweit dieser für Hindemiths Schaffen eine Rolle spielt, hängt von seiner inhaltlichen Bestimmung ab, zu der auch die Betrachtung des lokalen Kontexts etwas beisteuern kann.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

*FLORIAN HEESCH: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier 2006. VI, 506 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Göteborg. Nr. 83.)*

Eine anspruchsvolle methodologische Einleitung und neun monographische Studien zu Opernprojekten unter dem Einfluss von August Strindbergs Dramen ergeben eine beachtliche gedankliche Dichte und einen für eine schwedische Dissertation bemerkenswerten Umfang von über 500 Seiten (ohne Register oder andere Anhänge, Verzeichnisse o. ä.). Im ersten Teil beeindruckt die Intensität des Umgangs mit literaturwissenschaftlichen Diskursen und Terminologie. Ohne Zweifel trägt diese Arbeit zur Selbstreflektiertheit der Opern- und Librettoforschung bei. Manches sollte man auch als Diskussionsangebot auffassen. So überrascht etwa die Art der Erläuterung des „eindeutigen“ und „kaum einer Erklärung“ bedürftigen Opernbegriffs (S. 6), zumal von einer nicht immer offen artikulierten, aber gewiss begrüßenswerten Distanzierung von Carl Dahlhaus' „Operntheorie“ (so mein Eindruck) begleitet. Gerade im Falle Strindbergs überrascht mich jedoch die strikte Ausblendung des offenen Musiktheaterbegriffs sowie der Theatermusik.

Der Grund muss der später eingeführte und zentrale Begriff des „Medienwechsels“ sein, denn dafür benötigt der Autor getrennte mediale Ebenen, „distinkte Medien“ (S. 39 ff.). Abgesehen von der Schauspiel- und Theatermusik, deren konzeptuelle Berücksichtigung gerade bei Strindberg auch zu ganz anderen Akzenten führen könnte, wird die Zeitspanne des monographisch behandelten Materials (Opern von Axel Strindberg, Ture Rangström, Julius Weismann, Julius Röntgen, Paul Hindemith, Richard Strauss und Arnold Schönberg) von 1905 bis 1930 weniger systematisch als vielmehr als historisch wichtigste Phase der Strindbergrezeption (zumal in Deutschland) erklärt.

Wie wichtig geschlossene Medienebenen für die Logik der Arbeit sind, wird deutlich, wenn Heesch schreibt (S. 39): „Indem Opern gegenüber Dramen über die zusätzliche Ebene der Musik verfügen, unterscheidet sich ihre mediale Struktur signifikant, so dass es Sinn macht, sie als distinkte Medien zu begreifen. Dementsprechend ist die Veroperung eines Dramas eine intermediale Transformation.“ Eine Transformation setzt einen Gegenstand voraus. Wer dagegen von offenen Textgattungen ausgeht und auch bei Dramen die Möglichkeit der Musikalität (ob bei Shakespeare oder Strindberg) nicht grundsätzlich ausschließt (anders Heesch, S. 43: „Dramen sind aufzuführende Texte, Opern aufzuführende Text-Musik-Kombinationen“), sieht fließende Übergänge.

Allein die texttheoretische Debatte gestaltet sich, zumal wenn so ernst genommen wie hier, erwartungsgemäß komplex, so dass der Autor an manchen Stellen wohl die Notbremse ziehen musste. So bleibt der gewiss nicht unwichtige Hinweis auf Carolyn Abbates Überlegungen zu den dramaturgischen und musikalischen Rollen der Opernfiguren lediglich ein Reflex ohne Konsequenzen (S. 46).

Trotzdem sollten die einleitenden 70 Seiten zur Pflichtlektüre der Operntheoretiker und -analytiker werden, und auch die folgenden 40 Seiten zu Strindbergs eigener Opernpoetik reagieren auf Desiderate, indem sie uns Strindberg als Theoretiker und Essayisten vorstellen. Erstaunlich wenig ist hierzulande bekannt von diesem führenden Modernisten. Nur dessen Berliner Symposien „Zum schwarzen Ferkel“ als eine sehr spezielle Form der „intermedialen Kulturgeschichte“ des Nordens und der Spree-

metropole sind als Anekdote weit verbreitet. Heesch stellt nun also theoretische Fragmente und kleine Abhandlungen vor, verzichtet aber oft auf deutsche Übersetzungen. Manchmal ist Schwedisch verständlich, aber etwa der Titel „Det Ondas musikaliska Representant“ oder aber auch der Ausdruck „onatur alltigenom“ dürften sich einigen Lesern erst mithilfe des Wörterbuches erschließen.

Im Kapitel über Strindbergs Poetik ist es natürlich nicht mehr möglich gewesen, die Schauspielmusik als Problem auszuklammern. Besonders hervorgehoben wird *Kronbruden* – „Schauspiel oder Singspiel?“ (S. 73 ff.). Auch Harriet Bosse wird erwähnt, die im Falle eines anderen wichtigen Projekts, nämlich *Svanevit*, zu der am Ende übrigens Jean Sibelius die Musik komponieren durfte, ebenfalls zumindest als „Muse“ der Forschung aufgefallen ist. Behandelt wird in diesem Kapitel auch die allgemeine Frage „Strindberg und die Musik“. Noch ausführlicher hätte dieser Teil wohl werden müssen, wenn nicht auch hier die Frage im Vordergrund gestanden hätte, „wie er [Strindberg] über die Vermittlung und die mediale Transformation seiner Werke dachte und sich dafür engagierte“ (S. 69). Wenn es stimmt, dass Strindberg das an Frau Bosse gewidmete Drama *Svanevit* eigentlich hätte selbst vertonen wollen, aber Dank Frau Bosses Intervention die Aufgabe einem Profi überließ, bedürfte Strindbergs musikalische Bildung näherer Beleuchtung. Auch Heesch bezeichnet ihn als einen Dilettanten, der „zum Beispiel“ Klavier spielte (S. 70). Zur „Intermedialität“ des Künstlers zählt zudem sein Interesse für die Malerei, das ebenfalls (meines Erachtens) ermutigt, den Werk- und Textbegriff von anderen als „distinkten“ Gestalten abzuleiten. Die komplexe Intermedialität wird natürlich auch dort deutlich, wo Strindberg Musik in seinen literarischen Werken thematisiert, was oft geschieht.

Während Ausführungen zu den nahezu unbekanntem Opern von Axel Strindberg, Julius Weismann u. a. schon allein als Pionierarbeit zu würdigen sind, gilt es im Falle von Schönberg u. a. bereits vorliegende Forschung zu berücksichtigen, was Heesch auch leistet. Blickt man am Ende auf die zweiten Seiten „Ausblick“ als Zusammenfassung, wird klar, dass die theorielastige, aber als Theorie nicht ganz „runde“ Einleitung als Klammer dienen soll, die die

Einzeluntersuchungen beinahe im Stil einer kumulativen Dissertation zusammenhält oder zumindest vom Umfeld abgrenzt. Das ist natürlich auch legitim. Weil das Thema aber auch unter historiographischen Gesichtspunkten wertvoll erscheint, vermisste ich zwei Maßnahmen: einen Ausblick mit Erkenntnischarakter und einige Register, die die Würde des Buches als eines brauchbaren Grundlagenwerks etwas markanter akzentuieren würden. Wenn der Autor gegen Ende aber zugibt: „Strindberg in der Oper“ – das ist eine Geschichte in vielen verschiedenen Fäden, die mal mehr, mal weniger miteinander verknüpft sind“ (S. 480), betont er den geschichtswissenschaftlichen Grund der Untersuchung. Angesichts der vorausgehenden Ausführungen wäre eine Vertiefung der theoretischen Positionen und eine Zusammenfassung der mithilfe der Theorie gewonnenen fundamentalen Erkenntnisse als Abschluss überzeugender als die Erläuterung der Liste wichtigster Strindberg-„Veroperungen“ bzw. „Operntransformationen von Strindbergtexten“ und „markierter hypertextueller Transformationen“ bis 2005 (S. 480 f., zu ergänzen etwa durch Ilkka Kuusistos *Fröken Julie* von 1993).

(November 2007)

Tomi Mäkelä

MISHA ASTER: „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Wolf LEPE-NIES.* München: Siedler Verlag 2007. 400 S.

Die Geschichtswissenschaft, die im Gegensatz zur Musikwissenschaft kein bequemes Rückzugsgebiet einer angebliehen, sich allen sozialen Determinanten entziehenden ‚reinen‘ Musik besitzt, war wesentlich früher gezwungen, das starre Bild eines auf wenige politische Machthaber verkürzten, stilisierten Nationalsozialismus zu hinterfragen. In dieser erweiterten Sichtweise der sozialen und politischen Umstände erweist sich der Nationalsozialismus als ein geschichtliches Phänomen, das nicht nur auf die NSDAP-Regierungszeit in den Jahren 1933 bis 1945 beschränkt bleibt, sondern sich auch weit vor das Gründungsjahr der Partei im Jahr 1920 sowie der darauf folgenden begrifflichen Prägung ausdehnt und sich in der Geschichte der vom Nationalismus gekennzeichneten Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verliert.

Durch den Titel „*Das Reichsorchester*“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus* trägt der Autor genau den beiden Sichtweisen auf den Nationalsozialismus Rechnung. Zum einen geht es ganz allgemein um einen Teil der Geschichte der Berliner Philharmoniker. In diesem Sinn wird der Hauptteil des Buchs durch das Kapitel 1 „Der Weg zum Reichsorchester“ und ein Epilog-Kapitel „Erbe des Reichsorchesters“ eingerahmt und verweist dadurch auf die erstaunlich homogene geschichtliche Kontinuität des Orchesters vor 1933 und nach 1945. Zum anderen geht es aber auch um die von Wolf Lepenies im Vorwort bezeichnete „fast symbiotische Beziehung zwischen dem nationalsozialistischen Staat und dem Orchester“ (S. 11) und damit der ausnehmenden Rolle als „Reichsorchester“ unter der direkten Einflussnahme von Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ab dem Jahr 1933.

Von den beiden chronologischen Rahmenkapiteln unterscheidet sich die Gestaltung der restlichen thematischen Kapitel: „2. Die Orchestermusiker als musikalische und politische Gemeinschaft, 3. Die wechselnde finanzielle Situation des Orchesters, 4. Die verschiedenen Aufführungsorte und Zuhörer des Orchesters, 5. Künstlerische und politische Beschränkungen der Programmgestaltung des Orchesters; verbannte und gefeierte Komponisten, Dirigenten und Solisten. Schließlich 6. Die internationalen Tournées des Orchesters als Synthese vorher behandelter Bereiche und Kristallisationspunkte der gefährlichen Dualität von Propagandadienst und künstlerischer Vollendung“ (S. 35). Nach Aster soll durch diese Vorgehensweise, „sich Kapitel für Kapitel in thematischen Komplexen durch die Geschichte zu bewegen, [...] ein Muster paralleler Stränge und einander überlagernder Themen entstehen, das einen kumulativen Eindruck von den historischen Personen und ihrer unruhigen Epoche bietet“ (S. 35).

Die thematische Schwerpunktsetzung bei der höchst verdienstvollen, hauptsächlichlichen Bezugnahme auf bisher nicht gesichtetes Archivmaterial ist ein sehr gelungener Ansatzpunkt. Gleichwohl stellt sich dem Leser der „kumulative Eindruck“ an manchen Stellen als eine ‚Akkumulation‘ von Informationen dar, die von Aster bezeichnete „unruhige Epoche“

offenbart sich teilweise eher als uneinheitliche Zusammenknüpfung verschiedenster Quellen, wodurch dem Leser streckenweise der rote Faden entgleitet. Möglicherweise hätten Unterteilungen in kleinere schwerpunktmäßige Unterkapitel diesem Eindruck entgegenwirken können. Die Entscheidung, die Anmerkungen als Endnoten in den Anhang zu stellen, bietet dem Leser zwar ein schöneres Bild des Fließtextes, erschwert aber – vor allem angesichts der umfangreichen Quellenfülle – ihre Sichtung, da man ständig umblättern muss. Auffallend ist Asters Dokumentation der NSDAP-Mitgliedschaften, die er nicht direkt anhand der Zentral- bzw. Gaukartei belegt, sondern immer indirekt über Bezugnahme zu Sekundärliteratur und Äußerungen zweiter Personen über eine Mitgliedschaft. Oswald Kabastas Parteizugehörigkeit wird gar nicht durch die Quellen belegt (vgl. S. 249). Der Rezensent fragt sich, ob die NSDAP-Mitgliedschaften der Berliner Musiker nicht anhand der Primär-Dokumente belegbar sind, ob es sich um dezente Zurückhaltung gegenüber den Angehörigen handelt oder ob es mit der geringen Bedeutung zu tun hat, die der Autor der Partei-Mitgliedschaft beimisst. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Argumentation wäre es bei manchen Quellen hilfreich gewesen, weitere Erklärungen zu den wenig aufschlussreichen Archiv-Kürzeln anzufügen bzw. Schlüsseltexte gar in Gänze in einem Anhang anzufügen. Die dreiseitige kurze Bibliographie beinhaltet die auf das Thema konzentrierte Literatur. Zwar gibt es ein Personenregister, ein Sachregister hingegen fehlt. In Hinblick auf den Verzicht einer strikt-chronologischen Darlegung des Arguments erweist sich eine Zeit-Tabelle im Anhang als sehr hilfreich. Eine Auflistung der Orchester-Musiker hätte diese Tabelle sinnvoll ergänzen können.

In der Konzentration auf das Wesentliche, nämlich die Geschichte des Orchesters, verzichtet Aster weitestgehend auf längere Ausführungen und Erklärungen zu den allgemeinen politischen und geschichtlichen Ereignissen. Die Erfassung der Kompetenzen einzelner Einrichtungen und der Aufgabenbereiche verschiedener NS-Politiker erfordert beim Leser gute Vorkenntnisse. Der Außenblickwinkel auf Wilhelm Furtwängler aus der Warte des Orchesters eröffnet eine ganz neue Zugangsweise zur Biographie des Dirigenten.

Klugerweise entzieht sich Aster einer ethischen Stellungnahme und vertiefenden Untersuchung zu seiner Person und verweist auf entsprechende biographische Literatur. Insgesamt handelt es sich um eine sehr differenzierte kritische Aufarbeitung der Orchester-Geschichte. Dort wo die Quellen schweigen, verliert sich Aster weder in Spekulationen, noch drückt er dem Leser eine persönliche Sichtweise auf, sondern lässt Fragen offen oder wägt auf äußerst sensible Weise verschiedene Positionen ab. Der gelungene Sprachstil der Übersetzung (das Manuskript wurde von Aster in Englisch verfasst) geht auf Reinhard Lühje zurück, den es hier im Besonderen zu erwähnen gilt. Es wird der Musikwissenschaft einiges an Forschungsarbeit abverlangt, diese zentrale Schrift durch kritische Studien ergänzend zu kommentieren und die Verknüpfungen zu Dirigenten und Musikern der NS-Zeit zu schaffen. „Erstaunlich, dass es dieses Buch erst jetzt gibt – und nicht schon längst gegeben hat“ (Lepenes, S. 11). (Oktober 2007) Gunnar Wiegand

BORIS VON HAKEN: *Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit.* Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 234 S.

*Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005.* Hrsg. von Peter PETERSEN und Claudia MAURER ZENCK. Mit Beiträgen von Barbara VON DER LÜHE, Burcu DOGRAMACI, Fiamma NICOLODI, Beate Angelika KRAUS, Barbara BUSCH, Michael FEND, Jutta RAAB HANSEN, Friedrich GEIGER, Claudia MAURER ZENCK, Albrecht GAUB, Friederike FEZER, Albrecht DÜMLING, Ingo SCHULTZ, Peter PETERSEN, Christoph DOMPKE, Sophie FETTHAUER. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 422 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 12.)

Die Veröffentlichung zweier Bücher im selben Verlag über einen vergleichbaren thematischen Zusammenhang ist der Ausgangspunkt für die vorliegende Doppelrezension. Doch bevor die beiden Publikationen in Beziehung gesetzt werden sollen, sei zunächst ein Blick auf ihren jeweiligen selbstständigen Inhalt geworfen.

Boris von Hakens Dissertationsschrift lenkt ihr Augenmerk auf eine bisher in der NS-Forschung kaum beachtete Person: Rainer Schlösser als zentrale Machtfigur in den verschiedensten Ämtern, darunter die Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie das Präsidentenamts der Reichstheaterkammer ab 1935. Der Titel *Der Reichsdramaturg. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit* lässt im ersten Moment eine biographische Arbeit zu Rainer Schlösser mit Schwerpunkt auf seine Musiktheater-Politik vermuten. Diese Vermutung wird jedoch gleich zu Beginn der Studie in einer Gegenstandseingrenzung durch den Autor korrigiert: „Der spezielle Untersuchungsgegenstand ist die Tätigkeit des Reichsdramaturgen Dr. Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Im Mittelpunkt steht somit die Institutionengeschichte der Reichsdramaturgie als einer der zentralen Instanzen der Kulturpolitik des NS-Staats“ (S. 8). Seine Tätigkeit als „Reichsdramaturg“ wird auf das „Musiktheater, also Oper und Operette“ (S. 8) konzentriert. Durch die begriffliche Gleichsetzung der Institution der Reichsdramaturgie mit der Tätigkeit Schlössers drängen sich dem Leser im Laufe der Lektüre vor allem drei grundlegende Fragen bzw. Anmerkungen auf.

Erstens, wenn es in der Untersuchung in erster Linie um das institutionelle Tätigkeitsumfeld Schlössers geht – was am Ende auch der Fall ist –, wäre es dann nicht geschickter gewesen, den Namen Schlössers im Titel außen vor zu lassen und sich von vornherein auf die Institutionen zu konzentrieren? Zumal der Begriff des „Reichsdramaturgen“ nach von Hakens eigener Auskunft gar nicht streng an Schlössers Person, sondern am Amt hing: „Obwohl die üblichen Dienstvorschriften und Regularien für den Schriftverkehr der Verwaltung im Propagandaministerium grundsätzlich berücksichtigt wurden, zeigt die Korrespondenz jedoch [hinsichtlich der Reichsdramaturgie] eine ausgesprochene Willkür und Freizügigkeit. Hier ist nur zu erwähnen, daß sogar die Amtsbezeichnung ‚Reichsdramaturg‘, ‚Reichsdramaturgie‘ und ‚Theaterabteilung‘ offenkundig auch von den Verantwortlichen im Ministerium beliebig verwendet wurden“ (S. 11).

Zweitens, in den chronologischen Kapiteln „Etablierung der Reichsdramaturgie“ und „Erste Aktivitäten“ werden die zentrale Sonderstellung der Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ mit ihrem Leiter Schlösser im Ministerium Goebbels' und die damit verbundene Konkurrenzstellung gegenüber der Reichstheaterkammer und Reichsmusikkammer ab November 1933 sowie dem Amt Rosenberg vom Autor herausgearbeitet. Die darauf folgenden Kapitel zu „Aufführungsverbote“, „Berufsverbote“, „Spielplanpolitik“ und „Ausländische Musik“ unterbrechen die chronologische Darstellung der Gesamtuntersuchung zugunsten der im Titel anvisierten systematischen Problemstellungen. Die Vorgehensweise in den Abschnitten „Kulturpolitik im Krieg“, „Machtverschiebungen“ und „Deutsche Besatzungspolitik“ behält die systematische Ausrichtung der Darstellung bei, diesmal jedoch auf dem Boden der veränderten historischen Umstände ab dem Kriegsbeginn. Durch die oben erwähnte unscharfe Abgrenzung der Person Schlösser vom Amt des „Reichsdramaturgen“ sowie dem methodischen Wechsel von einer chronologischen zu einer systematischen Darstellung der Ereignisse ab dem 3. Kapitel fällt es dem Leser schwer, die Kompetenzen der einzelnen Einrichtungen im Verlauf des Textes zu unterscheiden. Z. B. wird nicht deutlich, welche Folgen Schlössers Einsetzung in das Amt des Präsidenten der Reichstheaterkammer hatte, die ja zunächst sogar im Konkurrenzverhältnis zur Propagandaministeriumsabteilung „Theater, Musik und Kunst“ stand. Zwar erwähnt von Haken die Neuregelung der Kompetenzen zwischen den beiden Abteilungen ab dem April 1938 (S. 136); worin diese Neuregelung – außer der Versetzung der leitenden Beamten – jedoch genau bestand, wird nicht weiter ausgeführt. Auch welche Stellung Rainer Schlösser nach dieser Umstrukturierung in seinem neuen Amt als Ministerialdirigent hatte, geht aus dem folgenden Text nur indirekt hervor.

In der konkreten Darstellung bedient sich von Haken dann unterschiedlichster Quellen, wahlweise aus der Reichstheaterkammer, mit dem neuen Leiter Ludwig Körner, der Theaterabteilung im Propagandaministerium, persönlicher Briefe Schlössers u. a. Doch vielleicht mag gerade die Schwierigkeit einer deutlichen Kompetenzenunterscheidung ein Abbild der

tatsächlichen, personenzentrierten, zum Teil willkürlichen Machtstrukturen der NS-Diktatur sein.

Hieraus geht drittens hervor, dass die Abhandlung gar nicht auf den in der Einleitung anvisierten Untersuchungsgegenstand, nämlich die Theaterabteilung des Propagandaministeriums, beschränkt bleibt, sondern im Verlauf der Arbeit implizit weiter auf die restlichen Wirkungsstätten Schlössers ausgedehnt wird.

Der Verdienst der Arbeit dürfte vor allem in der bisher unterbeleuchteten Wahrnehmung der Person Schlössers stehen, der sich durch von Hakens Schrift als eine der Schlüsselfiguren der deutschen Musiktheaterpolitik der NS-Zeit entpuppt. Somit bietet von Hakens Arbeit neue Anknüpfungspunkte zur weiteren Erforschung der Biographie des Protagonisten. Die zentralen systematischen Kapitel verdeutlichen anhand vieler Einzelbeispiele deutscher Theater und Opernhäuser sowie der Bezüge zum Ausland das politische Fadenspiel der subtilen „Menschenführung“ (S. 15) der Beamten des Propagandaministeriums mit dem Hauptziel der Durchsetzung der unsäglichen „Blut- und Boden“-Ideologie. Zudem macht von Haken auf zahlreiches, bisher für die Musikwissenschaft noch kaum ausgewertetes Quellenmaterial aufmerksam, von dem es jedoch teilweise wünschenswert gewesen wäre, Übertragungen in einem Anhang(sband) zu finden.

Der Sammelband stellt sich dem Thema des Musiktheaters zur NS-Zeit von einer gänzlich anderen Betrachtungsweise, nämlich dem Exil. Im Gegensatz zu von Hakens Abgrenzungsdefinition des Musiktheaters, das in erster Linie Oper und Operette umfasst, wird der Begriff hier um das Singspiel, Musical, Ballett und Kabarett bzw. Revue erweitert. Der Begriff der NS-Zeit gibt hier zum einen die groben zeitlichen Randkoordinaten und die ursächliche Rahmenbedingung, nämlich die potenzielle Künstlerverfolgung vonseiten der deutschen NS-Regierung, vor; der jüdische Kulturbund und das KZ Theresienstadt werden eigentümlicherweise unter den Exilbegriff gefasst (S. 8). Insgesamt breitet der Sammelband eine Weltkarte mit detailliert recherchierten, themenzentrierten Artikeln zu den unterschiedlichsten Ländern Asiens, Europas, Amerikas und Australiens aus, die man im Lauf des Lesevorgangs durchreist.

Barbara von der Lühes Beitrag stellt die Phasen der Entwicklung der Oper im Mandatsgebiet Palestina von 1923 bis 1946 vor und die damit verbundenen Schwierigkeiten der Integration der diversen Musiker/Theaterleute unterschiedlichster geographischer sowie sozialer Provenienzen. Der mit Paul Hindemith bekannte Exil-Regisseur Carl Ebert, der durch die Beauftragung der türkischen Regierung maßgeblichen Einfluss auf die Begründung des Konservatoriums in Istanbul hatte, steht im Zentrum von Burcu Dogramacis Artikel. In ihrem englischsprachigen Artikel „Aspects of Italian Musical Theater under the Fascist Dictatorship“ zeichnet Fiamma Nicolodi die Entwicklung der italienischen Opernszene ausgehend von der zentralen Komponisten-Bewegung der „Giovane Scuola“ nach und geht der Frage auf den Grund, inwieweit sich der italienische Faschismus in der Musik kompositorisch niedergeschlagen hat. Unter der Berücksichtigung der beiden Zeitabschnitte vor und nach dem Beginn der deutschen Besatzung beschreibt Beate Angelika Kraus die Schwierigkeiten der deutschen Exilmusiker in Paris, die aufgrund der regen avantgardistischen französischen Eigenproduktion häufig kaum vom Publikum wahrgenommen wurden. Die besondere Qualität dieses Artikels besteht darin, dass die Autorin den Leser offen auf die Lücken ihrer Rechercheinsichten hinweist und auf diese Weise auch auf die methodischen Grenzen und eingeschränkten Möglichkeiten der Erforschung der breiten Stoffmenge der Exilmusik aufmerksam macht.

Drei weitere Texte widmen sich dem Exiland Großbritannien: Barbara Busch begibt sich mit ihrem Beitrag unter Bezugnahme auf die Biographien des Choreographen Kurt Jooss und des Komponisten Berthold Goldschmidt auf die Spurensuche nach der im Exil entstandenen Ballettmusik *Chronika*. Michael Fend schreibt über die Ursprünge des Glyndebourne Opernfestivals und die Zusammenarbeit zwischen Carl Ebert und dem Dirigenten Fritz Busch in den 1930er-Jahren. Ein Artikel von Jutta Raab Hansen unternimmt den Versuch die historischen Umstände um die Aufführungen von Musiktheaterstücken in den Internierungslagern auf der Ilse of Men, in die deutsche Staatsangehörige seit Kriegsbeginn vorübergehend inhaftiert wurden, zu eruieren. Die zwei folgenden Artikel rücken die Umstände des Mu-

siktheaters in den USA zur Exilzeit ins Zentrum: Friedrich Geiger widmet sich dem Musikschaffen des bisher wenig beachteten Komponisten Richard Mohaupt, Claudia Maurer Zenck zeichnet die Spuren der 35-köpfigen Operntruppe Salzburg Opera Guild von den biographischen Daten einzelner Musiker über die Nordamerikatournee bis in die Zeit nach ihrer Auflösung nach.

Mit einem Blick auf die schwierigen Einwanderungsbedingungen für Musiker-Exilanten in Kanada im Artikel von Albrecht Gaub wird der Leser durch die wechselhafte Exilbiographie des Opernregisseurs P. Walter Jacob nach Argentinien geführt. Die Mehrheit der in den australischen Gefangenenlagern Hay und Tatura inhaftierten Deutschen waren bereits Gefangene in den erwähnten englischen Lagern auf der Ilse of Men und wurden durch das Schiff „Dunera“ von Europa nach Australien transportiert. Albrecht Dümlings Artikel untersucht die dort entstandenen Musiktheaterstücke, worunter die Rekonstruktion der historischen Umstände der Disneyfilm-Parodierevue *Sergeant Snow White* den thematischen Schwerpunkt bildet. Durch eine erneute detaillierte Sichtung des historischen Quellenmaterials um Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis* versucht Ingo Schultz das von Teilen der Musikwissenschaft vertretene Persönlichkeitsbild des Komponisten „als eine[s] Weltfremden, blindlings in die Katastrophe stolpernden Künstler[s]“ (S. 323) zu widerlegen. Peter Petersen vergleicht historisch und analytisch die beiden Exil-Kompositionen *Der Weg der Verheißung* von Kurt Weill, Franz Werfel sowie Max Reinhardt und *Hagadah shel Pessach* von Paul Dessau und Max Brod. Der Band wird durch Christoph Dompkes eher überblicksartigen Artikel zu „Operette, Musical und Kabarett im Exil“ sowie Sophie Fetthauers Untersuchung zu „Opernsänger und -sängerinnen im Exil am Beispiel der Ensemblemitglieder des Hamburger Stadttheaters“ beschlossen.

Vergleicht man die künstlerische (Zwangs-)Produktivität vieler Exilanten unter enorm schwierigen Bedingungen mit dem Bemühen der Reichsbeamten im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda um die Reglementierung der Theaterkulturszene Deutschlands, so tritt die Engstirnigkeit und Einseitigkeit der ideologisch geleiteten Nationalsozialis-



ten deutlich zutage. Mit einem Blick auf das Namenregister des Sammelbandes ist auffällig, dass der Name Rainer Schlösser nur ein einziges Mal erwähnt wird. Die beiden Publikationen eines sehr nahen Themas stehen wie zwei Blöcke, geteilt durch einen unsichtbaren Graben, nebeneinander. Der Rezensent hält dies für bezeichnend in Bezug auf die Erforschung der deutschen Musik seit 1933, zu der Verfolgte wie Verfolger gehörten. Wie lässt sich dieser Graben sachlich überwinden?

(Januar 2008)

Gunnar Wiegand

*DAVID MONOD: Setting Scores. German Music, Denazification, & the Americans, 1945–1953. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2005. 325 S.*

Der US-amerikanische Historiker David Monod hat sich erklärtermaßen das Ziel gesetzt, einen erweiternden und korrigierenden Beitrag zur Erforschung der Besatzungszeit in Deutschland zu leisten. Im Zentrum steht die Frage von Kontinuität und Wandel nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung des längerfristigen Einflusses der Militäradministration auf die Musikverhältnisse Westdeutschlands zwischen Entnazifizierung und Antikommunismus (S. 8). Obwohl die Re-education von Anfang an strukturelle Mängel in sich barg, gelang es den Amerikanern, trotz vieler Rückschläge, Enttäuschungen und Kompromisse, Veränderungen im Musikleben ihrer Besatzungszone auf den Weg zu bringen, die langsamer als erwartet, teilweise bis in die 60er-Jahre Auswirkungen zeitigten. Für seinen Untersuchungszeitraum der ersten acht Nachkriegsjahre geht Monod von fünf Phasen aus. Einer Vorbereitung der „Music Control“ in Deutschland, einer kurzen Phase der „revolutionären Entnazifizierung“, einer Reformperiode bis Ende 1946, dem darauf folgenden faktischen Scheitern der Entnazifizierung vor allem unter prominenten Musikern und schließlich dem Abschied vom ambitionierten Projekt der Entnazifizierung, mit dem Versuch, längerfristig auf informeller Ebene im Zeichen des Systemkonflikts mit der Sowjetunion amerikanische Musik, stellvertretend für amerikanische Kultur, in Deutschland weiter zu etablieren.

Gemeinsam mit den Besatzungstruppen hatte die US-Regierung bereits vor der deutschen

Kapitulation im Mai 1945 Musikoffiziere in die befreiten Staaten Europas entsandt (S. 18). Sie sollten helfen, das Musikleben im Sinne einer künftigen Demokratisierung in Deutschland wieder aufzubauen und die Bevölkerung auf dem Gebiet der Musik von den guten Absichten der Amerikaner zu überzeugen. Mit dieser Aufgabe waren fast durchweg profilierte Komponisten (z. B. Roy Harris), Interpreten (z. B. John Bitter) und Musikmanager (z. B. Nikolas Nabokov) betraut. Sie hatten zumeist durch Ausbildung oder Herkunft einen ausgesprochen europäischen Hintergrund und standen dem deutschen System der staatlichen Subventionierung von Theatern, Opernhäusern und Orchestern weit weniger skeptisch gegenüber als ihre Auftraggeber im State Department, die ursprünglich eine Angleichung des Musiklebens in Deutschland an das privatwirtschaftliche System der USA anstrebten. Monod verdeutlicht, dass, während die Musik-Offiziere meist im Dienste der Sache der Musik und aus Hilfsbereitschaft oder auch Bewunderung für prominente Kollegen in Deutschland Einzelne und Institutionen bei der Reorganisation des Musiklebens unterstützten, ihr Engagement nicht selten mit den geheimdienstlichen und militäradministrativen Bestrebungen der Entnazifizierung in Konflikt geriet. Hatten die Soldaten zum Teil im Rahmen der Befreiung der Konzentrationslager hautnah die Gräueltaten der Nazi-herrschaft erfahren, waren die vom Fraternisierungsverbot ausgenommenen Musikoffiziere vorrangig an einem möglichst bald funktionierenden Musikleben interessiert. Die Mehrzahl der prominenten Interpreten durfte den Regelungen der amerikanischen Entnazifizierung entsprechend nicht auftreten. Monod zeigt, wie damit zwei wesentliche Ziele der Besatzer miteinander in Konflikt gerieten: zum einen die Bestrebungen, jene, die von der NS-Diktatur profitiert hatten, aus der im Aufbau befindlichen demokratischen Gesellschaft fernzuhalten, zum anderen der Wunsch, den Deutschen zu zeigen, dass das amerikanische Volk mindestens so kunstsinnig wie das deutsche sei und dabei keine Methoden in der Kulturverwaltung anzuwenden, die etwa an die Zensurpraxis der Nazis oder der Sowjets erinnern könnten (S. 31). Anhand der Fallbeispiele etwa Walter Giesekings (S. 157 ff.), Herbert von Karajans (S. 92), Elly Ney (S. 164 ff.) und Wil-

helm Furtwänglers (S. 128 ff.) verdeutlicht Monod die vielschichtige Problematik der Entnazifizierung. Ein zentrales Paradox war dabei strukturell bedingt: Bei gleichzeitiger Anerkennung einer Kollektivschuld aller Deutschen an der Nazibarbarei hatten sich die um Entschuldigung Bemühten als unbelastet, ja meist als in Opposition zum Hitlerregime darzustellen.

Spätestens 1947 kam die Entnazifizierung der Amerikaner in Deutschland zum Erliegen. Desgleichen wurden die Versuche der Musikoffiziere, das Musikleben in Deutschland im Sinne der USA zu gestalten, nicht mehr als außenpolitische Priorität erachtet. In Art eines Ausblicks verdeutlicht Monod, wie nach 1948 die Musikdiplomatie der USA fortwirkte. War Austauschprogrammen mit eher zweitklassigen amerikanischen Musikern gerade im Bereich der Amerikahäuser nur bescheidener Erfolg beschieden, konnte das Gastspiel von *Porgy und Bess* in Berlin 1951 und der Auftritt von Leonard Bernstein in München 1948 den Amerikanern bei den Deutschen große Sympathien einbringen. Dennoch verdeutlicht Monod anhand des Vokabulars des deutschen Pressechos, dass die alten Vorurteile gegenüber dem Musikleben der USA in Deutschland zu dieser Zeit noch weitgehend bestanden.

Auf einer sehr breiten Quellenbasis gelingt es Monod, die vielschichtigen Ereignisse um Entnazifizierung, Re-education und auswärtiger Kulturpolitik der USA im besetzten Deutschland plastisch darzustellen. Wenigstens ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte dieses kulturellen Kreuzzuges, wie er lange vor Kriegsende, gerade auf dem Gebiet der Musik, in den USA mit großem Medienecho geführt wurde, hätte das Verständnis dieses Ausschnittes kulturpolitischer Zeitgeschichte noch weiter abgerundet. Die Frage, ob das deutsche Publikum dem ein oder anderen Erzeugnis komponierter Musik von der anderen Seite des Atlantiks einfach nur in unverändertem Musikchauvinismus gegenüberstand oder ob die von Monod genannten Stücke, welche die amerikanische Kulturadministration ins besetzte Deutschland lancierte, einfach nicht erstklassig waren, stellt Monod nicht, da er es durchweg beim Benennen von Kompositionen belässt. Das schlägt – ebenso wie das unvollständige Register – nicht weiter negativ zu Buche. Monod ist Historiker, und es ist ihm gelungen, ein lesenswertes,

wenn auch in Verwaltungsdetails zuweilen etwas langatmiges Buch für Historiker, Musikwissenschaftler und interessierte Laien zu schreiben.

(Februar 2008)

Matthias Tischer

*ELISABETH JANIK: Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin. Leiden – Boston: Brill 2005. 354 S.*

Nachdem Elisabeth Janik bereits vor der Veröffentlichung ihrer überarbeiteten Dissertation von 2001 das Kapitel 5 „The Golden Hunger Years“ als Aufsatz veröffentlicht hatte, waren die Erwartungen an ihr Buch groß; sie werden nur teilweise erfüllt.

In den ersten drei Kapiteln gibt Janik eine Heranführung an ihr eigentliches Thema, welches nach ihrer eigenen Aussage das Studium der Strategien der Berliner und der Besatzungsmächte zur Rehabilitierung sowie zum Wiederaufbau einer „elite German musical tradition between 1945 and 1951“ darstellt (S. X).

Zunächst rekapituliert sie die Ideengeschichte der Musik im Berlin des 19. Jahrhunderts. Diesen weiten Rückgriff in die Geschichte der Musikverhältnisse begründet die Autorin mit der Behauptung, die Wurzeln des musikalischen Kalten Krieges in Berlin lägen mehr als ein Jahrhundert vor dem Jahr 1945. Die Ausführungen zu Musik und Bedeutung (S. 17 ff.) sowie zum musikalischen Fortschrittsgedanken bleiben in weiten Teilen auf einer Metaebene, die den mit der Materie nicht Vertrauten ebenso verunsichert wie sie den Kenner unbefriedigt lässt. Ähnlichen, bestenfalls resümierenden Charakters sind die folgenden Kapitel über die Musik in der Weimarer Zeit (S. 31 ff.) sowie die Abhandlung des Themas Nazismus und Exil auf engstem Raum. Geradezu verstörend wirkt es, wenn Janik konstatiert, dass in den frühen 30er-Jahren Entwicklungen des musikalischen Fortschrittes, der neuen Klänge, der neuen Ideen und einer neuen sozialen Basis stagniert hätten, wenn nicht gar in eine Sackgasse geraten seien. Dabei sei die Machtübernahme der Nazis für die avantgardistische Musikkultur nur der letzte Sargnagel eines lang angekündigten Verfalls gewesen (S. 57). Belege für ihre provokante These bleibt die Autorin dem Leser schuldig. Mit Befremden liest man gleich an zwei Stellen des Buches von einem

„gescheiterten nationalsozialistischen kulturellen Experiment“ (S. 149 und 170), ohne zu erfahren, was damit gemeint ist.

Wesentlich konsistenter wird Janiks Studie ab dem vierten Kapitel. Noch einmal greift sie im Abschnitt über Wiederaufbau und Besetzung (S. 81 ff.) auf die Vorgeschichte des Kalten Krieges zurück. Aufschlussreich sind ihre kurzen ideengeschichtlichen Abrisse über die musikkulturelle Entwicklung in Russland und der Sowjetunion sowie insbesondere ihre sehr dichten Ausführungen über die Erfindung einer amerikanischen musikalischen Tradition (S. 106–115). In Kapitel 5 gelingt es der Autorin, die höchst komplexe Situation im besetzten Berlin unter Berücksichtigung der verschiedenen Besatzungsmächte, ihrer jeweiligen Interessen sowie der Musikverhältnisse im eigenen Land, die Fragen von Remigration, der Verbindung musikalischer und politischer Ideen sowie das Ringen um Entnazifizierung ebenso multiperspektivisch wie differenziert darzustellen. Die Dichte der Darstellung lässt nach dem Kapitel über die Jahre 1950/51 den vergleichsweise großen Untersuchungszeiträumen (1951–1965 und 1965–1990) geschuldet nach. Die Aufführungsstatistiken im Anhang sind wie auch der umfangreiche Index äußerst hilfreich.

Grundsätzlich bleibt unklar, warum Janik über Musik schreibt; letztlich könnte es auch um Literatur oder Malerei gehen. Beschreibungen und Einschätzungen von Musik in Janiks Text stammen mehrheitlich aus zweiter Hand. Dabei begegnet sie den Kompositionen nicht ohne Sensibilität. So ist ihr die Rolle von Eisler/Bechers *Neuen Deutschen Volksliedern* in der Nachkriegszeit durchaus bewusst (S. 199). Wenn es jedoch darum geht, kompliziertere musikalische Sachverhalte zu verbalisieren, wirkt die Autorin hilflos. So habe Eisler in den *Hollywood-Liedern* und der *Deutschen Symphonie* sich einer komplexen, oft dissonanten Tonsprache bedient, um eine Einheit von Form und Inhalt zu erreichen (S. 200). Mit solchen Gemeinplätzen läuft die Autorin Gefahr, den Laien in die Irre zu führen und den Kenner zu verärgern. Zu Recht stellt Janik fest, dass in der frühen DDR vor allem avancierte Kompositionen mit einer opportunen politischen Botschaft geschätzt worden seien. Als Beispiel führt sie u. a. Schönbergs *Moses und Aron* an. Was die für die DDR opportune politische Botschaft

dieser Oper ist, erfährt der Leser jedoch nicht. Man muss nicht Partituren lesen können, um solchen Missgeschicken zu entgehen. Auch eine Studie von mehr allgemeinhistorischem Interesse kommt, allemal wenn sie das Wort Musik im Titel führt, an der Auseinandersetzung mit Klingendem nicht gänzlich vorbei. (Februar 2008) Matthias Tischer

MANFRED TROJAHN: *Schriften zur Musik*. Hrsg. von Hans-Joachim WAGNER. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2006. 519 S.

„Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston. Hrsg. von Bob GILMORE. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 275 S., Abb., Nbsp. (*Music in American Life*.)

GYÖRGY LIGETI: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika LICHTENFELD. Mainz u. a.: Schott Music 2007. Band 1: 523 S., Abb., Nbsp.; Band 2: 351 S., Abb. (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 10,1 und 10,2.*)

Gemeinsam mit Kollegen wie Wolfgang Rihm, Detlev Müller Siemens, Wolfgang von Schweinitz und Ulrich Stranz gehört Manfred Trojahn, Jahrgang 1949, jener Komponistengeneration an, die man in den Siebzigerjahren – sicherlich allzu voreilig und auf rubrizierendes Schubladendenken bedacht – mit dem Etikett „Neue Einfachheit“ belegt hat. Angesichts der an analytischen Diskursen serieller und postserieller Komponisten ansetzenden Kritik gegenüber dem Theoretisieren, hinter der sich nicht zuletzt das Wollen verbirgt, die Musik aus sich selbst heraus wirken zu lassen und anstelle der handwerklichen Aspekte die unmittelbare ästhetische Erfahrung in den Mittelpunkt zu stellen, ist es beachtlich, welche Menge von Texten einige dieser Komponisten mittlerweile hervorgebracht haben. Und wo sich Rihm inzwischen seit vielen Jahren immer wieder wortgewaltig darüber auslässt, dass Musik keiner Worte bedarf, bleibt Manfred Trojahn vergleichsweise substanzreich, indem er – gerade in den jüngeren Beiträgen der von Hans-Joachim Wagner herausgegebenen *Schriften zur Musik* – zwar weniger sein eigenes Schaffen adäquat beleuchtet als einen selektiven Blick auf die Arbeit anderer Komponisten wirft. Die Auswahl dieses zu unterschiedlichen Anlässen entstandenen und daher recht heterogenen Re-

dens und Schreibens über Musik ist reizvoll, weil sie sich mitunter quer zum Mainstream stellt: Am Beispiel von Jean Sibelius zeigt Trojahn etwa, wie heute idealerweise mit der Tradition – in seinem Sinne mit den „musikalischen Sprachen der Vergangenheit“ (S. 169) – umzugehen wäre, und in den Bühnenwerken *Capriccio* und *Die Ägyptische Helena* von Richard Strauss findet er diskussionswerte Perspektiven, wie er überhaupt in einem umfangreicheren Aufsatz der Strauss'schen Metierkenntnis eine Vorbildfunktion für heutiges Komponieren zuerkennen möchte. Vieles hiervon ist nachdenkenswert und wird zudem durch den meist geschliffenen Stil von Trojahns Texten unterstrichen.

Wenn es indes um das eigene Komponieren geht, bleibt die Kluft zwischen der generellen Begriffslosigkeit von Musik und dem Wunsch, sich darüber mitzuteilen, unüberwindbar. Substanzvolle analytische Details sucht man denn auch in den eigenhändig verfassten Werkkommentaren vergeblich; an ihre Stelle tritt eher Assoziatives, das sich beim Lesen zumindest ansatzweise zu einem mosaikartigen Bild von Trojahns ästhetischen Überzeugungen zusammenfügt. Das ist nicht uninteressant, weil man hier einiges über die Psychologie des Schaffensprozesses lernen kann. Die biographischen Texte des ersten Teils, oft nur kurze Skizzen oder tagebuchartige Erinnerungen, sind mit Fingerspitzengefühl formuliert und enthalten einige Edelsteine wie „Omas Radio. Über mein Bemühen ein Komponist zu werden“. Störend wird es jedoch, wenn das selbstbezügliche und manchmal auch ein wenig narzisstisch anmutende Kreisen um die eigene Person mit einer stark verallgemeinerten, in vielen Fällen argumentativ kaum nachvollziehbaren Schelte der älteren Komponistengeneration verknüpft wird. In solchen Fällen neigt Trojahn dazu, historische Ereignisse mit stark vergrößernden Pinselstrichen zu malen, um seinen eigenen Ansatz ins rechte Licht zu rücken. Gerade die Texte zu Komposition und Ästhetik zeigen aber aus einer Distanz von 30 Jahren heraus, wie problematisch die ästhetische Legitimierung der damaligen Komponisten gewesen ist. Vielfach entsteht der Eindruck, als habe sich Trojahn überhaupt nicht die Mühe geben wollen, die musikalische Wirkung serieller und postserieller Musik genauer zu befragen: Hier werden

Pauschalurteile an der Perlenkette aufgereiht und – das erstaunt im Nachhinein am meisten – in völliger Unkenntnis von Arbeiten der unmittelbaren Zeitgenossen wie etwa der französischen Komponisten der *École sp ctrale* ein Diskurs eröffnet, der völlig unreflektiert und eindimensional mit Begriffen wie ‚Ausdruck‘ und ‚Emotion‘ hantiert, um sie zur Charakterisierung des einzig richtigen, am Rezipienten orientierten Weg des Komponierens anzuführen. Dies ist vielleicht das aufschlussreichste Moment dieser Textsammlung: Sie kann dazu beitragen, die ehemals scharfe Frontlinie zwischen Alt und Neu aufzuweichen, indem sie ein wichtiges Kapitel bundesdeutscher Musikgeschichte aus der Perspektive einer der treibenden Kräfte beleuchtet und dabei (wahrscheinlich eher unbeabsichtigt) zeigt, auf welchen tönernen F u en die damaligen kompositorischen Entwürfe standen. Unter Berücksichtigung dieser Umstände kann der Band durchaus auch als Orientierung für eine Einführung in Trojahns Arbeit dienen.

Dass der von Bob Gilmore herausgegebenen Band mit Essays des Komponisten Ben Johnston auf einer ganz anderen Reflexionsebene angesiedelt ist, wird schon beim raschen Durchbl tern des Buches deutlich: Der hierzulande wenig bekannte, 1926 geborene Amerikaner, dessen Arbeit von dem experimentellen Ansatz seines Lehrers Harry Partch beeinflusst ist, den er jedoch zugleich erweiterte, bevorzugt für seine Musik die reine Stimmung und entwickelte dafür auch ein eigenes Notationssystem. Den weitaus gr o ten Raum nehmen diesem Schwerpunkt entsprechend die Beiträge zu Musiktheorie und -Ästhetik ein, darunter vor allem die drei bedeutenden Aufsätze „Scalar order as a compositional resource“ (1962/63), „Proportionality and expanded musical pitch relations“ (1965) und „Rational structure in music“ (1976), die sich ausführlich mit den akustischen Bedingungen und musikalischen Möglichkeiten der reinen Stimmung befassen. Dass Johnston dieses System nicht etwa am Schreibtisch entwickelt hat, sondern es gedanklich immer in Wechselwirkung mit historischen und kulturellen Entwicklungen betrachtet hat – woraus auch die stilistische Offenheit seiner Musik resultieren mag –, wird darüber hinaus in anderen Texten angesprochen, und anders als in den sehr theoretisch gehaltenen Aufsätzen

nähert sich Johnston hier auf kluge und manchmal auch pointierte Weise einer ganzen Reihe von aktuellen Fragestellungen. Diese aufgrund ihrer Entstehungskontexte weit weniger rigide formulierten Beiträge, in denen es auch um die Ansätze anderer Komponisten (John Cage, Harry Partch und La Monte Young) geht, ermöglichen zusammen mit den ausgewählten Werkcommentaren die wohl leichteste Annäherung an Johnstons Denken. Zwar ähnelt Gilmores Textzusammenstellung in vielerlei Hinsicht – wie er in seiner Einleitung betont – einer „collection of snapshots of unfamiliar terrain“ als einer „fullscale map“ (S. XIII); dennoch aber erweist sie sich als lohnend, zumal die Texte außerhalb der Vereinigten Staaten bislang eher schwer zugänglich waren. Ihre Lektüre eröffnet wertvolle Einblicke in die ästhetischen und kompositionstechnischen Probleme eines Komponierens, das sich konsequent von der gleichschwebenden Temperierung abwendet. Angesichts des relativ spärlichen Bekanntheitsgrades von Johnstons Musik (und aus der Perspektive des europäischen Benutzers) wäre darüber hinaus jedoch als Ergänzung zu den aufgelisteten diskographischen Angaben ein detailliertes Werkverzeichnis wünschenswert gewesen.

Ein großes Lob verdient schließlich die von Monika Lichtenfeld betreute, zweibändige Ausgabe der gesammelten Schriften György Ligetis. Das hier auf nahezu 900 Seiten ausgebreitete Material belegt eindrucksvoll die besondere Qualität von Ligetis musikalischem Denken und zeigt, wie er für sich die Sackgassen serieller Verfahrensweisen lokalisierte, um in seiner eigenen Musik konsequent einen Weg des Widerspruchs zu gehen: einen Weg, der – und dies ist ein gravierender Unterschied zu den Komponisten der Generation um Trojahn – nicht auf das mehr oder minder gedankenlose Aufzeigen von „Ausdruck“ und „Emotion“ im Zuge einer Re-Etablierung tonaler Strukturen verwies, sondern der sich unbeirrt von Werk zu Werk in andere Richtungen vorantastete und dabei durchaus auch vom Komponisten später als falsch beurteilte Entwicklungen in Kauf zu nehmen hatte. Dass Ligeti in übergreifenden Zusammenhängen dachte, die er durch ein reichhaltiges Wissen aus den unterschiedlichsten Bereichen untermauerte, macht die Lektüre der hier versammelten Beiträge so außerordentlich kurzweilig, auch wenn sich der Kom-

ponist in Bezug auf bestimmte Urteile als starrsinniger und vielleicht auch wenig flexibler Denker erweist: Immer sind die Texte als Spiegelbild ihrer jeweiligen Entstehungszeit und -situation erkennbar, angefangen von den noch naiven, aber dennoch selbstreflexiven Berichten, die der junge Ligeti vom Musikleben in der ungarischen Hauptstadt in den Westen vermittelte, bis hin zu den komplexen analytischen Diskursen aus späteren Jahren.

Lichtenfeld strebt in ihrer Edition, die vor allem bezüglich der Textauswahl vom Komponisten noch maßgeblich mitbestimmt wurde, obgleich er deren Erscheinen nicht mehr erleben konnte, eine möglichst lückenlose Erfassung der zentralen Texte aus rund fünf Jahrzehnten an, darunter auch solche aus schwer zugänglichen Quellen, die teils zum ersten Mal in deutscher Sprache erscheinen. Um den Umfang der Bände nicht übermäßig anschwellen zu lassen, musste dabei allerdings auf vieles verzichtet werden, wie der Blick in die im Anhang abgedruckte Liste nicht aufgenommener Schriften und Gespräche unmissverständlich klar macht. Im Hinblick auf wertvolle Quellen wie das 2003 erschienene Gespräch mit Eckard Roelcke („*Träumen Sie in Farbe!*“ György Ligeti im Gespräch mit Eckard Roelcke, Wien: Zsolnay) ist das zwar außerordentlich schade, aber letzten Endes doch verständlich. Sehr überzeugend ist die thematische Bündelung der Texte in sechs größere Abteilungen, innerhalb derer die Quellen wiederum in historischer Abfolge angeordnet sind: In den beiden Bereichen „Geschichte – Ästhetik – Kompositorisches Metier“ und „Vorbilder – Zeitgenossen – Freunde“ versammelt der erste Band Veröffentlichungen zur Neuen Musik oder zu einzelnen Komponisten, deren Herzstück die redaktionell überarbeiteten Manuskripte bilden, mit denen Ligeti zwischen 1958 und 1964 in diversen Rundfunkvorträgen das Schaffen Anton Weberns beleuchtete. Andere Beiträge, so etwa zur Dissonanzbehandlung in Wolfgang Amadeus Mozarts *Streichquartett* KV 465, zur Collagetechnik im Komponieren von Gustav Mahler und Charles Ives, zum Komponieren von Béla Bartók, zur Mikrotonalität bei Harry Partch oder auch die detaillierte Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1957, stecken den weiten Rahmen von analytischen Zugängen ab, die Ligeti erprobt hat.

Demgegenüber widmet sich der in die Rubriken „Autobiografisches“, „Rückblicke – Bekenntnisse – Ausblicke“, „Zur eigenen Arbeit“ und „Werkkommentare“ unterteilte zweite Band dem eigenen Schaffen des Komponisten. Was die Lektüre hier besonders spannend macht, ist die bisweilen sehr suggestive und bilderreiche Sprache, die – damit den Wirkungen der Musik vergleichbar – sich an die Imaginationskraft wendet und dennoch gleichzeitig auch zum tieferen Verständnis des Komponierten beitragen kann. Insofern legt Ligeti in diesen Texten Spuren aus, die der Hörer aufgreifen und am klingenden Werk selbst nachvollziehen kann, wenn er dies möchte. Darüber hinaus lassen die biographischen Ausführungen und ästhetischen Positionsbestimmungen wichtige Einblicke in die Werkstatt des Komponisten zu, geben aber auch den Blick auf die zahlreichen Anregungen frei, die sein Schaffen im Laufe der Jahre immer wieder geprägt haben. Dass die Herausgeberin darüber hinaus in einem rund 40-seitigen Essay kompetent in Ligetis literarisches wie musikalisches Schaffen einführt, rundet die beiden Bände zu einer höchst empfehlenswerten Veröffentlichung ab. (Dezember 2007) Stefan Drees

## Eingegangene Schriften

HERMANN ABERT: Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2008. 187 S., Nbsp. (Bach nach Bach. Vol. 1.)

About Bach. Hrsg. von Gregory G. BUTLER, George B. STAUFFER und Mary DALTON GREER. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. XI, 216 S., Abb., Nbsp.

KURT ANGLER: Detonation des Schweigens. Galina Ustwolskaja zum Gedächtnis. Würzburg: Echter Verlag 2008. 80 S.

PATRIZIO BARBIERI: Enharmonic Instruments and Music 1470–1900. Revised and Translated Studies. Latina: Il Levante Libreria Editrice 2008. XII, 616 S., Nbsp., CD

Begegnungen. The World Meets Jazz. Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 315 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 10.)

Catalogue de la Musique Instrumentale du „Collegium Wilhelmitanum“ de Strasbourg (ca. 1742–1783). Hrsg. mit Einführung und Kommentar von Eugène K. WOLF. Mit einem Vorwort von Christian MEYER. Paris: Société Française de Musicologie 2008. 154 S., Abb. (Publications de la Société Française de Musicologie.)

SERGIU CELIBIDACHE: Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag und weitere Materialien. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 80 S., Nbsp. (Celibidachiana I. Werke und Schriften. Band 1.)

Communication in Eighteenth-Century Music. Hrsg. von Danuta MIRKA und Kofi AGAWU. Cambridge: Cambridge University Press 2008. IX, 345 S., Nbsp.

LUCIÁ DÍAZ MARROQUÍN: La retórica de los afectos. Kassel: Edition Reichenberger 2008. 328 S., Abb.

HAZEL DICKENS / BILL C. MALONE: Working Girl Blues. The Life and Music of Hazel Dickens. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. 102 S., Abb.

Carl von Dittersdorf: Briefe, ausgewählte Urkunden und Akten. Gesammelt, hrsg. und kommentiert von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider 2008. XIV, 186 S. (Studien zur Musikwissenschaft. 54. Band.)

MARIE-AGNES DITTRICH: Grundwortschatz Musik. 55 Begriffe, die man kennen sollte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 119 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

ROLAND EBERLEIN: Orgelregister, ihre Namen und ihre Geschichte. Köln: Siebenquart Verlag 2008. 768 S.

ANDREAS EICHHORN: Felix Mendelssohn Bartholdy. München: Verlag C. H. Beck 2008. 127 S. (C. H. Beck Wissen 2449.)

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

Facets of the Second Modernity. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX und Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 245 S., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 6.)

MARCUS FELSNER: Operatica. Annäherung an die Welt der Oper. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 293 S.

DANIELE V. FILIPPI: „Selva Armonica“. La Musica Spirituale a Roma tra Cinque e Seicento. Turnhout: Brepols 2008. XV, 484 S., Nbsp. (Speculum Musicae. Volume XII.)