

## Besprechungen

*ANNA MARIA BUSSE BERGER: The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961. Scholars, Singers, Missionaries. University of Chicago Press 2020. 360 S., Abb., Tab., Nbsp.*

In der Mitte des vergangenen Jahrhunderts verbrachte die Autorin als Kind zwei Jahre in Tansania in Afrika, wo ihr Vater in leitender Funktion in der Mission tätig war. Das Kind, von zu Hause mit den Chorälen der Kirche vertraut, hörte dort dieselben Choräle singen. Sie klangen anders. Aus dieser Differenzenerfahrung entspringt die Fragestellung des vorliegenden Buches; dass es sich dabei um eine reale und persönliche Erfahrung handelt, macht den Ernst, die Authentizität und das Spannende des Buches aus. Die Fragestellung heißt: Wie verhalten sich Vergleichende Musikwissenschaft, Jugendbewegung und Mission in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zueinander? Das Buch ist in zwei Hälften von jeweils gut 100 Seiten Haupttext geteilt, deren erste die Musikforschung in Deutschland beschreibt, während die zweite die seelsorgerische, musikalische und wissenschaftliche Tätigkeit der Missionare behandelt. (Dazu kommen 64 Seiten mit Endnoten, Vor- und Nachwort etc.) Die erste Hälfte zerfällt in zwei Teile im Verhältnis 2:1, deren erster die Theoretiker, deren zweiter die Praktiker – sagen wir: die auch praktisch tätigen Theoretiker – der Musik diskutiert. In 13 Kapiteln begegnen uns die Daten und Taten von 23 Individuen, von denen sich sieben speziell mit Musikgeschichte und historiographischer Methodologie beschäftigt haben, vier zudem mit Aufführungsversuchen mittelalterlicher Musik, während sich zwölf als Missionare der Organisation des Kirchengesangs in der Mission in Tansania widmeten.

Das Buch ist mustergültig erschlossen; wichtige Einträge im Index sind durch Lem-

mata aufgeschlüsselt. Dadurch wird eine quantitative Auswertung des Index möglich: Unter den Personen dominiert Marius Schneider mit 20 Zeilen, gefolgt von Erich Moritz von Hornbostel mit 18. Es folgen Bruno Gutmann und Franz Ferdinand Rietzsch mit je zwölf, und schließlich Jacques Handschin mit neun Zeilen. Der Einstieg in das Buch entlang einiger dieser Namen wird im Folgenden besprochen; dem Leser sei die Alternative empfohlen, mit dem Nachschlagen der Namen „Wilhelm von Humboldt“ und „Franz Bopp“ anzufangen, die ebenfalls auf die zentrale These des Buches führen.

Über Marius Schneider erfahren wir Folgendes: In seiner Habilitationsschrift über die Geschichte der Mehrstimmigkeit verwendet Schneider Transkriptionen von Gesängen aus Tansania, die ein dortiger Missionar, Meinulf Küsters, auf Walzen aufgezeichnet und an den Direktor des Berliner Phonogramm-Archivs bis 1933, Erich Moritz von Hornbostel, gesandt hatte. Schneider wird mit dieser Schrift habilitiert; der erste Band (der diese Gesänge enthält) erscheint 1934 im Druck. – Währenddessen hatte unter den Missionaren seit Jahren die Diskussion darüber andauert, welche Gesänge man in Liturgie und Gemeindearbeit vor Ort verwenden solle – die heimisch vertrauten oder die heiligen der Mutter Kirche? Papst Pius X. hatte 1903 den Missionaren Latein als Sprache der Heiligen Messe vorgeschrieben; aber was sollte für die Andachten und den Rosenkranz gelten? Der katholische Missionar Cassian Spiess verfasst schon einmal Lexika lokaler Sprachen. – 1934 sendet Marius Schneider ein Exemplar seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit mit Dank für die Tonaufnahmen an Küsters. Aber erst einige Jahre später tut Schneiders Buch eine unerwartete Wirkung: Johann Baptist Wolf, der neue Leiter der Missionarsausbildung, liest das Buch und findet darin die Melodien, nach denen er lange gesucht hat. Es sind heimische Melodien, aber geheiligt durch Walzenaufnahmen, wissenschaftliche Transkription und Druck bei Julius Bard zu Berlin

1934. Wolf legt sie einem Ordinarium Mis-sae in Landessprache zugrunde.

Dies ist eine wunderbare Geschichte, niemand wird sie unbeteiligt lesen. Es ist zugleich die präzise Bestimmung dessen, was die Autorin als die Aufgabe einer mit außer-europäischer Musik befassten Musikwissenschaft begreift: strikt empirische Forschung; Authentifizierung der Ergebnisse durch Akzeptanz vor Ort. Marius Schneider exemplifiziert diese Position, obgleich er weder empirische Forschung noch praktisches Wirken im Sinn gehabt hatte, sondern auf der Suche gewesen war nach Belegen für eine große synthetische Theorie, die „Tonalitätskreis-Theorie“. So tritt in Schneiders Werk der Gegensatz von empirisch verfahrenender und ergebnisoffener Ethnomusikologie und apriorisch verfasster Vergleichender Musikwissenschaft vor Augen. Aus Variationen dieser Gegenüberstellung setzt sich das Bodenmosaik des ganzen Buches zusammen. Die Darstellung Schneiders zeigt, dass die Autorin die von ihr untersuchten Forscher dennoch nicht als weiße oder schwarze Mosaiksteine, sondern als reale Personen in komplexen Kontexten betrachtet.

So wird, wie auf Schneider, auch auf Erich Moritz von Hornbostel ein zustimmender und ein kritischer Blick geworfen. Einerseits hat Hornbostel 1905, 28-jährig, den programmatischen Vortrag *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft* gehalten, in welchem er angesichts von Kolonialismus und Missionierung auf Errettung der originalen Gesangstraditionen in den Kolonien durch Aufzeichnung und Transkription dringt. Als Leiter des Berliner Phonogrammarchivs wird er Missionaren wie Küsters Phonographen zur Verfügung stellen. Andererseits ist Hornbostel der Urheber der Blasquintentheorie, eines Inbegriffs großen synthetischen Theoretisierens.

Wie verbreitet die Neigung zu solchem visionären Überblicken war, macht die Autorin an zwei kritischeren Stimmen deutlich. In den Schriften von Handschin beobachtet

sie Kritik am Fortschrittsglauben, Skepsis gegenüber forscher Nutzbarmachung außer-europäischer Musikpraktiken für die Auffassung mittelalterlicher Musik und Zweifel an dem Konzept musikalischer Universalien („Handschin questioned the idea of musical universals“, S. 72f.). Manfred Bukofzer, Handschins Basler Schüler, hat Hornbostels Theorie der Quintenzirkelgeneration durch Blasquintendreihung in einem physikalischen Labor untersucht und 1949 in seinem Artikel *Blasquinte* in der MGG mit beispielhafter Klarheit erläutert, warum die Theorie nicht zu halten ist. Auch Handschin selbst hat eine Kritik der Blasquintentheorie in sein Buch *Der Toncharakter* von 1948 eingerückt.

Die Autorin entnimmt aus letzterem Werk zwei Argumente gegen Hornbostel: 1. Handschin bezeichne die Blasquintentheorie als „the zenith of his craze for absolute pitch“ (S. 70; vgl.: *Der Toncharakter*, S. 82: „Gipfelpunkt der fixen Idee der absoluten Tonhöhe“). Das Argument ist klar: Nur wenn man exactissime intoniert, kann man zwölf gleich temperierte Quinten aneinanderreihen. 2. Handschin, so die Autorin, fahre etwas später („a little later“, S. 70, Zeile 5) mit seiner Kritik der Blasquintentheorie fort: „The greatest weakness (of the theory) is its highly speculative character [...]“ („Ihre größte Schwäche ist vielmehr ihr hochspekulativer Charakter. Sie hat einer alten Hochkultur unwahrscheinliche Wunderwerke von Feinabstimmung zugemutet [...]“). So, wie dies auf S. 70 in englischer Übersetzung wiedergegeben und S. 267, Anm. 19 auf deutsch zitiert und mit „Ibid., 81“ nachgewiesen wird, handelt es sich um die Wiederholung des ersten Arguments, nun spezifiziert auf das Problem der Tonhöhenabstimmung. Wir sehen zwei Argumente, die in die Richtung einer empirischen Forschung ohne mitgebrachte Annahmen weisen.

Indessen handelt es sich hier zwar um das durchgehende Argumentationsziel der Autorin, aber nicht um die Position Handschins. Das zweite Argument, das auf S. 70 ab Zeile

5 angeführte Zitat („The greatest weakness“ [„Ihre größte Schwäche...“]) ist falsch zugeschrieben. Es stammt nicht aus Handschins *Toncharakter*, sondern aus Bukofzers MGG-Artikel *Blasquinte* (MGG 1, Bd. 1, Sp. 1922, unten).

Bukofzer weist in diesem Artikel, wie die Autorin hervorhebt, Handschins Anspruch, zu dieser Untersuchung angeregt zu haben, strikt von sich. Aber damit nicht genug: Er vermisst bei Handschin auch ein volles Verständnis des Sachverhalts. Wenn Handschin in *Der Toncharakter* (S. 81) die Blasquintentheorie als „kolossalste Leistung des musikpsychologischen Positivismus“ kritisiere, so sei dies „etwas einseitig“, denn die Blasquintentheorie sei in Wahrheit „nicht positivistisch genug [...]“ (MGG 1, Bd. 1, Sp. 1922). Und hier folgt der zitierte Satz „Ihre größte Schwäche...“. Bukofzer wirft also Hornbostel vor, spekulative Musiktheorie zu betreiben, und er wirft Handschin vor, das nur „etwas einseitig“ zu kritisieren. Liest man bei Handschin nach, so findet man, dass er Hornbostels „Positivismus“ mit Boethius' Vorstellung einer „uns von Natur eingepflanzten Musik“ konfrontiert (*Der Toncharakter*, S. 81). Diese Position einer rationalistischen Psychologie verschweigt Bukofzer und verdeckt sie durch ein Plädoyer für gesteigerte Aufmerksamkeit auf das positiv Machbare bei der Beurteilung von Tonhöhendifferenzen.

Der Artikel dokumentiert das Zerwürfnis zwischen Bukofzer und Handschin. Sein Grund liegt unter anderem in dem Bekenntnis zur Geistesgeschichte, das Handschin Bukofzers Buchtitel von 1947, *Music in the Baroque Era*, entnahm. Indem er eine musikhistorische Darstellung einem kunsthistorischen Begriff unterstellt, bleibt Bukofzer, wie Handschin in einem Brief an Otto Kinkeldey vom 9. Juli 1949 klagt, den „neudeutschen“ Gedankengängen Wilibald Gurlitts und Besslers treu. Wir sehen, dass beide – aus völlig unterschiedlichen Gründen – nicht ganz in der Rolle von Gründervätern eines musikwissenschaftlichen Empirismus auf-

gehen: Der Besslerschüler Bukofzer nicht, weil er die Tradition der Geistesgeschichte mit ihrem „Haschen nach der Synthese“ (Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 20) weiterträgt, der christliche Platoniker Handschin nicht, weil er, die „Verschiedenheit der Erdendinge“ betonend, an der Idee der transzendenten Einheit festhält (*Der Toncharakter*, S. 422).

Man sieht, auf wie mitreißende Weise das Buch Personen, Gedanken und Positionen im Deutschland der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (mitsamt seiner Kolonie in Ostafrika) beschreibt und dadurch mitten hineinführt in die verzweigten Diskussionen über die Grundlagen der Musikwissenschaft. Jeder, der sich für das Fach interessiert, wird das Buch mit Gewinn lesen.

(Februar 2021) Franz Michael Maier

MICHAEL BERNHARD und KLAUS-JÜRGEN SACHS: *Musiklehre zwischen Mittelalter und Humanismus. Das Studienkonvolut des Stephan Roth (Zwickau, Ratsschulbibliothek 24.10.26)*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 14*.)

Einem „Zufall“ verdanke der vorliegende Band seine Entstehung, schreiben die beiden Autoren gleich zu Beginn; einem „Zufall“ (S. IX), der gleichwohl unbestritten auf der jahrzehntelangen soliden Grundlagenforschung beider beruht und diese dafür mit einem sowohl einzigartigen wie umfassenden Quellenfund zur Rezeption spätmittelalterlicher Musiklehren belohnt: Mit der vorliegenden Edition des Codex 24.10.26 der Ratsschulbibliothek Zwickau erschließen Michael Bernhard und Klaus-Jürgen Sachs das in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher unbeachtete private Studienkonvolut des Zwickauer Stadtschreibers Stephan Roth (1492–1546), das eine „reiche Folge von Musik-Lehrschriften“ (S. 12) enthält. Die darin

gesammelten, kopierten und teilweise glossierten Texte gehen auf Roths Ausbildungsjahre in unterschiedlichen Lateinschulen in Glauchau, Chemnitz, Halle und Dresden (1504–1512) sowie an der Universität Leipzig (1512–1517) zurück und lagerten seit 1546 gemeinsam mit Roths gesamter Bibliothek (mit einem Umfang von ca. 6.000 Büchern sowie etwa 3.750 Briefen) beinahe unberührt in der Zwickauer Ratsschulbibliothek. In den Blick der Herausgeber geriet die Textsammlung im Rahmen des Editionsprojektes zur *Traditio Iohannis Hollandrini*, in welchem Klaus-Jürgen Sachs und Michael Bernhard zusammen mit Elżbieta Witkowska-Zaremba in einem Gemeinschaftsprojekt der Bayerischen und der Polnischen Akademie der Wissenschaften zwischen 2001 und 2016 insgesamt 30 Quellen dieser, in Mittel- und Osteuropa zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert rezipierten, musikalischen Lehrtradition vorlegten und welche sich auch unter Roths gesammelten Texten wiederfindet. Schloss sich für die Editoren der schwer zu fassenden *Traditio Hollandrini* mit dem Zwickauer Studienkonvolut zum einen ein philologischer Kreis, so eröffnete dieses gleichzeitig die einmalige Möglichkeit, die Rezeption spätmittelalterlicher Musiklehren im Umfeld eines gelehrten Humanisten lokal und zeitlich eingrenzbare zu erforschen.

Genau dafür bietet die vorliegende Ausgabe eine ideale Voraussetzung. Sie beginnt mit einem biographischen Abriss über den Reformator, Sammler und Humanisten Stephan Roth (S. 1–11), gefolgt von einer knappen Beschreibung (S. 17–24) der drei überlieferten Musiksammlungen aus Roths Bibliothek: RSB 24.10.26, RSB 2.10.8 und RSB 24.7.17. Der eigentlichen Edition (S. 69–382) von elf bisher unbekanntem Lehrtexten aus dem Konvolut RSB 24.10.26 wird eine umfassende Erläuterung (S. 25–68) vorangestellt, welche die Inhalte anschaulich und systematisch zusammenfasst und damit gleichzeitig die nicht vorhandene Übersetzung auszugleichen versucht. Eine Bibliographie,

ein Verzeichnis der Choralincipits sowie ein Sachregister runden den Band schließlich ab.

Über die musikalischen Inhalte des Konvoluts, welche „gleichsam die Vulgata der Musiklehre ihrer Zeit und ihrer Region“ (S. 15) repräsentieren, hinaus, sind der Sammlung noch sieben Drucke, vorwiegend theologischen und liturgischen Inhalts vorangestellt. Auch zwischen den musiktheoretischen Handschriften befinden sich nochmals zwei Drucke eingebunden (Michael Keinspeck, *Lilium musicae planae*, Basel 1496, und Uldaricus Burchardi, *Hortulus musices practice*, Leipzig 1517), welche jedoch in den vorliegenden Band genauso nicht aufgenommen wurden wie der einzige Traktat mit Anleihen zur *Traditio Hollandrini* (f. 293r–310r); letzterer wird als Nummer XXVIII im Rahmen der Reihe der *Traditio Hollandrini* erscheinen.

Die in der Edition unter A bis L schließlich kritisch erschlossenen elf „Schultexte [...], die schlicht dem alltäglichen Unterricht dienten, dazu verstreut kursierten und ohnehin anonym waren“ (S. 26), bieten nun einen umfassenden Einblick in die musikalische Elementarlehre des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Das Konvolut bezeugt dabei eindrücklich, wie zu dieser Zeit die Grundlagen der Chorallehre, wie auch jene für den figurierten Gesang gleichzeitig studiert und praktisch erprobt wurden. Inhalte wie die Lehre der Tonarten, von den *Claves*, der Intervalle sowie der Solmisationssilben und ihren *mutationes* dienen dabei sowohl als Basis für die Chorallehre, wie sie auch die Voraussetzung für weiterführende Überlegungen zur Modusgestalt in der mehrstimmigen Musik bilden. Die einzelnen Traktate variieren dabei scheinbar die immer selben Lehrinhalte; gleichzeitig unterscheiden sich die Texte jedoch subtil voneinander in Bezug auf den Grad ihrer jeweiligen theoretischen Durchdringung des Stoffes sowie die gewählten Visualisierungen anhand von komplexen Graphiken. Gerade diese unmittelbare Zusammenschau ähnlicher Inhalte zeugt einerseits zweifellos von der „jugend-

lichen Aneignung musikalischen Lehrstoffs“ (S. 15), andererseits eröffnet dieses Konvolut der zukünftigen Forschung die seltene Möglichkeit, die Ambivalenzen einer sich verändernden Musikanschauung und ihrer theoretischen Regulierung kompakt in den Blick zu nehmen.

Im Gesamten erfüllt der vorliegende Band die höchsten Erwartungen an eine historisch-kritische Ausgabe spätmittelalterlicher Musiktraktate, welcher zudem durch eine systematische Zusammenfassung der Inhalte auch einen ersten, niederschweligen Zugang zu diesem Material ermöglicht. Insbesondere die Entscheidung, alle Graphiken genauso wie die Notenbeispiele in den meisten Fällen durch ein modernes Druckbild zu ersetzen, verleiht der Edition ein homogenes Erscheinungsbild; nur wo dies nicht möglich war, wurden die originalen Diagramme als Faksimile abgebildet. Ausgesprochen benutzerfreundlich sind zudem die markierten Seitenangaben an den Rändern, welche stets auf einen Kommentar am Ende der jeweiligen Edition verweisen. Den Herausgebern gebührt großer Dank für ihre verdienstvolle Erschließung eines „zufälligen“ Quellenfonds, der die Forschung in den kommenden Jahren sicherlich noch reichlich beschäftigen wird.

(Februar 2021)

Irene Holzer

*Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven. Hrsg. von Kai KÖPP und Thomas SEEDORF. Lilienthal: Laaber Verlag 2020. 353 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kompendien Musik. Band 12.)*

*Musik aufführen.* Bereits der Titel zeigt an, was den Herausgebern Kai Köpp und Thomas Seedorf wichtig ist: ein möglichst breites Verständnis von der „wissenschaftliche[n] Erforschung musikalischer Interpretationen“ (S. 9). Das elegante Umschiffen der einschlägigen (vorbelasteten) Schlagwörter im Titel wie in der Einleitung, sowie der mehrfach angeführte Fokus auf das hörbare Phänomen

und den ganzheitlichen Charakter musikalischer Aufführungen unterstreichen die Ausrichtung des Bandes, der eine breite Annäherung, aber kein umfangliches Handbuch darstellen soll.

Gegliedert in vier Teilbereiche und ein kurzes Glossar bietet das Kompendium einen facettenreichen Blick auf unterschiedliche aufführungspraktische Fragen und Positionen aus der Perspektive der 13 Autoren, die sowohl in der Forschung als auch in der Praxis beheimatet sind. Die Anlage des Buches spiegelt somit die zentralen Eigenheiten des Forschungsbereichs wider: die große Heterogenität, die sich durch Quellen, Akteure, Perspektiven und auch Fragestellungen zieht und die deshalb durch viele Fallstudien gekennzeichnet ist, sowie eine leider geringe Gender-Diversität bei den Akteuren.

Zu Beginn steht der Teil „Reflexionen“ mit einer eingehenden Begriffs(er)klärung durch Tobias Pfleger („Geschichte der Begriffe – Begriffe der Geschichte“) und einem eher praxisorientierten Blick auf das Themenfeld durch Axel Weidenfeld und Peter Schleuning („Methoden und Grenzen Historischer Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts“). Pfleger schafft es, sowohl zentrale Begriffe und deren historische, methodische und fachinterne Verortung sehr gut verständlich darzustellen, als auch ein Gefühl dafür zu vermitteln, welche Zuschreibungen mit diesen Begriffen bis heute einhergehen. So adressiert er beispielsweise explizit die oft stillschweigende Gleichsetzung von „Aufführungspraxis“ und „Alter Musik“ und entschlüsselt die Differenzen zwischen Aufführungspraxis und Interpretation. Weidenfeld und Schleuning bieten einen anschaulichen und zum Teil anekdotischen Blick auf die Praxis der „Historischen Aufführungspraxis“. Hierbei finden sie eine gute Balance zwischen dem Abholen einer eventuell unbedarften Leserschaft, dem schlaglichtartigen Eröffnen und Zusammenstellen von deren zentralen Themen und einer eingängigen Darlegung relevanter Fragestellungen im Themenbereich.

Der zweite Teil „Quellen“ folgt im Aufbau dem „klassischen“ Ideal einer (historisch informierten) Aufführungserarbeitung: Hintergrund (Christian Scharper: „Text-Wort-Quellen – Beschreibbarkeit von Praxiselementen“), Musikstück (Johannes Gebauer: „Noten – Notationsproblematik“), Umsetzung (Christian Ahrens: „Instrumente – Interfaces als Fokus der Praxis“) und Resultat (Jeroen van Gessel: „Der Tonträger als Quelle und Gegenstand der Forschung“).

Didaktisch angelegt und anschaulich ausgefüllt mit Beispielen führt Scharper in die Fülle möglicher Text-Wort-Quellen, vom Traktat bis hin zu Reklame oder Quittung, sowie alle denkbaren damit einhergehenden Herausforderungen ein und kumuliert in der Frage, was aus dieser Quellensorte nicht herausgelesen werden kann: Was kann traditionelle Notation überhaupt mitteilen? Eine Problemstellung, die auch Gebauers Ausführungen prägen: Nach einer Vorstellung der grundlegenden Notentextarten und Notenausgaben erörtert er sowohl wissenschaftliche Herausforderungen als auch solche, die bei deren Verwendung in der praktischen Umsetzung auftreten. Dabei verweist er insbesondere auf die Frage, was in den jeweiligen Formaten notiert werden kann und soll – und was sich nicht in der Notation wiederfindet. Diesen eher allgemeinen Betrachtungen folgt im Beitrag von Ahrens der Fokus auf einem sehr speziellen Aspekt: dem Interface, das als „Benutzerschnittstelle [...] den Zugriff des Klangerzeugers (Musiker) auf den Klangkörper (Musikinstrument) auf eine charakteristische und konkret bestimmbare Weise“ (S. 107) erlaubt. Ahrens listet detailliert auf, was bei traditionellen Musikinstrumenten als Interface verstanden werden kann, die Ausführungen verbleiben aber sehr nah an einer Beschreibung der Bauteile; eine Reflexion der wechselseitigen Einflussnahme von Interface und Spielbarkeit, wie sie die an die elektronische Musik angelehnte Begriffsübertragung erwarten lässt, fehlt aber weitgehend. Noch technischer legt van Gessel seine Beschrei-

bung der Entwicklung von Tonträgern und Abspielgeräten an und ergänzt diese um Gedanken zur Vermarktung und Fragen der Benutzung und Hörgewohnheiten. Er hebt hervor, dass besonders mediale Eigenschaften in den vorhandenen Studien zumeist nicht genug reflektiert werden – ein Punkt, der jedoch auch bei van Gessel ein Desiderat ohne konkrete Anknüpfungspunkte beispielsweise an aktuelle Debatten der Medienwissenschaft bleibt. Mit Blick auf die von ihm mehrfach vorgetragene Methodenkritik verwundert auch sein Fazit, in dem er sich weniger die von Nicholas Cook vorgeschlagene Hinwendung zu den „performance studies“, sondern „eine intensivere Kooperation mit der systematischen Musikwissenschaft“ (S. 143f.) wünscht. Zwar gibt es hier einige spannende (durchaus intra- und interdisziplinäre) Forschungsprojekte zu Tonträgern, dennoch wäre es ein idealer Moment, um einen breiteren Brückenschlag zwischen mehreren methodischen sowie interdisziplinären Ansätzen aufzuzeigen – eine Öffnung, die auch Ahrens vermissen lässt.

Der dritte Teil „Historische Annäherungen“ gliedert sich in vier zeitliche Abschnitte. Dem anschaulichen Abriss der Quellenproblematik der Musik der Antike bis zur detailreichen Betrachtung von Textunterlegung und Setzung von Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert von Stefan Morent („Aufführungspraxis in der Musik vor 1600 – Mangel an Quellen“) folgt ein ausführlicher Blick von Thomas Seedorf („Missverständnisse und Kontroversen. Die Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Wiederentdeckung“) auf die Frage, warum gerade die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts für die Aufführungspraxis so spannend ist und welche Herausforderungen bei der praktischen Umsetzung dieser Musik entstehen. Heinz von Loesch („Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts“) erweitert diesen Blick nochmals in fast listenartiger Form um die Aufführungspraxis der Musik des 19. Jahrhunderts und stellt sowohl die

vielen vorhandenen Quellenarten mit ihren Forschungsansätze als auch damit einhergehende Interpretationsfragen vor. Einen etwas anderen Blickwinkel bietet dagegen Detlef Giese („Die neue Musik als historische Musik. Musik aufführen im 20. und 21. Jahrhundert“), der die Geschichte der neuen Alte-Musik-Bewegung aus der Perspektive einer Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts darlegt. Dabei bindet er viele der in den vorangegangenen Kapiteln adressierten Aspekte in einer übergreifenden Betrachtung zusammen und zeichnet so ein Gesamtbild, das von der Stellung der Künstlerinnen und Künstler, die Spuren in der Interpretationsgeschichte hinterlassen haben, bis hin zu einer umsichtigen Einordnung der Tonträger und ihrer Bedeutung für die Aufführungs- und Interpretationspraktiken reicht und dabei auch den Zwiespalt von Wandel und Kontinuität reflektiert.

Der Band schließt mit dem Teil „Fallbeispiele“ zu drei Themenfeldern, die sich diagonal durch die vorangegangenen Untergliederungen hindurchziehen. Zwei immens große Themen verfolgen Thomas Synofzik („Tempo“) und Sebastian Bausch („Improvisation“) in ihren Beiträgen. Während Synofzik die Entwicklung prägender Debatten um Fragen der Tempogestaltung ab dem 14. Jahrhundert über Tempobezeichnungen und Tempobestimmungen bis hin zu einer eingehenden Darlegung neuer Methoden zur computergestützten Tempomessung und -analyse darlegt, dekliniert Bausch die Frage nach Improvisation entlang der (ideellen) Grenze zu Komposition und Interpretation, u. a. ausführlich am Beispiel von Verzierungspraktiken. Bausch endet mit knappen Ausführungen zum 20. Jahrhundert, die durch die sehr eng weitergeführte Frage nach dem Verhältnis von Notation und spielerischer Abweichung an zentralen Teilen improvisatorischer Praxis, beispielsweise der Suche nach neuen (schriftunabhängigen) Formaten und Klanglichkeiten ebenso vorbeigehen, wie an einer präzisen Verortung von impro-

visorischen Praktiken zu kompositorischen Ansätzen der zeitgenössischen Musik. Nochmals eine ganz andere, sehr viel offenere Perspektive auf musikalische Interpretationen eröffnet demgegenüber Kai Köpp („Nichtnotiertes und Nichtnotierbares“) in seinen Betrachtungen zum Verhältnis von Schriftlichkeit und erklingender Musik, die er am Beispiel von Vortragszeichen und Vortragsnormen entlangführt. Köpp bindet über Robert Haas nicht nur Hugo Riemanns Frage, was selbstverständlich bzw. was notiert ist, ein, er knüpft in gewisser Weise auch an die in der Einleitung unausgesprochene Frage nach der Verortung des Kompendien-Bandes zu Haas' *Aufführungspraxis der Musik* an und zeigt auf, dass einige Aspekte heute eine neue Aktualität erhalten.

Damit bestätigt sich der initiale Eindruck: Die Nicht-Positionierung erfolgt ebenso bewusst wie die inhaltlich breite Ausrichtung und ist Charme und Herausforderung zugleich. Zwar scheint, trotz aller Perspektivwechsel, eine grundlegende Fokussierung auf schriftliche Quellen konstant im Hintergrund zu stehen, wohingegen Anknüpfungspunkte z. B. an eine „Geschichte des Hörens“ nur in Ansätzen verfolgt werden. Dennoch eröffnet der Band insgesamt einen sehr lebhaften und umfänglichen Einblick in die Forschung zu musikalischen Aufführungen. Die breite Aufstellung eignet sich hierbei nicht nur für die Nutzung als Lehrbuch, sondern eröffnet auch neue Perspektiven und Anknüpfungspunkte an aktuelle Forschungsdesiderate.

(Februar 2021)

Miriam Akkermann

GUSTAV A. KRIEG: *Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch. Einführung und Repertoirekunde.* Köln: Dohr 2020. 436 S., Nbsp.

Mit dieser Publikation hat Gustav A. Krieg ein gewichtiges Werk vorgelegt. Der Autor nähert sich der anglikanischen Kirchenmusik

aus zweierlei Perspektiven: der des Theologen und der des Kirchenmusikers. Dabei nimmt die Einführung in die Spezifika von „Anglikanischer Kirche – anglikanischer Liturgie – anglikanischer Kirchenmusik“ lediglich die ersten 50 Seiten ein; der weitaus umfangreichere zweite Teil, widmet sich den „Epochen – Komponisten – Werke[n]“. Genau darin, nämlich in dem Ansinnen, gleichzeitig historische Ereignisse, kirchengeschichtliche Entwicklungen, biographische Fakten mit Repertoirekunde und Werkanalysen zu verbinden, liegt die Stärke, aber auch die Schwäche dieses Buches. Die Materialfülle ist überwältigend, zeugt sie doch von intensiven und jahrelangen Studien des Autors (tatsächlich stellt die vorliegende Publikation die erweiterte Fassung einer 2007 erschienenen *Einführung in die anglikanische Kirchenmusik* dar). Die umfangreiche zu Rate gezogene Sekundärliteratur manifestiert sich auf jeder Seite in einem ebenso umfangreichen Fußnotenapparat; in den Fußnoten werden allerdings ständig Abkürzungen verwendet, die auf den ersten Buchseiten verzeichnet sind und durch reges Blättern entschlüsselt werden müssen (zum Teil wieder mit Abkürzungen in der eigentlich ausgeschriebenen Version).

Trotz des erzwungenen Hin- und Herblätterns stellt jedes Teilkapitel eine gut lesbare Einheit zu jeweils einer Epoche der anglikanischen Kirchenmusik dar. Zentrale Komponistenpersönlichkeiten werden in ihrer Zeit, ihrem Umfeld, ihrer Sozialisierung, ihrer stilistischen Formung und ihrem Austausch mit und ihrem Einfluss auf andere Komponisten und Musiker detailreich beschrieben. Im zweiten Teil „Epochen – Komponisten – Werke“ ist etwa das dritte Unterkapitel überschrieben mit „Die Händel-Zeit (Der Spätbarock)“. Es bringt so viele erhellende historische Details und musikalische Querverbindungen zu Person und Werk Georg Friedrich Händels, dass die Fülle der bearbeiteten Literatur erschlagend ist. Tatsächlich enthält das Händel-Kapitel kaum einen Satz,

dem keine Fußnote zugeordnet ist – und das ist im gesamten Buch der Fall. Insgesamt legt der Autor also eine großangelegte Kompilation der kompletten verfügbaren Literatur zum Thema vor.

Geht man ins Detail, etwa im Händel-Kapitel, so findet sich beispielsweise folgende Aussage: „Natürlich wurden Händels *Symphony Anthems* zum liturgischen Normalgebrauch für die Orgel transkribiert“ (S. 122). Spätestens hier stellt sich die Frage, warum der Autor lediglich Original-Kompositionen und ihre Schöpfer anspricht und entsprechende Werke analysiert. Die Beschränkung auf Original-Kompositionen wäre mindestens zu begründen. Wichtige Arrangeure, wie beispielsweise der Organist William Thomas Best, dessen Bearbeitungen für Orgel (besonders viele Händel-Bearbeitungen) sogar weltweit gespielt wurden und immer noch werden, sucht man vergeblich. Mindestens ein Hinweis auf die sehr spezielle englische Ausrichtung der halb-liturgischen Cäcilien-Feste, die gerade in der Händel-Zeit zu großer Blüte gelangten (vgl. dazu etwa Bryan Whites Ausführungen über *Music for St Cecilia's Day*, 2019), wäre eine wichtige Ergänzung hierfür.

Auch fehlt eine Begründung, warum sich der Autor auf die anglikanische Kirchenmusik in England beschränkt. Die anglikanische Kirche ist ein weltumspannendes Netz, und gerade die Kirchenmusik wurde für Zwecke der Missionierung stark eingesetzt. Die transkulturellen musikalischen Prozesse, die die anglikanische Kirchenmusik in Nordamerika („New England“) oder Südostasien ausgelöst hat, wären damit zusammenhängende Themen, die noch einer Erforschung harren (auch wenn der Autor schon amerikanische Phänomene, etwa das Werk der Komponistin Amy Beach, einbezieht). Der akribische Detailsammler Gustav A. Krieg wäre prädestiniert für weitere Forschungen in diese Himmelsrichtungen. Ein kurzes Kapitel, warum die Thematik auf England und auf die Rezeption der anglikanischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum („der deutschspra-



chige Kontinent“, S. 299) beschränkt wurde, wäre hilfreich und würde eine Systematisierung erleichtern.

Ein noch gründlicheres Lektorat hätte den positiven Eindruck verstärkt. Leider stolpert man beim genauen Studium von Text und Notenbeispielen doch immer wieder über Tippfehler oder Ungenauigkeiten (etwa im Notenbeispiel auf S. 256, in dem die Tenorstimme nicht richtig sein kann oder genauso die Bassstimme im Notenbeispiel 6 auf S. 80; oder im Text S. 121 „stellte dies zwar eine Neuheit da“). Auch der mächtige Fußnoten-Apparat sollte noch einmal auf Schreibfehler hin lektoriert werden. (z. B. in S. 234, Fußnote 8 oder S. 171 Fußnote 214, S. 247 Fußnote 73).

Die letzten einhundert Seiten enthalten einen Anhang und mehrere Register – das bezeugt den enzyklopädischen Anspruch des Werkes. Das übliche Literatur-Verzeichnis und das Personenregister sind unabdingbar, darüber hinaus gibt es jedoch noch ein umfangreiches Werkverzeichnis und eine Diskographie, in der jeweils jede greifbare Komposition der anglikanischen Kirchenmusik mit genauen Verlagsdaten und diskographischen Angaben versehen wurde.

Schließlich: An welche Lesergruppe richtet sich diese *Einführung und Repertoirekunde* zur anglikanischen Kirchenmusik? Kein an der Thematik Interessierter kommt an dieser enzyklopädisch ausgerichteten, eine lückenlose Darstellung der anglikanischen Kirchenmusik in England suchenden Publikation vorbei. Der in der Praxis stehende Kirchenmusiker findet viele Anregungen, muss allerdings auch sehr viel Zeit mitbringen, um sich in der enorm großen Auflistung von Werken zu orientieren und alle Abkürzungen nachzublättern. Der voluminöse Anhang mit „Werkverzeichnis“ und „Diskographie“ wäre in einer Online-Datenbank besser aufgehoben – einerseits, um das Stöbern und Auffinden zu erleichtern (man könnte sich die vielen, teils verwirrenden Abkürzungen ersparen), andererseits, um die sich täglich ver-

größernde Masse an gedruckten Werken und Tonträgern aktuell zu halten, vielleicht auch, um Incipits der aufgelisteten Werke bereitzustellen – das würde den Anspruch der Publikation, die Annäherung an die anglikanische Kirchenmusik historisch und praktisch auch „in praxi“ vereinfachen. So oder so: Gustav A. Kriegs *Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch* ist eine überaus umfangreiche und höchst willkommene Bereicherung für die neuere kirchenmusikalische Forschung.

(Februar 2021) *Eva-Maria de Oliveira Pinto*

*Giuseppe Sarti. Ästhetik, Rezeption, Überlieferung. Hrsg. von Christin HEITMANN, Dörte SCHMIDT und Christine SIEGERT. Schliengen: Edition Argus 2019. 328 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Musikwissenschaft. Band 12.)*

Bevor Giuseppe Sarti 1784 Italien verließ und nach St. Petersburg ging, hatte der Mailänder *Giornale enciclopedico* 1783 regelmäßig über seine Tätigkeit als Kapellmeister des Mailänder Doms berichtet. Man lobte dort die „musica singolare“, das „incomparabile talento“, den „insigne e valoroso maestro“, den „rinomato sig. Sarti“ – und pries seine Fähigkeit „adattare la musica al testo ed all’espressione delle parole, che unito ad uno stile sempre grave nello stesso tempo e maestoso, come il rito ambrosiano richiede, distintamente risveglia nell’anima dei divoti uditori tutti quelli affetti che la chiesa stessa intende colle materne sue voci di eccitare nel cuore de’ fedeli suoi figli!“ (zitiert im Artikel von Mariateresa Dellaborra im anzuzeigenden Band, S. 249f.). Obwohl es dabei eigentlich um Sartis geistliche Musik ging, fassen die hier beschriebenen Besonderheiten – die stimmige Verbindung von Musik und Text, die Würde und die affektive Kraft – Sartis Stil doch in seiner Gesamtheit zusammen. Sie weisen sogar in erster Linie auf das *dramma per musica* – seine lebenslange Hauptbeschäf-

tigung – als paradigmatische Quelle dieser Charakteristika hin. Diese Gattung und ihre Eigenschaften (im Sinne einer ästhetischen Haltung) stehen im Zentrum des hier anzuzeigenden Sammelbandes über Giuseppe Sarti. Wie der Untertitel (*Ästhetik, Rezeption, Überlieferung*) erkennen lässt, geht es dabei um Sartis Stil, die komplexe Überlieferung und den kulturellen Transfer.

Der Band bietet damit einen breiten Überblick von Sartis Tätigkeit als Komponist im Kontext der verschiedenen Gattungen, der verschiedenen geographischen Regionen, der Überlieferungs- und Aufführungsproblematik und trägt damit signifikant dazu bei, eine große Forschungslücke zu füllen. Hier liegt das Potential, Giuseppe Sarti – einen der wichtigsten Akteure der europäischen Musik, insbesondere der Oper des 18. Jahrhunderts – die verdiente Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen, durch eine kontextbezogene Betrachtung seiner vielfältigen Rolle in der Musikzirkulation und -wahrnehmung. Die drei Herausgeberinnen (Christin Heitmann, Dörte Schmidt und Christine Siegert) widmen sich mit diesem Band hauptsächlich den Aspekten der Überlieferung und der Bearbeitungsprozesse von Sartis Werken als wichtige Beispiele für das pan-europäische Verständnis einer allgemeineren, umfassenden Adaptationspraxis der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Sie weiten damit das Interesse über den konkreten Gegenstand hinaus in die Rezeptionsgeschichte, aber auch bis zu Fragen der editorischen Praxis.

Die Publikation ist das Ergebnis zweier wissenschaftlicher Konferenzen, die 2014 in Berlin und 2015 in Jerusalem stattgefunden haben, im Rahmen des Projekts „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“, eines von der Einstein Stiftung Berlin geförderten multidisziplinären Verbundprojekts der Universität der Künste Berlin und der Hebrew University Jerusalem.

Da das Verbundprojekt wesentlich auf die Edition von zwei Sarti-Opern (darunter auch

*Giulio Sabino*) konzentriert war, stehen im Zentrum des Bandes sechs Beiträge, die, aus unterschiedlichen Perspektiven, dem 1781 in Venedig aufgeführten *Giulio Sabino* gewidmet sind. Eine klare Leitlinie findet sich in den Beiträgen der drei Herausgeberinnen, die auf unterschiedliche Weise der editorischen Problematik gewidmet sind. Mit dem Fokus auf der philologischen Analyse von Quellen und deren Vergleich konzentrieren sich diese Beiträge auf einzelne Beispiele aus *Giulio Sabino*, um die gravierenden editorischen Herausforderungen zu veranschaulichen. In ihren zwei Artikeln untersucht Christin Heitmann in einem komparativen Ansatz die Variationen und Abweichungen im Kontext der Opernummern (Arien) und Stimmlagen/Rollen in verschiedenen überlieferten Fassungen. Mit einem ähnlichen Ansatz problematisiert Dörte Schmidt in ihrem Aufsatz am Beispiel des *Giulio Sabino* das Konzept von Partitur und Partitur-Druck im Kontext des kulturellen Austauschs, der die Variationsbreite in den Aufführungsfassungen im Sinne einer spezifischen Opernästhetik erklären kann. Schmidts Zweifel an einem strengen Werkkonzept nimmt Christine Siegert auf. In ihrem Beitrag über die Problematik der Autorschaft und des Autographs in der komplizierten Transfer- und Bearbeitungsgeschichte von *Giulio Sabino* und *Fra i due litiganti* überdenkt sie die Kategorien von „Autor“ und „Werk“ und erläutert dabei den Hintergrund des digitalen Editionsprojekts von Sartis Opern. Dessen Ziel ist es, „die Breite der Überlieferung“ durch eine „offene“ Edition zu veranschaulichen (S. 179).

Eine andere Perspektive auf *Giulio Sabino* zeigt Andrea Chegai, der in seinem Beitrag Sartis Lösungen für vielschichtige Zeitdarstellungen im Drama nachgeht. Er untersucht die musikalischen Strategien in verschiedenen Opernummern, mit denen reale und fiktive Zeit in der dramatischen Handlung dargestellt werden sollen. Mit dem Kontext um die venezianische Aufführung von Sartis *Giulio Sabino* beschäftigt sich Giovanni

Polin und zeigt das komplexe Opernproduktionssystem und das breite Opernrepertoire in den 1770er und frühen 1780er Jahren.

Eine frühere venezianische Phase Sartis findet im Artikel von Roland Pfeiffer Beachtung, in welchem er die Stilelemente der venezianischen Fassung des *Vologeso* in einer römischen Ariensammlung untersucht und mit anderen Quellen vergleicht. Venedig ist auch der Ausgangspunkt des zweiten Beitrags von Giovanni Polin. Dabei zeichnet er im Rahmen des musikalischen Transfers den Weg nach, den Sartis opera buffa *L'amor artigiano* von Venedig nach Kopenhagen genommen hat: mit zahlreichen Änderungen, Anpassungen und Appropriationen. Noch eine weitere Musik-Migrationsgeschichte findet sich in dem Band, im Beitrag von Martin Albrecht-Hohmaier, der sich auf eine einzige Arie konzentriert, die Cavatina „La mia bella m'ha detto di nò“, ursprünglich aus Sartis opera buffa *I contratempi*. An diesem Beispiel zeigt der Autor die Mechanismen von „Arien-Migration“ und „Arien-Mutation“ mit Blick auf Haydns *Orlando paladino*. Dabei problematisiert er Kategorien wie Anpassung, Allusion, Inspiration oder Übernahme. Die komplexe Aufführungsgeschichte von Sartis Opern kommt nochmals im Aufsatz von Martina Grempler vor, in welchem sie anhand der opera buffa *Le gelosie villane* die Wiener Bearbeitungs- und Anpassungsstrategien untersucht.

Neben der Überlieferungs- und Aufführungsproblematik liegt ein weiterer Schwerpunkt des Bandes auf inhaltlichen und stoffgeschichtlichen Aspekten: von den Fragen über antike Text- und Inspirations-Quellen für das Libretto zu *Medonte re di Epiro* von Giovanni De Gamerra (im Beitrag von Robert C. Ketterer) bis zu potentiellen freimaurerischen Einflüssen auf das Pasticcio *Cook, o sia Gl'Inglesi in Othaiti* (vermutlich ein Libretto von Ranieri de' Calzabigi, im Beitrag von Marina Toffetti). Ebenfalls freimaurerische Aspekte untersucht Andrea Chegai in seinem zweiten Beitrag, welcher der dramatischen Handlung *Alessandro e Timoteo* (einem

in dieser Zeit sehr populären Thema) und der Verbindung zum Freimaurertum gewidmet ist. Diese Beiträge eröffnen neue Perspektiven auf die Ideenwelt von und um Sarti und bringen damit auch eine wertvolle und notwendige Erweiterung des Opern-Diskurses in der Sarti-Forschung. Diese Weiterung findet sich interessanterweise auch in jenen Beiträgen, die Sartis geistlichem Werk gewidmet sind. Hier steht vor allem seine Tätigkeit als Komponist in Russland im Zentrum – mit Aufsätzen, die allgemeiner dem russischen Stil und Sartis paraliturgischer Musik für diesen Kontext (im Beitrag von Marina Ritzarev) oder den verschiedenen Fassungen des *Tè Deum* und seiner russischen Variante aus Sartis Potemkin-Periode (im Beitrag von Bella Brover-Lubovsky) gewidmet sind. Einen Überblick über die Kapellmeister-Karriere in Mailand bietet Mariateresa Dellaborra und konzentriert sich dabei auf Aspekte des Ambrosianischen Ritus.

Der multidisziplinäre Charakter des Bandes zeigt sich am deutlichsten im letzten Teil. Zwei Texte von Mattia Rondelli sind der praktischen Aufführungs- und aufführungsbezogenen Editionsproblematik sowie potentiellen Reformtendenzen in Sartis Oratorien gewidmet; dies wird am Beispiel von Sartis *Magnificat* und *Gloria* sowie des Oratoriums *La Sconfita de' Cananei* diskutiert. Auf der anderen Seite geben die Beiträge von Joachim Veit, Johannes Kepper und Kristin Herold einen Einblick in die komplexe Welt der digitalen Editionen im Kontext der Sarti-Philologie. Während Veit sich mit der Anmerkungsproblematik in digitalen Editionen beschäftigt, schreibt Kepper über allgemeinere Aspekte der kritischen Editionen im digitalen Format und betont das Prinzip von „dynamic edited text“ als Basis, die die Edition näher zum „originalen Text“ bringe (S. 315). Herold erklärt am Beispiel Sartis die Editionsprozesse mit der spezifischen Überlieferungsgeschichte und begreift die zahlreichen Werk-Fassungen als Grundlage einer komplexen, vielschichtigen digitalen Editorik. In

dem Sinn erscheint der Sammelband als ein komplementäres „Produkt“ der Edition, ihre wichtige Ergänzung. Dessen Motivation, seine historischen und kontextuellen Gründe, aber auch Zweck und Anspruch eines solchen Vorhabens werden damit deutlicher erkennbar. Aber viel mehr als ein „Benutzerhandbuch“ zu dieser ist der Band eine Art Leuchtfener, um die vielfältigen Wege einer fast völlig verschwundenen Sarti-Forschung neu zu erleuchten.

(Februar 2021)

Esma Cerkovnik

*The Cambridge Companion to Operetta.*  
Hrsg. von Anastasia BELINA und Derek B. SCOTT. Cambridge: Cambridge University Press 2019. xxvi, 319 S., Abb., Nbsp., Tab. (Cambridge Companions to Music.)

Die Websites der Cambridge University Press nennen für die vorliegende Veröffentlichung unterschiedliche Umfänge – 452 bzw. 408 Seiten. Der deutlich geringere Umfang des Printprodukts ist weit mehr als nur ein Fehler in der Werbemaschinerie. Vielmehr bedingt der geringere Umfang der Veröffentlichung bei nicht weniger als 19 Beiträgen im Hauptteil eine Beschränkung in der Informationsmenge, die bei den Bärenreiter/Metzler Handbüchern glücklicherweise vermieden worden ist.

Die vorliegende Publikation ist konsequent musikgeographisch konzipiert – einzelne Musikzentren wie ganze landesbezogene Traditionen finden ihre Thematisierung. So kann der Band in drei ungefähr gleich umfangreiche Teile strukturiert werden. Der erste ist den Anfängen in Paris, Wien, Budapest, London und Tschechien gewidmet. Die fünf Kapitel sind von ganz unterschiedlicher Qualität. John Kenrick etwa hält sich in seinem eröffnenden Beitrag zur Offenbach-Operette unverhältnismäßig lange mit Nebensächlichkeiten auf und kann so weder der sozio-politischen Bedeutung der Offenbach-Operette noch ihrer musikhisto-

rischen Situation in Frankreich hinreichend Platz widmen. Schon nach wenigen Seiten endet sein Kurzesay, der ein typisches Beispiel ist für die folgenden Beiträge: In knappen Essays sollen teilweise nicht unkomplexe Sachverhalte zusammengefasst werden – weitere Informationen darf sich der Leser unter „Recommended Reading“ selbst beschaffen. Es kann nicht überraschen, dass in manchen Beiträgen bei einem derartigen Konzept wichtige Namen und Werke unerwähnt bleiben oder dass sogar die Erkundung offensichtlich an der Oberfläche bleibt. Bruno Bower etwa beleuchtet in seinem Beitrag über die Gilbert-&-Sullivan-Operetten in London ausführlich die aktuelle Sicht auf diese Werke, so dass die musikgeschichtliche, -soziologische oder -psychologische Situation selbst sowie einzelne Werke sowohl im Umfang wie in der Erkundung in die Tiefe kaum Platz finden; hier hätte ein sachkundiges wissenschaftliches Lektorat an den rechten Stellen die Proportionen korrigieren und dem Leser nachhaltigere Erkenntnisse an die Hand geben können.

In anderen Beiträgen werden die Thematiken weitaus tiefer durchdrungen: Lisa Feurzeig bietet etwa in ihrem Beitrag zur Wiener Operette des „Goldenen Zeitalters“ eine vorzügliche Einführung in ihr Thema – soweit es ihr der Platz denn zulässt; sie reißt die Geschichte des Wiener Volkstheaters an und arbeitet Stilcharakteristika einzelner Komponisten heraus; dass Carl Millöcker und Carl Zeller bei ihr zu knappe bzw. keine Betrachtung erfahren, ist sicher auch durch Platzbeschränkungen bedingt. Nicht minder ergiebig (wenn auch bis zu einem gewissen Grade in Überschneidung mit Feurzeigs Beitrag) ist Lynn M. Hookers Beitrag zu Ungarn und „Hungarianisms“ in Operetten und Volksstücken im grob Österreich-Ungarn zu umschreibenden Gebiet. Von nicht geringerer Bedeutung ist Jan Smaczny's vertiefender und die Thematik ausweitender Beitrag zur Bedeutung der Operette in der Wiederbelebung eines tschechischen Nationalgefühls.

Der zweite Teil des Buches ist übertitelt „The Global Expansion of Operetta“ und beleuchtet vornehmlich die Entwicklung in weiteren Sprachräumen. Stefan Freys Einlassungen befassen sich nicht etwa mit der Wiener Operette des „Silbernen Zeitalters“, auch nur fallweise mit ihrer internationalen Ausbreitung – im Grunde nur mit Franz Lehárs *Lustiger Witwe* und Leo Falls *Dollarprinzessin*. Weit substantieller sind die Beiträge von Christopher Webber zur Zarzuela, von Anastasia Belina zur Operette in Russland und der UdSSR, von Pentti Paavolainen zur Operette in Skandinavien inklusive Finnland sowie von Avra Xapapadakou zur Operette in Griechenland. Raymond Knapp betrachtet die Entwicklung der nordamerikanischen (er schreibt amerikanischen) Operette, auch in Abgrenzung zum Musical (es gibt einen separaten *Cambridge Companion to the Musical*, der bereits in dritter Auflage vorliegt) – wenn auch ohne ausführlichere Betrachtung der Broadway-Operette. Leider fehlen Beiträge zu anderen Ländern, auch eine Abgrenzung der Operette zur Opéra comique in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu Ravels *L'heure espagnole*; selbst Hervé, Charles Lecocq, Reynaldo Hahn oder Robert Planquette finden keine hinreichende Erwähnung.

Der umfangreichste dritte Teil des Buches konzentriert sich (bei aller Inkonsequenz in Bezug zum zweiten Teil) auf die Operette nach 1900. Derek B. Scotts Überblick über die britische Operette nach Sullivan scheint zunächst hinreichend umfassend, doch fällt auf, dass die Bedeutung der Operette auch für ernste Komponisten keine hinreichende Erwähnung findet (beispielsweise Granville Bantocks Engagement bei der Tournee von Sidney Jones' *A Gaiety Girl* oder Benjamin Brittens „Operette“ *Paul Bunyan*). Valerio De Luccas Beitrag zur Operette in Italien umfasst auch die Entwicklungen vor 1900; notgedrungen bleibt es an diversen Stellen bei der Nennung von Namen und Werken ohne die Möglichkeit der vertiefenden Betrachtung. Umgekehrt befasst sich Anastasia

Belina ausführlich mit der Operette in Warschau und kann sich den Platz gönnen, ein Stück Musikgeschichtsschreibung zu präsentieren. In ihrem vorzüglich strukturierten Beitrag zur „Operettenfabrik“ Wien im „Silbernen Zeitalter“ erhellt Micaela K. Baranello die Mechanismen der damaligen „Produktionssysteme“; allerdings irrt sie, wenn sie Emmerich Kálmán und anderen pauschal attestiert, dass sie selbst ihre Werke orchestriert hätten: Es ist hinreichend bekannt, dass die Orchestrierung von Operetten (und nicht nur von diesen) nicht selten von gewiegtten Arrangeuren übernommen wurde und eventuell existierende Originalorchestrierungen gerade im „Silbernen Zeitalter“ durch Neubearbeitungen ersetzt wurden. Tobias Becker perpetuiert in seinem Beitrag zur Berliner Operette das Missverständnis, dass es vor den Komponisten des „Silbernen Zeitalters“ keine Operettenproduktion gab – weiterhin ein Desiderat der Musikforschung. Allerdings verquickt er seine lebendige Erkundung der Berliner Theater und ihrer Repertoires mit der *Dreigroschenoper*, der er fast ebenso viel Platz einräumt wie den Repertoireoperetten *Frau Luna*, *Im weißen Rössl* und *Clivia*.

Das den Band beschließende Interview des australischen Regisseurs Barrie Kosky mit Ulrich Lenz über die „Subversiveness of a Predominantly Jewish Genre“ soll, dies ist zu spüren, das Fehlen eines Beitrags über die Operettenpflege in Australien kompensieren. Doch gerät das Interview schnell zu einem Beitrag zu vielen jener Aspekte, die ansonsten in dem Buch zu knapp vorkommen – die politisch-satirischen, die erotisch-subversiven, die queeren Aspekte, die Rückbezüge zur griechischen Komödie. Dass in der Operette, die Kosky vornehmlich betrachtet (Berliner Beiträge des „Silbernen Zeitalters“ einerseits, amerikanische Musicals andererseits), eine unleugbar jüdische Komponente enthalten sein kann, muss hier als missverständliche Verallgemeinerung verstanden werden. Als Gegenpol macht Matthias Kauffmann in seinem Beitrag zur Operette im Nazi-Regime

klar, wie stark sich die braunen Machthaber von im Grunde all den genannten Aspekten und Traditionen abzugrenzen trachteten; die Tilgung der Namen jüdischer Textdichter, die Unterschlagung der Erkenntnis, dass Johann Strauss zu einem Achtel jüdischer Abstammung sei, die Entfernung von Werken jüdischer Komponisten aus dem Kanon. Einige heute vergessene, damals erfolgreiche Kompositionen werden vorgestellt, wenn auch die historische Aufarbeitung der Karriere ihrer Schöpfer, die hier quasi en passant erfolgt, bei aller Korrektheit der Angaben durch Fehlen jedweder Quellenreferenzen (einem Prinzip der ganzen Buchveröffentlichung) nicht ganz seriös wirkt.

Derek B. Scotts Beitrag über Operettenfilme bleibt zumeist sehr selektiv und berücksichtigt auch nicht die Operettenfilme für das Fernsehen, die mit einem kurzen Absatz abgekanzelt werden (Filme von Gilbert-&-Sullivan-Operetten finden keinerlei Erwähnung).

Schon in der Einleitung weisen die Herausgeber darauf hin, dass ihnen Autoren für weitere wichtige Kapitel nicht zur Verfügung standen – dass dennoch die immer wieder aufscheinenden Topoi in Operettenkompositionen aller Länder (politische und soziale Satire, Erotik und Sex, Romantik und Sentimentalität, um nur einige zu nennen) keines eigenen Kapitels wert schienen, ist mehr als bedauerlich. Eine Diskussion der Terminologie des Begriffs „Operette“ erfolgt nicht, obschon weder die Werke von Offenbach noch jene von Sullivan von ihren Schöpfern als Operetten bezeichnet wurden; auch erfolgt die Nutzung der Begriffe des „Goldenen“ und des „Silbernen Zeitalters“ unreflektiert (die Begriffe fanden erstmals in dem 1947 erschienenen Buch *Die Wiener Operette* von Franz Hadamowsky und Heinz Otte Erwähnung); gleichfalls unterbleibt eine Erkundung der Ursprünge im Vaudeville, in der Spieloper und in der Opéra comique. Natürlich wird auch nicht die Operette tatsächlich weltweit erkundet, sondern es fehlen zahllose Kulturregionen und Epochen, so dass der

Band nur eine sehr provisorische erste Auflage eines echten „Companion“ sein kann, während eine entsprechende Verfeinerung und Korrektur kommenden Auflagen vorbehalten sein müssen.

Dann wird hoffentlich auch ein sorgfältigeres Lektorat erfolgen – manche Daten sind falsch (es gibt beispielsweise widersprüchliche Informationen zu Franz von Suppés Todesjahr), im Register scheinen mehrere Werke doppelt auf (Zeichen für voneinander abweichende, im Lektorat nicht angepasste Schreibweisen in den einzelnen Beiträgen). Ein wenig hätte man sich auch eine kontinuierlichere Illustrierung des Bandes gewünscht: So viel Platz sollte sein.

(Februar 2021) *Jürgen Schaarwächter*

*Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives.* Hrsg. von Davinia CADDY und Maribeth CLARK. Cambridge: Cambridge University Press 2020. 309 S., Abb., Nbsp., Tab.

Ein elegant gestalteter Hardcover-Band von Cambridge University Press mit einem entsprechend stolzen Preis löst hohe Erwartungen aus. Aber auch der Titel, der verspricht, dass in diesem Band Musikwissenschaft und Tanz aus einer historischen wie kritischen Perspektive miteinander in Verbindung gebracht werden, lässt aufhorchen. Nicht etwa, weil diese Kombination etwas gänzlich Neues oder gar Ungewöhnliches wäre, sondern weil gerade in der Musikwissenschaft angloamerikanischer Provenienz bereits zahlreiche (historische wie kritische) Ansätze unternommen wurden und weiterhin werden, sich dem Tanz zu nähern. Um die lebhaften Diskussionen in den einschlägigen „Music and Dance Study Groups“ – sei es innerhalb der AMS oder SMT und nicht zuletzt auch innerhalb der Dance Studies Associations (DSA) – widerzuspiegeln, würde allerdings ein einzelner Band kaum ausreichen. Und da die beiden Herausgeberinnen (und

ebenso ein Großteil der Autor\*innen) des vorliegenden Bandes just in diesen Kreisen, wenn überhaupt, dann nur sporadisch präsent sind, liegt nahe, dass hier nun neue Wege abseits der allgemein kursierenden Debatten eingeschlagen werden sollen – und das wäre nicht nur ein legitimes, sondern auch durchaus reizvolles Unterfangen. Von dieser Vermutung ausgehend, soll daher im Folgenden vor allem danach gefragt werden, worin das Spezifische dieses historischen wie kritischen Zugangs zu tänzerischen Phänomenen aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive, letztlich also das herausgeberische Konzept dieser Publikation, besteht.

Die einleitenden Erörterungen zu der Cover-Illustration dieses Sammelbandes – ein ebenso ansprechend wie dezent gestaltetes Poster des französischen Graphikers Jules Chéret mit dem Titel *La pantomime* – eröffnen die Diskussion bildlich poetisch: Das Lachen des auf diesem Plakat abgebildeten Clowns sei anlockend und zurückweisend zugleich, zumal wir es zwar sehen, aber nicht hören können. Dieses Lachen, in dem sich (imaginär) „sound and motion“, aber auch „noise“ mischen, stehe für „human connectedness that resonates with procreative and degenerative, decaying and renewing bodily energies“ (S. 4, mit Verweis auf Mikhail Bakhtin). Und mit Bezug auf einen Artikel von Carolyn Abbate zu der imaginär klanggenerierenden Bedeutung von Gesten in Stummfilmen erfährt man weiter: „In performances involving gestures and music, these relationships raise questions about the interconnectedness of sound and motion, music and dance – performance, life and death.“ Hieraus würden Fragen zu „musical performances, especially those involving dance“ resultieren, insbesondere „[how they] construct meaning and escape meaning, belong to a historical moment and geographical locale and challenge the notion of time and place“ (ebd.) Es dürfte schwerfallen, die anvisierten Sachverhalte noch vager zu umschreiben. Soll hier nun vor allem etwas zwischen se-

mantisch Aufgeladenem und Entsemantisiertem, Zeitlichem und Überzeitlichem, Lokalem und räumlich Ungebundenem in den Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses am Tanz gestellt werden?

Der sich daran anschließende Überblick zu dem Forschungsstand der im Buchtitel proklamierten Thematik fällt leider eher sporadisch-selektiv aus (wobei ohnehin nicht erwartet wird, dass außerhalb des englischsprachigen Raums publizierte Literatur Erwähnung findet). Hinzu kommt, dass diese wohltdosierte Vermischung von Zentralem und Marginalem auch nicht unbedingt aktuell ist (warum wird in einem 2020 erschienenen Buch auf Arnie Cox<sup>4</sup> wegweisende Forschungen nur mit einem Artikel von 2011, nicht mit seiner umfangreichen Monographie von immerhin schon 2016 verwiesen?). Selbst wenn hiermit allgemein kursierende Debatten im näheren oder weiteren Umfeld der fraglichen Thematik zumindest cursorisch gestreift werden können, der spezifische Ansatz des vorliegenden Bandes bleibt weiterhin nur schemenhaft konturiert: „We seek to embrace ideas of musical pleasure, rapture and allure. To keep an eye on the dancing body, we argue, might be to listen more attentively – certainly, more imaginatively – to our music and to ourselves.“ (S. 9) Dabei wird (scheinbar) alles geboten, was dieses Feld zu bieten hat: „different horizons for the concepts of music and dance“, mit „a variety of scholarly approaches, from traditional close reading or analysis to a looser and more speculative brand of hermeneutics“, „common and deep-rooted themes“, die wiederum „creative agency, autonomy, transcendence, subjectivity, consciousness and cultural value“ umspannen und dabei insbesondere „the labelling and separation of ‘high’ and ‘low’, ‘self’ and ‘Other’, mind and body“ in den Blick nehmen (S. 10).

Tatsächlich zeigt sich in den folgenden Beiträgen ein weites Spektrum von Ansätzen, deren gemeinsames Moment vor allem in ihrer Heterogenität besteht – was keinesfalls

ein Nachteil eines solchen Publikationsvorhabens ist. Das eigentliche Problem besteht vielmehr in der Vortäuschung eines übergreifenden herausgeberischen Konzepts und der vermeintlichen Stringenz durch drei Großabschnitte („Conceptual Studies“, „Case Histories“ und „Critical Reading“), denen die einzelnen Beiträge geradezu beliebig zugeordnet werden könnten. Inhaltlich reichen diese Einzelbeiträge von ersten, vergleichsweise unbekümmerten Annäherungen an den sogenannten „Choreomusical Research“ (denn letztlich geht es um dieses Forschungsfeld, auch wenn das – wohlweislich – so nicht deklariert, geradezu kaschiert wird), über (mehr oder minder) provokante Ansätze, die das Rad (ansatzweise oder gänzlich) neu zu erfinden suchen, bis hin zu überaus originellen und sehr kenntnisreich verfassten Studien.

So tendiert beispielsweise John Butts Auseinandersetzung mit tänzerischen Elementen in Vokalmusik von Johann Sebastian Bach zu einer eher bedauerlichen Unbefangenheit – und zwar nicht nur aufgrund der offensichtlich sehr schmalspurigen Rezeption von Quellen und Fachliteratur zum sogenannten Barocktanz, die hierfür aufschlussreich wären, sondern vor allem auch aufgrund der wenig überzeugenden Rückprojektion eines pseudo-antiken Gestenkonzepts aus dem Umfeld der französischen Enzyklopädisten auf den im protestantischen Deutschland wirkenden Komponisten. Auch der gewiss gut gemeinte Ansatz, Bachs Musik mit Susan Leigh Fosters Konzept einer choreographischen Empathie tänzerisch zu rehabilitieren (falls das überhaupt notwendig ist), ist denkbar weit hergeholt, um Naheliegendes zu erklären. Dass ausgerechnet dieser konzeptuell schwächelnde Beitrag den ersten Großabschnitt des Sammelbandes, die „Conceptual Studies“ eröffnet (obgleich er durchaus etwas unauffälliger zwischen die Fallstudien hätte positioniert werden können), belegt leider auch nicht viel herausgeberisches Geschick.

Einen hierzu diametral gegenüberliegenden Pol markiert Carlo Caballero mit seinem

historisch wie kritisch überaus aufschlussreichen Beitrag zu Pavanen- und Passepied-Kompositionen des Fin de siècle. Von einer klug ausgewählten Materialbasis ausgehend, spannt er mit geradezu detektivischem (Recherche-)Spürsinn und hieraus erwachsenden (musik-)analytischen Rückschlüssen ein breitgefächertes Netzwerk musikalisch wie tänzerisch frappierender Bezüge zwischen Bühne und Salon, die bis weit in das frühe 20. Jahrhundert nachwirken – eingebettet in sinnstiftende Hinweise zu gesellschaftspolitischen Kontexten. Dieser Beitrag belegt in idealer Weise, wie gewinnbringend die Einbeziehung tänzerischer Phänomene in eine musikwissenschaftliche Forschung sein kann – wobei dieser Sachverhalt im vorliegenden Fall weniger auf ein bestimmtes (theoretisches oder methodisches) Konzept zurückgeht. Stattdessen verwandelte sich hier merkwürdiges Befremden über musikwissenschaftlich (scheinbar) irrelevante Phänomene (wie der Autor zu Beginn seiner Ausführungen offen gesteht) über Neugier allmählich in eine faszinierende Spurensuche. Insofern mag auch hier Unbefangenheit (im besten Sinne) am Beginn der Arbeit gestanden haben – allerdings eine, die sich nicht mit vorschnellen Erklärungen, und seien sie auch konzeptuell elaborierter Natur, zufriedengibt.

Und während sich Marian Wilson Kimber einem (aus heutiger Perspektive) interessanten Kuriosum widmet – pantomimischen Darbietungen religiöser Lieder in vermeintlicher Anlehnung an François Delsartes bewegte Ausdruckslehre –, erörtert Wayne Heisler Jr in gewohnter Eloquenz Choreographien zu Liedkompositionen von Gustav Mahler (hier wird offensichtlich ein größeres Buchprojekt skizziert, das man mit Spannung erwarten darf – umso mehr, wenn es um Pina Bauschs eigenwilligen Zugang zu Gustav Mahlers Musik geht, der in diesem Beitrag angedeutet wird). Originalität ist auch Joseph Forts somatischem Zugang („Somatic Enquiry“, S. 71ff.) zu einer Menuettkomposition von Joseph Haydn nicht abzuspüren



– auch wenn man hier an Diskussionen erinnert wird, die schon vor etlichen Jahren im Kontext der tanzhistorischen Aufführungspraxis geführt wurden. Der Unterschied zu diesen älteren Debatten besteht vor allem darin, dass der Autor seinen betont empathisch subjektivierenden (und insofern auch vergleichsweise unbekümmerten) Zugang möglichst detailgenau und kritisch reflektierend offenlegt, um Überlagerungen und Verschiebungen zwischen seiner kinästhetischen und auditiven Erfahrungsebene darzulegen.

Thomas Grey gelingt es, ein weitläufiges Thema gut überschaubar zusammenzufassen, das erstmals von Carolyn Abbate (deren Erörterungen allerdings hier stillschweigend ausgeklammert werden) aufgerollt wurde: Richard Wagners Verhältnis zum Tanz bzw. dessen Bedeutung für Wagners Konzeption eines Gesamtkunstwerks. Der Umstand, dass er nicht bei Wagner stehenbleibt, sondern auch Verschiebungen der von Wagner protegierten Ästhetik in den tänzerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigt und deren Differenz zu Wagners Idealen aufzeigt, verleiht den allseits bekannten Umständen interessante (wenngleich auch nicht gänzlich neue) Denkanstöße.

Suzanne Aspen wartet mit einem Feuerwerk weitgespannter tanzhistorischer Detailkenntnis auf, um einen wiederum keineswegs neuen, dennoch aufschlussreichen Zugang zu Tanzdarstellungen in Operninszenierungen des 19. Jahrhunderts darzulegen („Dance as ‘Other’“, S. 49ff., d. h. Tanz zur Darstellung von gesellschaftlich Ausgegrenztem, auch allgemeine Konventionen Gefährdendem etc.). Dagegen bestechen Maribeth Clarks Ausführungen zu Country Dance-Inszenierungen in Verfilmungen von Jane Austens *Pride and Prejudice* und *Emma* durch die Verzahnung von Filmgeschichte und (Tanz-)Kulturgeschichte bzw. einer medialisierten Kulturgeschichtsschreibung am Beispiel von Tanz.

Konzeptuell am nächsten stehen sich die Beiträge von David J. Code und Davinia Caddy – selbst wenn sie sich in ihrem Bestre-

ben, allgemein kursierende Forschungen zu den jeweils gewählten Themen („kritisch“) zu „dekonstruieren“, von entgegengesetzten Seiten nähern. Während Code dezidiert musikalische Argumente ins Feld führt, um energetische Quellen bzw. tiefenpsychologische Wurzeln von Claude Debussys *Lapès-midi d'un faune* in der choreographischen Umsetzung von Vaslav Nijinsky offenzulegen, bemüht sich Davinia Caddy am Beispiel von Loïe Fullers Tänzen (zu einer Musik, von der wir nicht viel wissen) darum, das (wie ihren Zeilen zu entnehmen ist) Defizit „kritischer“ musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur zum Ballett zu beheben („musicological literature on ballet is scarce, and what there is tends towards the methodologically conservative“, S. 110). Selbst wenn dem so wäre und diesem Statement nicht nur eine Unkenntnis der aktuellen Forschungslage zugrunde läge, so stellt sich dennoch die Frage, ob der von Caddy vorgeführte Ansatz programmatischer bzw. konzeptueller Vagheit ein langfristig tragbares Fundament bietet. Loïe Fullers hochgradig ephemere Schleiertänze – und insbesondere ihre Erörterung aus beredtem Munde wie jenem von Jacques Rancière (freilich unter Hinzuziehung von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari etc. etc.) – mögen sich für so einen Ansatz in besonderem Maße anbieten – und doch sei diese Lektüre nur schwindelfreien Leser\*innen empfohlen. Insbesondere scheint sich dieser Beitrag an fachlich unbefangene Leser\*innen zu wenden, die nicht unbedingt erwarten, dass sie nach der Lektüre mehr über den fraglichen Gegenstand wissen als vorher.

So anregend und gewinnbringend auch einzelne Beiträge zu diesem Band sein mögen, insgesamt bleibt ein merkwürdig unausgewogener Eindruck: Cambridge University Press wäre zu empfehlen, bald eine erschwingliche Paperback-Ausgabe anzubieten, um die prestigeträchtige Aufmachung und den Inhalt dieses Sammelbandes in ein ausbalanciertes Verhältnis zu bringen.

Februar 2021

Stephanie Schroedter

*Henrike Rost: Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts. Köln: Böhlau Verlag 2020. 358 S., Abb., Tab. (Musik – Kultur – Gender. Band 17.)*

Henrike Rost legt mit ihrer Dissertation die erste umfassende Studie zu musikbezogenen Stammbüchern des 19. Jahrhunderts vor – Manuskripten also, die eine Sammlung oft autographischer Einträge verschiedener Einträger:innen aus dem Umfeld der Albenhalterin oder des Albenhalters darstellen, der oder dem die Einträge in der Regel gewidmet sind. Als musikbezogen betrachtet Rost dabei alle Alben, „deren Halter:innen oder Einträger:innen Musiker- und Künstlerkreisen zuzurechnen sind“ (S. 20), wobei nicht zwangsläufig Noten enthalten sein müssen, sondern der Musikbezug auch in Bildern, Zeichnungen, Gedichten oder sonstigen Texten zum Ausdruck kommen kann. Die Autorin setzt sich damit mit einem Manuskripttyp auseinander, der, davon zeugt allein die große Anzahl der überlieferten Exemplare, für das 19. Jahrhundert unzweifelhaft von großer Bedeutung war, der allerdings bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Insgesamt 68 dieser Manuskripte, die den Zeitraum von 1790 bis 1900 abdecken, hat sie für die Studie zusammengetragen (Tabelle 5, S. 348–351), wobei sie hervorhebt, dass eine möglichst breite Quellenbasis zweifellos erstrebenswert, eine solche zu erreichen allerdings nicht vorrangiges Ziel ihrer Studie gewesen sei (S. 35). Für die vier überlieferten Stammbücher von Mitgliedern der Familie Moscheles gibt sie zudem jeweils eine detaillierte Erfassung aller Einzeleinträge (Tabellen 1–4, S. 334–348). Damit schafft sie eine nicht zu unterschätzende Grundlage für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik-Stammbüchern, da die Recherche nach derartigen Manuskripten aufgrund uneinheitlicher Terminologien ungemein zeitaufwendig ist und zudem ein Großteil bisher gar nicht oder nur rudimen-

tär über Kataloge erschlossen wurde. Das Anregen weiterer Forschungstätigkeit in diesem Bereich ist ein explizites Ziel der vorliegenden Dissertation: „Im Zuge der Zusammenführung und der vergleichenden Gegenüberstellung möglichst perspektivenreicher Einzelbetrachtungen und Detailanalysen strebt diese Studie [...] an, die Bedeutung und das Potenzial einer musikbezogenen Stammbuchforschung nachhaltig zu bestärken und insbesondere daran anknüpfende Musikforschungen anzuregen.“ (S. 19) Wichtig ist Rost explizit auch eine „gendersensible Perspektive“ auf die Quellen (S. 16), und es gelingt ihr eindrucklich zu zeigen, dass mithilfe der Musik-Stammbücher ein Einblick in den generell schwer erschließbaren Bereich des musikkulturellen Handelns im häuslichen Umfeld – und damit auch von Frauen und Kindern – gewonnen werden kann.

In der umfangreichen Einleitung (S. 14–63) wird der Gegenstand abgegrenzt, indem Musik-Stammbücher aus unterschiedlichen methodischen Perspektiven beleuchtet und in die jeweils relevanten wissenschaftlichen Diskurse eingeordnet werden. Dass auch Musik-Stammbücher des 19. Jahrhunderts – wie es für Stammbücher der früheren Jahrhunderte schon länger bekannt ist – geeignet sind, Reiserouten und -stationen der Halter:innen nachzuvollziehen, führt Rost im ersten Kapitel u. a. anhand der in Italien entstandenen Einträge im Album Ferdinand und Antolka Hillers aus. Dort zeigt sie zudem, dass bspw. die Alben Clara und Robert Schumanns sowie Alfred de Beauchesnes als Beispiele eines stärker auf die Dokumentation des Netzwerks der Halter:innen zielenden Typs des Musik-Stammbuchs gesehen werden können und dass die musikbezogene Stammbuchpraxis im aristokratischen Bereich häufig eine repräsentative Funktion erfüllt. Abschließend diskutiert Rost die Rolle musikbezogener Stammbücher im Kontext privater Musikausübung und Geselligkeit. Ihre Ausführungen unterfüttert die Autorin regelmäßig mit Auszügen aus Briefen, Tage-

büchern und ähnlichen Quellen, womit sie den bisherigen Kenntnisstand zur musikbezogenen Stammbuchpraxis im 19. Jahrhundert um zahlreiche Details erweitert.

Das zweite Kapitel ist der „Stammbuchpraxis der Familie Moscheles“ gewidmet. Vier Alben der Familie sind erhalten, womit „eine in dieser Gestalt einzigartige Überlieferungslage“ (S. 146) vorliegt. Damit werden – und damit sind die Forschungsziele der Autorin benannt – „Gegenüberstellungen im Familienkontext und Vergleiche bezüglich des Gebrauchs von Musik-Stammbüchern vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und familiären Geschlechterverhältnisse möglich“. (Ebd.) Jedes der vier Alben wird detailliert beschrieben, darüber hinaus trägt Rost eine Vielzahl an Informationen zur Genese und Nutzung der Alben zusammen. Ausgewählte Einträge werden transkribiert und den Leser:innen so direkt zugänglich gemacht. Überzeugend legt die Autorin dar, dass vermutlich ein zweites Album Charlotte Moscheles' existiert hat, das nicht überliefert ist. Auch für die bekanntermaßen verschollenen Musik-Stammbücher Felix und Clara Moscheles' gelingt es ihr, bislang unbekannt Informationen zusammenzutragen – zumindest im Falle des Albums von Felix kann sie so, vor allem auf Basis von Auktionskatalogen, einen recht umfassenden Eindruck des wohl bis in die 1950er Jahre noch existenten Albums gewinnen. Auch legt sie Indizes für die Existenz eines späteren und heute ebenfalls verschollenen Stammbuchs Felix Moscheles' vor, das offenbar ebenfalls musikalische Einträge enthielt. Ein eigenes Unterkapitel widmet die Autorin den insgesamt 14 Albumblättern, die Felix Mendelssohn Bartholdy für die Alben der Moscheles' angefertigt hat, in einem weiteren geht sie auf die in diesen überlieferten Einträge Stephen Hellers und Heinrich Wilhelm Ernsts ein, die wie Mendelssohn in allen vier Alben vertreten sind. Dabei zeigt sie, dass sich im Falle Ernsts neben zwei tatsächlich autographen Einträgen zwei Einträge finden, die nur vor-

geblich Autographe Ernsts sind sowie zwei weitere, bei denen in spielerischer Art mit dem Namen Ernsts agiert wird – Rost vermutet, dass diese Albumblätter auf einen Spaß der Moscheles-Kinder zurückgehen. In einem zweiten Kapitelteil untersucht sie 88 der Albumblätter Ignaz Moscheles' mit dem Ziel, einen „Eindruck von der Vielfalt der Moscheles'schen Albumblätter, die das weite Spektrum seiner persönlichen Involviertheit und Motivation [...] dokumentieren und über entsprechende Gebrauchskontexte Auskunft geben“ (S. 236) zu vermitteln.

„Schlussbetrachtung und Ausblick“ sind mit nur knappen vier Seiten (S. 268–271) sehr kurz geraten. Das entspricht dem in vielen Abschnitten zu beobachtenden Charakter dieser materialreichen Studie, die besprochenen Alben eher schlaglichtartig zu betrachten. Die zahlreichen Abbildungen geben einen Eindruck von der großen Bandbreite der möglichen Einträge in Musik-Stammbüchern und ermöglichen zudem einen Einblick in das Album Charlotte Moscheles', das sich derzeit in Privatbesitz befindet. Unübersichtlich ist die vollständige Auslagerung der Metadaten zu den Abbildungen in das Abbildungsverzeichnis, zumal die Bildunterschriften vielfach wenig aussagekräftig sind. Sehr hilfreich ist das Personenregister, das nicht nur Orientierung bietet in der Masse des in der Arbeit aufbereiteten Materials, sondern auch einen Überblick über die Akteure im Bereich der Stammbuchpraxis des 19. Jahrhunderts ermöglicht.

Rosts detailreiche Ausführungen zu den besprochenen Alben geben einen guten Einblick in das Potential, das die Auseinandersetzung mit den Musik-Stammbüchern bietet. Die intensive Beschäftigung mit einer Auswahl der Albumblätter Ignaz Moscheles' und den Stammbüchern aller Mitglieder der Familie Moscheles leistet nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Moscheles-Forschung – auch für die Auseinandersetzung mit privater Musik- und Geselligkeitspraxis sowie der Netzwerkbildung bürgerlicher Familien

des 19. Jahrhunderts ist das hier besprochene Buch ein Gewinn.

(Februar 2021)

Janine Droese

STEPHEN JOHNSON: *The Eighth. Mahler and the World in 1910*. London: Faber & Faber 2020. iii, 314 S., Nbsp.

Nicht zuletzt mit Donald Mitchells drei legendären Bänden zu Gustav Mahler hat sich der Londoner Verlag Faber & Faber in der Vergangenheit einen guten Namen gemacht. Stephen Johnson ist nicht von Hause aus Musikhistoriker, sondern Musikjournalist und Rundfunkredakteur. Entsprechend farbenreich und nicht selten zuspitzend ist der Ton der Publikation. Johnson weiß den Faden dramaturgisch klug zu schürzen, sein Thema der Öffentlichkeit mundgerecht zu servieren; und seine Liebe zu Mahlers Achter ist offenkundig. In der englischsprachigen Presse wurde das Buch, das zeitgleich in den USA bei der University of Chicago Press vorgelegt wurde, fast einhellig positiv aufgenommen.

In insgesamt elf Kapiteln wirft Johnson Schlaglichter auf Entstehung, Uraufführung (samt äußerst werbewirksamen PR-Maßnahmen) und Rezeption des Werks, bietet in einem Kapitel auch eine verhältnismäßig kurze Betrachtung von Text und Musik. Vor allem aber geht es ihm um eine Kontextualisierung des Werks in dem Geistesleben der Zeit und in Mahlers privater Welt. So kann er zumindest einen großen Teil der reichen Mahler-Forschung übergehen und sogleich jene Aspekte hervorarbeiten, die ihm wichtig sind. Allem voran die Bedeutung Almas, der Widmungsträgerin der Sinfonie: Der „creator spiritus“, den das Werk anruft, ist in Johnsons Deutung niemand anders als Mahlers Ehefrau Alma, und die Erlösung „zu höheren Sphären“ ist in Johnsons Augen weltlich-sensueller, nicht spiritueller Natur. Diese Interpretation wird aus einer Einlassung Sigmund Freuds abgeleitet, der Mahler einen „Holy

Mary complex (mother fixation)“ attestiert hatte (S. 277, zitiert aus zweiter oder dritter Hand).

Platziert man Mahlers Komposition im Kontext der Wiener Secession – einem Begriff, der überraschenderweise nur in einem der zwei längsten Kapitel des Buches auftaucht und dort eine grundlegende Einführung erfahren muss, da er im englischsprachigen Raum nahezu unbekannt ist –, so wäre eine solche Interpretation vielleicht nicht rundum fernliegend. In Unkenntnis der Tragweite der Bedeutung der Secession auf das Geistesleben gerade Wiens kann Johnson viele Aspekte des Sensuell-Hysterischen im „Zeitalter der Nervosität“ (Joachim Radkau) weder hinreichend verorten noch miteinander in Verbindung bringen. Aus einem leider allzu beschränkten Kenntnisschatz versucht er dennoch, ein komplexes kulturgeschichtliches Bild Wiens zu Zeiten Mahlers zu zeichnen, verliert sich nicht selten im Detail und beleuchtet ausführlich einzelne Elemente, die ihm bekannt sind.

Viele Randbemerkungen Johnsons, die für seine Hauptargumentation ohne hinreichenden Belang sind, fordern zu kritischem Widerspruch heraus – zu verkürzend ist zumeist die Darstellung, zu wenig belastbar die Äußerung – sei es in Sachen Hegel, Nietzsche, Schopenhauer oder Freud. Stephen Johnson ist kein Philosoph und kein Kulturanthropologe und will es auch nicht sein. Seine Ausführungen sind im Detail nicht selten eher assoziativ, so dass die Hauptargumentation eher überwuchert denn gestärkt wird. In den Schlusskapiteln des Buches befasst sich der Autor mit dem *Lied von der Erde* und der bekanntlich posthumen Vollendung der unvollendet gebliebenen Zehnten Sinfonie (weit weniger mit der Neunten).

Die Einlassungen zu der Achten Sinfonie selbst erhellen nur schlaglichtartig das Detail – Johnson schlägt Bezüge zu Bach, Schubert, Beethoven, zu anderen Mahler-Sinfonien. Zwar bezieht er sich mehrfach auf Hrabanus Maurus' Osterhymnus, doch bleiben

seine Ausführungen insgesamt fast überall oberflächlich, eher aus der Enzyklopädie angelesen denn durch eigene Erkenntnisse oder Betrachtungen unterfüttert. Die Frage der Gattungszuordnung „Why Symphony?“ (Kapitel 3) bleibt zunächst unbeantwortet und wird erst durch die knappen analytischen Einlassungen im Kapitel 5 wenigstens hinreichend beantwortet. Im Verlauf der Lektüre des Buches verwundert es nicht, dass die Tradition der großbesetzten „Chorsinfonik“, in der Mahlers Werk zu sehen ist (nicht notwendigerweise Sinfonien, aber Oratorien oder oratorische Werke), nicht beleuchtet wird.

Auch sonst fallen dem auch nur einigermaßen Interessierten schnell zahllose Punkte auf, die von eklatanter sachlicher und fachlicher Unkenntnis (oder Desinteresse?) zeugen. Wer das Kulturleben in Wien anno 1910 beleuchten will, muss die Namen von Franz Schmidt, Robert Fuchs, Conrad Ansoerge und anderen Komponisten erwähnen; die Namen Zemlinsky, Berg, Schönberg, Gál, Stefan Zweig, Gustav Klimt oder Sigmund Freud sind da nicht ausreichend. Auch die Münchner Uraufführung bleibt schlussendlich eine aus zweiter Hand angelesene, allerdings opulent dargebotene Angelegenheit: Wir erfahren nichts über die Interpreten der Aufführung, über das musikalische Klima, das in der Stadt herrschte, das sonstige dortige musikalische Leben, nicht einmal über die 1908 neu erbaute Musik-Festhalle. Dass die einzige ausführlicher erwähnte Bekanntschaft Mahlers mit einem zeitgenössischen Komponisten jene mit Sibelius ist, „the man many regard as the other outstanding symphonist of Mahler's age“ (S. 46), spricht mehr für einen typisch britischen Blick auf die Musikgeschichte denn für tatsächliche musikhistorische Kenntnisse.

Nicht weniger problematisch ist, dass Stephen Johnson von der einschlägigen Standardliteratur sowohl zu Gustav als auch zu Alma Mahler offenbar nur englischsprachige Veröffentlichungen kennt und alle weite-

ren Erkenntnisse ignoriert. Nicht nur hierdurch ergeben sich viele verkürzende oder überholte Perspektiven. Ob es die Frage nationaler Identität ist, die Problematik des in der Kaiserzeit gerade in gebildeten Kreisen nicht unüblichen Antisemitismus (zu der Thematik vgl. Dietrich Kämpers Beitrag in *Die Musikforschung* 73. Jg. [2020], 4. Heft, S. 305–323) oder die Kenntnis von Goethes *Faust II* in eben jenen Kreisen – überall fühlt sich der interessierte Leser zum Widerspruch und dem Wunsch zur ausführlichen Korrektur bemüßigt.

(Januar 2021)

Jürgen Schaarwächter

GABRIELE GEML: *Adornos Kritische Theorie der Zeit*. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 367 S.

Gabriele Geml, von der bereits ein Buch über Adorno als Komponist vorliegt (gemeinsam herausgegeben mit Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017), untersucht nunmehr „Adornos kritische Theorie der Zeit“. Der Grund dafür, dass eine am Institut für Philosophie der Universität Wien bei Violetta Waibel und Konrad Paul Liessmann entstandene, dezidiert philosophische Dissertation an der vorliegenden Stelle besprochen wird, liegt darin, dass in ihr die Musik als argumentatives Ziel und methodologischer Generalschlüssel für die Bewältigung der selbstgestellten philosophischen Aufgabe dient. Diese liegt nämlich darin, im Corpus der Schriften Theodor W. Adornos etwas aufzuspüren, das es dem allgemeinen Konsens nach eigentlich gar nicht gibt: „Von Adornos Theorie der Zeit zu sprechen, heißt zunächst, von einem Fehlen zu sprechen [...]“ (S. 17) So sagt es lapidar gleich der erste Satz, und die Behauptung leuchtet ein, wenn man danach in zahlreichen Belegstellen mit Adornos ironischer Kommentierung und vehementer Ablehnung kurrenter Zeit-Theorien konfrontiert wird. Nicht, dass „Zeit“ – neben der „Freiheit“ eines der abgründig komplexen The-

men der Philosophie – ihn nicht interessiert hätte. Die Crux liegt aber wohl tatsächlich im Stichwort der „Theorie“. So etwas, etwa im Sinne einer konsistenten oder gar systematischen „Lehre“, ist eben prinzipiell nicht nach dem Sinn des bekennenden Anti-Systematikers Adorno. Will die Autorin also die über sein gesamtes Werk verstreuten Äußerungen über das philosophisch ja doch nicht ganz belanglose Phänomen Zeit zu einer „Theorie“ zusammenstellen – freilich zu einer „kritischen“, wie der Titel der Arbeit ausdrücklich vermerkt –, dann sieht sie sich vor der Aufgabe einer mühevollen Rekonstruktion: „Eine Zeittheorie wird in seinen Schriften weniger abstrakt referiert, als dass sie sich an einzelnen Zeit- und Zeiterzeugungsphänomenen kristallisierte.“ (S. 19) Und ein solches Zeiterzeugungs- oder Zeitverarbeitungsphänomen, wahrscheinlich sogar das prominenteste, ist in Adornos Denken tatsächlich die Musik. Das zu zeigen und analytisch ins Produktive zu wenden, ist die klug gewählte Strategie der umfangreichen Studie und verleiht ihr eine überzeugende Dramaturgie.

Das Buch ist, nach einer ausführlichen, aber zugleich sehr konzisen Diskussion des Konzepts einer „Kritischen Theorie“ (S. 23–49), in drei unterschiedlich lange Teile gegliedert. Der erste dieser Teile (S. 51–87) widmet sich der für das Thema unabdingbaren Kant-Rezeption Adornos, die zweifellos zu den Fundamenten seiner Philosophie gehört. Die „Transzendente Ästhetik“ der *Kritik der reinen Vernunft*, mit der sich Adorno in mehreren Vorlesungen auseinandersetzte, enthält eben die Darlegung der Zeit als apriorischer reiner Anschauungsform, die in Adornos sozialtheoretisch dechiffrierender Lektüre bezeichnenderweise dann nicht nur als Form und konstitutive Bedingung von Erkenntnis, sondern auch als Gehäuse und gar als Käfig oder Gefängnis erscheint. So findet sich hier bereits der Ansatzpunkt für eine Deutung von Adornos „Entfremdungstheorie in Hinblick auf die Zeit“ (S. 74), in der das Phänomen zum Objekt einer gesellschafts- bzw.

kapitalismuskritischen Analyse wird. Für Adorno ist Zeit in der verwalteten Welt, in kritischer Auseinandersetzung mit Henri Bergson und Emile Durkheim und vor allem in scharfer Wendung gegen Martin Heidegger, neben ihrer epistemologischen Funktion als reine Anschauungsform vor allem etwas gesellschaftlich Konzeptualisiertes, das die Menschen ihrer Individualität – im wohlverstandenen paradoxen Sinne: ihrer eigenen Zeit – beraubt (S. 85ff.). Aus dieser Perspektive gewinnt die Autorin ihren Deutungsansatz für den ausgiebigen zweiten Teil der Arbeit (S. 91–216), der von einem zwar eher beiläufig formulierten, von ihr aber plausibel zu einem zentralen Passepartout erklärten Adorno-Zitat ausgeht: Zeit sei, so Adorno 1942, der „tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein“ (zit. S. 91 u. ö.). Damit wird nun – wie die Autorin in treffender Charakteristik von Adornos eigenwilliger Methodologie schön formuliert: „in abtrünnigem Anschluss an Kant“ (S. 95) – die Zeit vom transzendentalen ins empirische Subjekt verlegt. Dadurch kommt nach den berühmten drei narzisstischen Kränkungen des Ich (Kopernikus, Darwin, Freud) eine weitere vierte ins Spiel: Der Mensch der industriellen Moderne ist nicht mehr Herr seiner Zeit, sondern ihr wehrlos unterworfen (S. 96). Das wird in dem großen Kapitel so genau durchgespielt, dass es hier unmöglich detailliert referiert werden kann. Es sei aber zumindest hervorgehoben, dass bei der Darlegung der Kulturalität von „Zeit“ beim Blick auf die hierfür typischen Stress- und Erschöpfungssyndrome – oder, in den Worten der Autorin: auf den historischen „Wandel der psychischen Schlüsselpathologien“ (S. 100) – neben der philosophischen eine erhebliche psychotherapeutische bzw. psychiatrische Expertise waltet. Es werden zur Unterstützung von Adornos Analyse neueste Erkenntnisse der Soziologie, der Chronobiologie und eben der Psychodiagnostik herangezogen. Dadurch lässt sich ein breites Panorama entfalten, vor dessen Hintergrund sowohl die Deutung der

Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* als auch der *Negativen Dialektik* ein besonderes Profil gewinnt. Längst nicht alle Namen und Theoreme lassen sich hier aufzählen; am wichtigsten ist dann aber doch die einlässliche Auseinandersetzung mit Adornos Deutung der Hegel'schen Geschichtsphilosophie und der Marx'schen Kapitalismuskritik. Die Frage nach Adornos Utopie – angesichts der flagranten Negativität seiner Theorie wäre die Pessimismus-Diagnose sonst schnell bei der Hand – rundet diesen Teil ab.

Beantwortbar wird sie erst durch den dritten, eben den musikalischen Teil (S. 219–346), der daher nun auf die zentralen Punkte zielt. Trotz seiner scheinbar engen Denomination („Adornos Schubert-Deutung im Licht seiner späteren Geschichtsphilosophie und Ästhetik“) greift dieser Teil weit aus und evaluiert Adornos umfangreiche Musikpublizistik in aller denkbaren Extensität. Allerdings nimmt er, daher die Überschrift, Adornos frühen *Schubert-Essay* von 1928 als Ausgangs-, Mittel- und ständigen Rückkehrpunkt. Die Verfasserin betrachtet ihn mit überzeugenden Argumenten als Schlüsseltext, als thematische Keimzelle und begriffliches Materialreservoir für Adornos gesamte Musikästhetik. So werden in einem geduldigen „close reading“ der präventösen Metaphorik dieses Essays die Kernelemente nicht nur von Adornos Schubert-Deutung, sondern auch seines zumindest implizit an Schubert entwickelten ästhetischen Koordinatensystems freigelegt. Soweit es den kritischen, produktiven und utopischen Umgang mit „Zeit“ angeht, lauten die Schlüsselkonzepte: Kreisförmigkeit, Entwicklungslosigkeit, Geschichtsverweigerung. Den großen Gegenpol dazu bildet der „klassische“ Beethoven, wie ihn Adorno sieht und auch bewundert, dem er aber in seinem berühmten „Spätstil“-Aufsatz und im Notizenkonvolut seines unvollendeten Beethoven-Buchs einen anderen Beethoven entgegenstellt, der sich besonders neben Schubert profiliert: den Spätstil als Zerfallsprodukt des mittleren

Stils und den „extensiven“ Zeittypus (etwa der *Pastorale*) gegen den „intensiven“ (etwa der *Eroica* oder der *Appassionata*). Das alles geschieht hier nicht zum ersten Mal, aber doch in einer Konzentration und mit einer Fokussierung auf die Hauptfragestellung, die das Vorgehen glänzend rechtfertigt. Zum Vorschein kommt, wie aufgrund ihrer diversen Zeitverarbeitungsmodi gerade Musik, in der auch für Adorno die Erfahrung von Zeit ihren eigentlichen Ort hat, an „existentielle Fragen“ (S. 288) des Menschseins rührt. Im Schlussteil wird ohne Scheu vor solchen Themen entfaltet, wie das – hier nicht im Einzelnen referierbar – mit Trauer, Einsamkeit und Vergängnis, aber auch mit Sehnsucht, Freude und Hoffnung zu tun hat (oder zu tun haben könnte).

Die klug durchgeführte, methodisch saubere und philologisch gründliche Arbeit lässt eigentlich nichts Wesentliches zu wünschen übrig. Wo das doch der Fall ist, schämt man sich fast ein wenig für seine Beckmesserei. So hätte sich der Rezensent etwa einen eleganteren Umgang mit dem referierenden Infinitiv gewünscht und empfiehlt daher, in gut 80% der vorkommenden Fälle „sei“ statt „wäre“ und „habe“ statt „hätte“ zu lesen. Kleinere Fehler sind leicht zu beheben: Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie hat die Deutsch-Nummer 944 und nicht 849 (S. 231 u. ö.), Beethovens späte Bagatellen tragen die Opuszahl 126 (S. 327), Hegels *Wissenschaft der Logik II* findet sich im Band 6 der Suhrkamp-Theorie-Ausgabe (S. 256, Fußnote 95), und die „Crux der Sonate“ ist bei Adorno bekanntlich nicht die Durchführung, sondern die Reprise (S. 267). Der angebliche und in der Tat philosophisch relevante Neologismus Adornos, das „Immergleiche“ (S. 248, Fußnote 81), stammt in Wirklichkeit von Walter Benjamin, der in seinem unvollendeten „Passagenwerk“ auf die ideologiekritische Bedeutung des „Immerwiedergleichen“ aufmerksam gemacht hat, was Adorno – nur eben leicht kontrahiert – von dort übernimmt. Schon schwerer wiegt, dass durchgehend die

falsch kolportierte Rede Robert Schumanns von den „himmlischen Längen“ Schuberts übernommen wird (S. 234, 243, 293), während Schumann in Wirklichkeit statt im pejorativ-maliziösen Plural eindeutig enthusiastisch von der „himmlischen“, an Jean Paul erinnernden „Länge“ der Großen C-Dur-Sinfonie gesprochen hat. Das hätte in die kluge Schubert-Analyse des Buchs eigentlich perfekt gepasst. Welch eine grandiose argumentative Chance unbedacht vertan – gerade bei diesem Thema! Die Autorin befindet sich damit allerdings in der ehrenvollen Gesellschaft Adornos, der in seinem Mahler-Buch demselben Fehler unterliegt (zit. S. 294).

Insgesamt könnte man kritisch zu bedenken geben, dass Adorno seinen Kant ja wesentlich vom Marburger Neukantianismus und seinen Hegel von Marx und Lukács geerbt hat. Darin dürfte ein nicht unerheblicher Zeitindex seiner Deutungsperspektive liegen. Die Autorin entscheidet sich gegen solche skeptischen Vorbehalte für eine rundum wohlwollende Adorno-Lektüre; die tiefe Sympathie für den großen Autor ist ihr überall anzumerken. Aber solch eine Deutung nach dem schätzenswerten Prinzip einer „aequitas hermeneutica“ erbringt eben auch einen beträchtlichen Gewinn auf mehreren Ebenen, von denen hier eine besonders hervorgehoben sei: Die lohnende Lektüre dieser gründlichen und umsichtigen Arbeit macht zum wiederholten Male deutlich, welch ein schier unlösbares Problem ein wirklich verantwortungsvolles Sprechen und Schreiben über Musik darstellt und wie unübersehbar zentral die Kunstform der Musik für Adornos gesamtes Denken ist. Das lässt sich zwar immer wieder einmal leicht sagen, aber hier wird es eindrucksvoll und unwiderleglich bewiesen.

(Februar 2021) Hans-Joachim Hinrichsen

JÖRN PETER HIEKEL: *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 420 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Seit Wulf Konold im Jahr 1986 mit seiner Monographie *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk* die erste zusammenfassende Monographie zum Leben und Schaffen des 1918 geborenen und 1970 aus dem Leben geschiedenen Komponisten publizierte, ist in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Forschung viel geschehen: Inzwischen liegen zu den meisten seiner Hauptwerke Einzelstudien vor, die wichtige grundsätzliche Einblicke in Zimmermanns Komponieren und dessen ästhetisch-poetologische Prämissen eröffnen. Darüber hinaus hat insbesondere im letzten Jahrzehnt auch die Aufarbeitung der historischen Quellen mancherlei neue Perspektiven eröffnet; insbesondere durch das 2014 von Heribert Henrich vorgelegte, umfassende Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen, die 2016 ins Leben gerufene Gesamtausgabe seiner Werke und Schriften sowie den im Jahr 2018 von der Tochter des Komponisten, Bettina Zimmermann, anlässlich seines 100. Geburtstages publizierten Band *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt* sind Forschenden wie Ausführenden zahlreiche neue Quellen zugänglich gemacht worden, die in vielfacher Hinsicht zu einer differenzierteren Wahrnehmung von Zimmermanns Werk und Persönlichkeit beigetragen haben, als dies in der frühen Zimmermann-Forschung möglich war.

Insofern war es ein günstiger Zeitpunkt, Zimmermann im Umfeld seines 100. Geburtstages einen Band der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* zu widmen. Für die nicht geringe Herausforderung, den aktuellen Forschungsstand zur Biographie, zum kompositorischen Denken und zum musikalischen Œuvre Zimmermanns zusammenzufassen, konnte mit Jörn Peter Hiekel ein Autor gewonnen werden, der nicht nur als aus-



gewiesener Zimmermann-Experte, sondern auch als profunder Kenner der vielfältig verzweigten Strömungen und Szenen der Neuen Musik nach 1950 hervorgetreten ist. Hiekels Fähigkeit, Zimmermanns Werk überzeugend in größere musik- und kulturhistorische Kontexte einzubetten und dabei bestimmte Klischees der älteren Forschung – etwa im Hinblick auf Zimmermanns vermeintliche Außenseiter-Position in der Neue-Musik-Szene seiner Zeit oder auf das Verhältnis zu seinem Kölner Komponistenkollegen und Konkurrenten Karlheinz Stockhausen – zu hinterfragen, gehört denn auch zu den besonderen Vorzügen des Bandes. Für den weiten Horizont des Autors zeugt schon die einleitende „Chronik“, in der wichtige Lebens- und Schaffensstationen Zimmermanns in ein vielfältiges Panorama politischer, musikhistorischer und kultureller Ereignisse der Jahre 1918 bis 1970 eingebettet werden.

Im Eröffnungskapitel „Zimmermann im Kontext der Moderne“ begründet Hiekel die Breite dieser Perspektive einerseits aus den Defiziten vorausgegangener historiographischer Ansätze, deren musikgeschichtliche Konstruktionen entweder einsinnig linear oder aber auf der Basis einfacher Dichotomien wie „Fortschritt“ und „Restauration“ angelegt gewesen seien; andererseits verweist er auf die exorbitante Komplexität vieler Zimmermann'scher Werke mit ihren vielfältigen, oftmals jedoch nur angedeuteten intertextuellen Bezügen und kulturellen Referenzen, denen eine pauschalisierende Betrachtungsweise nicht gerecht zu werden vermöge – übrigens (wie Hiekel ausdrücklich hervorhebt) auch nicht im Hinblick auf die musikalische Interpretation.

In den nachfolgenden, inhaltlich stark vernetzten Kapiteln fokussiert Hiekel gemäß den Gepflogenheiten der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* in grober Orientierung an Zimmermanns Biographie verschiedene Sachaspekte und exemplifiziert sie anhand paradigmatischer Werke. So skizziert er unter der Überschrift „Orientierungen“ zunächst

eher überblickartig wesentliche Einflüsse auf die Entwicklung von Zimmermanns künstlerischer Persönlichkeit: Neben den vielfältigen und teils widersprüchlichen musikalischen Impulsen, die von Komponisten wie Schönberg, Strawinsky, Debussy, Stockhausen sowie von Genres wie dem Jazz und der radiophonen Gebrauchsmusik ausgingen, kommen dabei auch die spezifischen ästhetischen und institutionellen Bedingungen zur Sprache, unter denen sich die Diskurse der Neuen Musik im Nachkriegsdeutschland entfalten. Natürlich sind viele der angesprochenen Aspekte aus der einschlägigen Forschung bereits grundsätzlich bekannt; gleichwohl gelingt es Hiekel hier nicht zuletzt durch den Einbezug zahlreicher teils unpublizierter Dokumente, ein reicheres und zugleich abgewogeneres Bild zu zeichnen als in der älteren Zimmermann-Literatur und dabei auch manche neuartige Akzente zu setzen: so etwa im Hinblick auf die bisher nur wenig beachtete Korrespondenz mit Pierre Boulez oder auch auf die Bedeutung der Poetik Strawinskys für das, was Hiekel den „Körperaspekt von Zimmermanns Musik“ (S. 70) nennt. Selbstverständlich nimmt Hiekel aber auch die außermusikalischen Quellen von Zimmermanns musikalischem Denken in den Blick. Im Hinblick auf die philosophischen Neigungen des Komponisten gilt sein Interesse dabei weniger den sattsam bekannten und vieldiskutierten zeitphilosophischen Referenzen auf Autoren wie Augustinus oder Edmund Husserl als vielmehr der bislang wenig erforschten Nietzsche-Rezeption des jungen Zimmermann, deren Bedeutung Hiekel durchaus plausibel zu belegen gelingt. Inhaltlich etwas blasser bleibt dagegen die Darstellung von Zimmermanns Religiosität, obgleich der Autor immer wieder auf die Wichtigkeit theologischer Aspekte für das kompositorische Denken und Schaffen des Komponisten hinweist.

Das umfangreichste und gewichtigste Kapitel des Bandes ist „Begegnungen und Verknüpfungen mit anderen Kunstformen“

gewidmet. Akribisch verfolgt Hiekel die vielfältigen, für Zimmermanns poetologische Konzepte wie für sein Komponieren höchst charakteristischen Verflechtungen mit künstlerischen Strategien oder Inhalten aus Literatur, bildender Kunst, Film und Tanz. Ausgehend von Überlegungen zum prägenden Einfluss Paul Klees und Joan Mirós, gelingt dem Autor hier eindrucksvoll, Zimmermanns Bezugnahmen auf Schriftsteller wie Alfred Jarry, James Joyce und Ezra Pound sowie bildende Künstler wie Max Ernst und Kurt Schwitters nachzuzeichnen. Eine zentrale Kategorie für das Verständnis von Zimmermanns oftmals hybriden Konzepten, in denen Musik, Bewegung, Theatralisches und Literarisches auf vieldeutige Weise ineinander verwoben erscheinen, stellt dabei der vom Komponisten selbst mehrfach verwendete Begriff des „Imaginären“ dar. Ausgehend von der oftmals traumartigen Logik in Zimmermann'schen Ballettkompositionen wie *Kontraste*, *Perspektiven*, *Présence* und der *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, macht Hiekel diesen Begriff freilich auch hinsichtlich szenisch beziehungsweise sprachlich entworfener Imaginationsräume in der Oper *Die Soldaten* sowie im *Requiem für einen jungen Dichter* und gar für die „Aura von Besetzungen“ fruchtbar, wie überhaupt gerade klangfarbliche Gestaltungsmittel immer wieder in den analytischen Fokus des Autors geraten. Bemerkenswert ist die Fülle an Querbezügen zu anderen Künstlern und künstlerischen Disziplinen, die Hiekel in diesem Kapitel herstellt, wobei er durch den Einbezug bislang wenig berücksichtigter Quellen immer wieder auch neue Perspektiven zu eröffnen weiß: so etwa, wenn er auf Zimmermanns offenbar intensive, wissenschaftlich bislang aber nur ansatzweise aufgearbeitete Auseinandersetzung mit dem Medium Film eingeht, wie sie nicht nur durch seine Leitung des Seminars für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik an der Kölner Musikhochschule, sondern auch durch eigene Filmmusiken sowie den Einbezug filmischer Mittel in den *Soldaten* und in seinem

unvollendeten zweiten Opernprojekt nach Hans Henny Jahns *Medea* bezeugt wird. Spannend ist auch Hiekels Versuch, die für Zimmermann so charakteristischen musikalischen Collagetechniken mit entsprechenden Gestaltungsansätzen bei Repräsentanten der *Musique concrète* wie Pierre Schaeffer und Luc Ferrari in Verbindung zu setzen. Tatsächlich lassen sich anhand der Quellen vereinzelte Kontakte Zimmermanns zu den genannten Komponisten belegen; allerdings bleibt die Frage nach konkreten konzeptionellen oder kompositorischen Wechselwirkungen unbeantwortet; hier hätte man sich eine intensivere analytische Auseinandersetzung gewünscht. Auch wenn nicht alle der von Hiekel hergestellten Querbezüge und Kontextualisierungen gleich triftig erscheinen und die konstatierten Verbindungen zu Ansätzen anderer Künstler oder Theoretiker gelegentlich eher auf ähnlicher Wortwahl als auf verwandten Begriffen oder künstlerischen Konzepten zu beruhen scheinen, ist die Fülle und die anregende Kraft seiner Darstellung imposant.

Natürlich kommt keine Gesamtdarstellung von Zimmermanns Œuvre ohne eine intensive Auseinandersetzung mit der Oper *Die Soldaten* aus. Hiekel widmet ihr ein ganzes Kapitel, das – der Komplexität dieses Hauptwerks angemessen – viele der zuvor bereits exponierten Aspekte gleichsam in Einführung bringt – so insbesondere im Hinblick auf die Kategorie des Imaginären, aber auch auf die religiösen und apokalyptischen Bezüge sowie die „Körperlichkeit“ von Zimmermanns musikalischer Konzeption. Hiekel denkt Zimmermanns „pluralistisches“ Musiktheaterwerk vom Schlussakt her, für den „eine Art Pendelbewegung zwischen Momenten der Zersetzung sowie Momenten der Konsolidierung des Opernhaften“ (S. 276) konstitutiv sei. Das so eröffnete Spannungsfeld erlaubt es dem Autor, in Zimmermanns nicht selten als überladen, ja gewalttätig verschriener Musik auch gegenstrebige Tendenzen des zart Nuancierten und Traumhaften,

ja sogar des Unbeschwerten und Komödi-antischen kenntlich zu machen. Gleichwohl entwirft die Oper natürlich auch aus Hiekels Sicht gerade im Schlussakt ein über das Lenz'sche Sujet hinausgehendes „breite(s) Panorama, das von existentiellen Bedrohungen wie von Reaktionen darauf kündigt“ (S. 287) und seinen prägnantesten Ausdruck im abschließenden „Schreiklang“ findet, den Hiekel als Ausdruck ungebändigter Körperlichkeit plausibel mit Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ zusammendenkt, um von dort aus Verbindungslinien zu späteren Komponisten, insbesondere zum Musiktheater von Hans-Joachim Hespos, zu ziehen.

Das Schlusskapitel widmet sich Zimmermanns letzten, nach 1965 entstandenen Werken. Bei aller berechtigten Skepsis gegenüber naheliegenden Mystifizierungen von Leben und Werk nimmt Hiekel für die Kompositionen dieser Schaffensphase jenen „emphatischen“ Begriff des „Spätstils“ in Anspruch, wie er insbesondere von Theodor W. Adorno im Hinblick auf Beethoven entfaltet worden ist (vgl. S. 323ff.) – auch wenn Hiekel dessen geschichtsphilosophische Überhöhungen dezidiert zurückweist. Gleichwohl konstatiert er an Zimmermanns letzten Werken eine musiksprachliche Polarisierung, die zwar in früheren Werken wie den *Soldaten* bereits angelegt sei, seiner Musik nun aber durchaus neuartige Ausdrucksbereiche eröffne – einerseits in Richtung einer ins Extreme gesteigerten Expressivität, andererseits gerade umgekehrt in Richtung einer reduktionistischen Konzentration, ja Kargheit der Gestaltung. Während Stücke wie *Photoptosis* auf der einen und *Intercomunicazione* auf der anderen Seite diese Typen gewissermaßen in Reinform ausprägen, ist für Werke wie das großangelegte *Requiem für einen jungen Dichter* oder die „Ekklesiastische Aktion“ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* gerade das teils schroffe Nebeneinander beider Tendenzen charakteristisch. Mehr als in den ersten drei, stärker auf Konzeptionelles ausgerichteten Kapiteln rückt Hiekel hierbei

die Physiognomie der einzelnen, seitens der Forschung gut aufgearbeiteten Kompositionen in den Vordergrund, so dass ihm hier prägnante und kompakte Werkdarstellungen gelingen, in denen – bei aller notwendigen Reflexion der übergeordneten Merkmale von Zimmermanns Spätstil – stets auch deren jeweilige Besonderheiten zu ihrem Recht kommen: so etwa die für das *Requiem* charakteristische „Öffnung gegenüber der Geschichte“ (S. 327) oder subtile klangfarbliche Nuancierungen im Spannungsfeld von Teleologie und Zuständlichkeit in *Photoptosis* (S. 350ff.).

Insgesamt ist Hiekel eine umfassende, aspektreiche und überaus anregende Darstellung von Zimmermanns vielfältigem und durchaus widersprüchlichem Schaffen gelungen, die den aktuellen Forschungsstand angemessen zusammenfasst, immer wieder aber auch neue Impulse für die weitere Auseinandersetzung mit dieser faszinierenden Künstlerpersönlichkeit bietet. Dass Hiekel dabei nicht auf ein völlig neues Zimmermann-Bild abzielt, sondern sich vielmehr erfolgreich um dessen Differenzierung und Vertiefung bemüht, ist Ausdruck seiner ebenso engagierten wie sorgfältig abwägenden Auseinandersetzung mit dem Komponisten und seinem Werk, die den Band für jeden, der an Zimmermanns Musik interessiert ist, zu einer gewinnbringenden Lektüre macht.

(Februar 2021)

Ralph Paland

LARS-CHRISTIAN KOCH: *Musikethnologie*. Darmstadt: wbg Academic 2020. 143 S., Abb., Nbsp.

Das Fach Musikethnologie (Ethnomusikologie) hat im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren einen deutlichen Aufschwung erfahren. Dem steht gleichwohl ein spürbarer Mangel an Gesamtdarstellungen für Studienanfänger und interessierte Laien gegenüber. Während die Veröffentlichung des von Raimund Vogels, Julio Mendivil und

Oliver Seibt herausgegebenen *Kompendium Musikethnologie* für 2022 zu erwarten ist, fasst Arthur Simons *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele* (2008) weitestgehend den Stand der 1980er Jahre zusammen. Schon deswegen ist es zu begrüßen, dass mit Lars-Christian Koch einer der profiliertesten Vertreter des Fachs den zu besprechenden Überblick *Musikethnologie* vorgelegt hat. Der Autor ist als Spezialist für nordindische Musik und als kommissarischer Direktor des Ethnologischen Museums Berlin weit über die Grenzen seines Fachs bekannt.

Das Buch ist in vier Kapitel geteilt, Schlüsselbegriffe sind als Stichworte separat hervorgehoben und erklärt. In Kapitel 1 („Musikethnologie als akademisches Fach“) verabschiedet sich Koch, der englischsprachigen „ethnomusicology“ folgend, von der außereuropäischen/nicht-westlichen Musik und der traditionellen Musik (europäische Volksmusik) als dem Forschungsgegenstand des Fachs, zugunsten von (jedweder) „Musik in seiner [sic] kulturellen Vielfältigkeit“ (S. 9), die durch teilnehmende Beobachtung zu erkunden sei, wodurch sich die Musikethnologie von der Soziologie wie auch von den „cultural studies“ britischer Prägung unterscheidet (S. 12, 15f.). Neben holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven (S. 13) betont der Autor auch die traditionellen Methoden der Transkription und Analyse (S. 12). Dies ist umso wichtiger, da diese zeitweise ins Hintertreffen geratenen, noch aus der Vergleichenden Musikwissenschaft übernommenen Verfahren heute wieder breiten Raum in der internationalen Forschung einnehmen, wie nicht zuletzt der Erfolg der seit zehn Jahren bestehenden Zeitschrift *Analytical Approaches to World Music* zeigt.

Kapitel 2 behandelt, ausgehend vom Kolonialismus des 19. Jahrhunderts, die Fachgeschichte. Breiten Raum nimmt die Rolle von Raja Sir Sourindo Mohan Tagore (1840–1914) als Reformator und internationaler Vermittler bengalischer Musik ein. Im Fol-

genden werden die evolutionistischen und diffusionistischen Ansätze der Völkerkunde besprochen sowie die Vergleichende Musikwissenschaft der Berliner (kaum jedoch der Wiener) Schule und die Musikethnologie in den USA mit ihrer stärker partikularistisch ausgerichteten Orientierung, die schließlich in Merriams anthropologischem Konzept mündete. Gesondert behandelt der Autor den Neubeginn der Musikethnologie in Deutschland nach 1945, während er die seit den 1970er Jahren aufkommenden kulturtheoretischen Ansätze stärker in einem internationalen Rahmen darlegt. Gleiches gilt für neuere Konzepte wie Identität, Postkolonialismus, Gender und Angewandte („applied“) Musikethnologie.

In Kapitel 3 „Musik als Kultur“ zeigt Koch anhand systematischer Kategorien wie u. a. Klang, Tonsystem, Rhythmus, Korporalität, Musikinstrumente wichtige Beobachtungen zur außereuropäischen Musik auf. Im Folgekapitel „Musikethnologie in der Praxis“ kommen ebenfalls für die Organologie (auch für die theoretische) wichtige Fragen zur Geltung wie die Unterscheidung zwischen „cultural biography“ und „social history“ von Dingen (Igor Kopytoff). Ausführlich behandelt Koch die Geschichte der E-Gitarre und die (östliche und westliche) Erforschung der indischen Musik in historischer und systematischer Perspektive. Ebenso bringt er die Rolle von Notationssystemen in Musikkulturen Asiens zur Sprache wie auch Fragen von Urheberrecht, Musikerbiographien, Museumsethnologie, Musikarchäologie und urbaner Musikethnologie.

Besonders die genannten Kapitel 3 und 4 dürften interessierten Laien und nicht zuletzt potentiellen Studienanfängern anregende Einblicke in Forschungsgegenstände und Arbeitsweise der Musikethnologie bieten. Insofern darf die Arbeit von Lars-Christian Koch als gelungener Überblick angesehen werden, der die Wahrnehmung dessen, was das Fach heute ausmacht, deutlich stärken dürfte. Nichtsdestoweniger sind einige sach-

liche Einwände nötig. Dies betrifft zunächst den Begriff „ethnomusicology“, den Koch auf Jaap Kunst zurückführt und dabei die seit 1992 bekannte ältere polnische und die ukrainische Geschichte der Fachbezeichnung übersieht, die seit einiger Zeit auch von der englischsprachigen Forschung zur Kenntnis genommen wird. Auch wurde „ethnomusicology“ nicht „später ins Deutsche übertragen als Musikethnologie“ (S. 38), zumal Koch selbst die Verwendung der Fachbezeichnung durch Hornbostel vermutet (ebd.), die Artur Simon seinerseits zweifelsfrei festgestellt hat. Nicht ganz plausibel ist ferner folgende Aussage: „In vielen Kulturen erfolgt die Anordnung nicht nach dem Bezugssystem Tonhöhe. In Zentralasien etwa gelten Klangfarben [...] als Ordnungsfaktor.“ (S. 66f.) Wäre die Tonhöhe kein Ordnungsfaktor, gäbe es keine kasachischen Langhalslauten mit Bündeln, keine Makam-Musik an der Seidenstraße und keine Tonalitätsstudien zur Musik Zentralasiens. „Die Entdeckung der indischen Musik durch westliche Gelehrte“ begann nach Koch „mit Sir William Jones‘ Monographie ‚On the musical Modes of The Hindus‘ (1792)“ (S. 101). Dieser Arbeit gingen jedoch, wie Joep Bor zeigt, die musikethnographischen Studien von Bartholomäus Ziegenbalg (1716) voraus.

Zu nennen sind ebenfalls einige forschungsgeschichtliche Unstimmigkeiten. Dass „im 16. und 17. Jahrhundert ein Interesse an fremden Kulturen – vor allem denen, die beherrscht wurden oder beherrscht werden sollten“ galt und im 17. und 18. Jahrhundert „[a]lle Informationen aus den Kolonien bzw. Protektoraten [...] in politischer Hinsicht, die eigene Machtstellung zu behaupten [halfen], kann schwerlich das Interesse des Franzosen Joseph Sauveur (1653–1716) und des Österreichers Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) an arabischen Skalen oder die deutsche Übersetzung zweier Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft *Geschichte Der Musik Aller Nationen. Nach Fetis und Staffort* (Weimar 1835) erklären, zumal in

einer Zeit, in der an eine deutsche Kolonialpolitik nicht im Entferntesten zu denken war. Ähnliches gilt für westliche Studien zur Musik Chinas auf der Höhe seiner politischen und ökonomischen Weltgeltung im 18. Jahrhundert.

Nicht ganz überzeugt auch das an die neo-marxistischen „cultural studies“ angelehnte Konzept der „hegemoniellen und subalternen Identitäten“ (S. 55). In den USA seien manche sozialen Gruppen „nicht in der Lage, ihre kulturellen und politischen Interessen [...] zu vertreten“. Dies beträfe „in starkem Maß die Auswirkungen der Sklaverei und die in den 1960er Jahren einsetzende Bürgerrechtsbewegung. Die in diesem Umfeld entstandenen und entstehenden musikalischen Genres reichen vom frühen Jazz und Blues bis hin zu zeitgenössischen Formen afro-amerikanischer ‚Expressive Culture‘“ (ebd.). Ungeachtet der Sklaverei und ihrer Folgen, sprechen diese sozialen und musikstilistischen Befunde nicht eben für eine fehlende Möglichkeit zur kulturellen und politischen Artikulation.

Der Einfluss der Ethnologie „veranlassete Musikethnologen, den Gegenstand ihrer Untersuchungen – die Musik – zu kontextualisieren, d. h. als Kultur zu sehen und damit der Methode des Vergleichs eine Absage zu erteilen“ (S. 47). Warum kontextorientierte Ethnographie den Vergleich ausschließt, erschließt sich nicht, zumal es wenig später heißt: „Der Vergleich ist eine zentrale ethnologische Methode“ (S. 56). Die Überlegungen zur Korporalität lassen den Autor seit den 1970er Jahren eine „Ausweitung der Forschung auf Tanz- und musikalische Aufführungspraxis“ erblicken. Die anthropologisch begründete Ethnochoreologie im Sinne von Anca Giurchescu (1930–2015) und György Martin (1932–1983) fällt hier leider gänzlich unter den Tisch. Auch haben wir es durchaus nicht nur Derrida und Foucault zu verdanken, „dass Musik als signifikante und symbolische Expressionsform gesehen wurde“ (S. 47), sondern nicht weniger der Musikse-

miotik seit Leonard B. Meyer (1918–2007) und in der Musikethnologie v. a. den Arbeiten von Merriam und Doris Stockmann.

Die Nachbardisziplinen der Musikethnologie sind nicht in jedem Fall treffend dargestellt. Dass die Soziologie „hauptsächlich qualitativ über Interviews arbeitet“, erscheint zweifelhaft. Eine Berücksichtigung der theoretischen Folkloristik (Henry Glassie) hätte folgende Einschätzung verhindert: „Eng verbunden mit dem Konzept Tradition sind Begriffe wie ursprünglich und authentisch, durch die [...] dynamischer gesellschaftlicher Wandel negiert wird.“ Die wohl zugunsten des Zeitgeistes sehr knapp berücksichtigte „‘queer theory‘ geht davon aus, dass die geschlechtlichen und die sexuellen Identitäten kulturell geformt werden“ (S. 55). Dies nun ist eher eine Grundannahme der Gender Studies, während unter „queer“ „lesbian women, gay men, bisexual women and men, and transgender women and men“ subsumiert werden. Ob hiervon eine konsistente Theoriebildung zu erwarten ist (zupal in Anbetracht der offensichtlichen Abhängigkeit der „queer studies“ von außerwissenschaftlichen, gesellschaftspolitischen Bestrebungen), sei dahingestellt. Kochs spürbare Indifferenz in diese Frage mag den beruhigenden Schluss erlauben, dass man sich in solchen Dingen nicht unbedingt auskennen muss, um in Deutschland mit Erfolg Musikethnologie zu studieren.

Andere postmoderne Erklärungsansätze scheint sich der Autor stärker zu eigen zu machen: Das durch „othering“ „gewonnene Wissen führte im Kolonialen Umfeld zu diskriminierenden Praktiken, hauptsächlich gekennzeichnet durch Ethnozentrismus und Rassismus“ (S. 53). Nun wird niemand behaupten, dass kulturelle Arroganz und Diskriminierung der europäischen Kolonialpolitik fremd gewesen sei. Andererseits kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ethnozentrismus und „othering“ in Stammes- und Clangesellschaften, im indischen Kastenwesen oder in dem hautfarbenbasierten System des arabischen Sklavenhandels häufig nicht

weniger systematisch und radikal betrieben wurde und wird.

Auch anderswo scheinen Extrempositionen des postmodernen Denkens durch: „Kultur besteht also nicht aus materiellen Dingen, sondern aus immateriellen Phänomenen“ (S. 13). „Dabei ist davon auszugehen, dass es keine Gegenstände in der Welt an sich gibt, sondern sie entstehen bzw. erhalten ihre Realität erst über Bedeutungen“ (S. 65). Mit Hoimar von Ditfurth mag man widersprechen: „Wäre das Wesen der Welt identisch mit dem Bild, das sich unser Kopf von ihr zu machen pflegt, dann könnten wir auf alle naturwissenschaftliche Forschung getrost verzichten“ (*Innenansichten eines Artgenossen. Meine Bilanz*, 1991). Und, so darf man ergänzen, u. a. auf weite Bereiche der Instrumentenkunde. Ein übertriebener Kulturrelativismus liegt auch diesem Satz zugrunde: „Der Begriff und das Konzept musikalische Universalien wird in der Musikethnologie kaum noch diskutiert, da davon ausgegangen wird, dass es Universalien als solche nicht gibt.“ (S. 65) Immerhin hat Bruno Nettl in der von Koch verwendeten (nicht ganz aktuellen) zweiten Ausgabe von *The Study of Ethnomusicology* neun Seiten den „universals of music“ gewidmet, ohne seine Betrachtungen auf „durch den menschlichen Körper bedingte kulturabhängige Grundvoraussetzungen“ (S. 65) zu beschränken.

Im Aufbau des Buches ist nicht ersichtlich, warum die Abschnitte zur Feldforschung (3.2), Transkription und Analyse (3.7) und Klassifikation von Musikinstrumenten (3.8) dem Kapitel „Musik als Kultur“ zugeordnet werden und nicht „Musikethnologie in der Praxis“, wo wiederum „Notationsformen und musikalische Schriftkulturen Asiens“ (4.3) und „Musik und Ritual“ zu finden sind. Ferner lautet ein Stichwort „Phonograph“, ein weiteres „Edison-Phonograph“, ebenso sind „humanly organized sound“ und „Organisierter Klang“ zwei Stichworte auf derselben Seite. Eine Kursivsetzung nicht-deutscher Begriffe wäre der Lesbarkeit si-

cherlich ebenso entgegengekommen wie ein professionelles Lektorat zur Vermeidung der nicht wenigen orthographischen und grammatikalischen Unstimmigkeiten.

Nochmals: Die aufgeführten Mängel berühren nicht den unstrittigen Wert des Buches, das dem interessierten Publikum Konzepte, Fragestellungen und faszinierende Phänomene der Musikkulturen der Welt zugänglich macht und die Bedeutung des Faches Musikethnologie für die Gegenwart herausstreicht. Die meisten der problematischen Aussagen sind vielmehr auf festgefahrene Vorstellungen und blinde Flecken in der deutschen wie in der internationalen Musikethnologie zurückzuführen, was ich abschließend verdeutlichen möchte.

„Bis Ende des 19. Jh. war gerade dieser Forschungszweig [die Vergleichende Musikwissenschaft] auf Schilderungen von Musik aus Berichten von Reisenden angewiesen, die in den seltensten Fällen verlässlich waren.“ (S. 21) Bei aller Bedeutung von Reiseberichten für die frühe Vergleichende Musikwissenschaft sollte die zielgerichtete Aufzeichnung nach Gehör im Rahmen von systematischen Feldstudien zur außereuropäischen Musik, unter Einbeziehung historischer Traktate (Charles Fonton, Guillaume André Villoteau, Leopold Müller) nicht ausgeblendet werden – wie auch musikethnographische Großprojekte von Oskar Kolberg und seinen Zeitgenossen in zahlreichen Ländern Europas. Die meisten der Fragestellungen, deren Bearbeitung durch die technische Innovation der mechanischen Schallaufzeichnung entscheidend verbessert wurde, waren bereits vor der Einführung des Phonographen ausgearbeitet. Dies gilt nicht zuletzt für die europäische Volksmusikforschung der postromantischen Phase ab Mitte des 19. Jahrhunderts, die die meisten Paradigmen der späteren Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikanthropologie mehr oder weniger explizit vorweggenommen hat.

„Unterschiedliche Kulturen repräsentieren unterschiedliche Stufen auf einer Entwick-

lungsskala, die mit den Stufen ‚Wildheit, Barbarei‘ begann und in der westlichen Zivilisation mündete.“ (S. 18) Dem ist entgegenzuhalten, dass spätestens seit der Aufklärung der Begriff der Zivilisation und der (musikalischen) Hochkultur keineswegs durchweg eurozentrisch geprägt war. In den hierarchisierenden Diskursen der Musikgeschichtsschreibung waren chinesische, arabische, indische, japanische Musiksysteme als eigenständige Ausprägungen entwickelten Musikdenkens angesehen und scharf von der als „primitiv“ wahrgenommenen Musik der Stammeskulturen getrennt.

Die Idee „dass Kulturen meist als separate und nach außen abgeschlossene Systeme repräsentiert wurden/werden“ (S. 20), die Vorstellung „vermeintlich reiner und authentischer in der Regel prä-kolonialer Idealkulturen“ war in der frühen Musikethnologie keineswegs vorherrschend und kann auch nicht erst „Kritikpunkt der postmodernen Ethnologie“ (ebd.) sein. Der im 19. Jahrhundert ungemein populäre William C. Stafford unterschied sehr genau zwischen der Musik Altägyptens, der hellenistischen Periode und der Gegenwart, die er durch arabisch-türkische Einflüsse bestimmt sah. Dass historische Transferprozesse durchaus im Blickfeld der Europäer waren, zeigt Charles Burneys Periodisierung der Musik in Griechenland ebenso wie seine Überlegungen zum abessinischen Ursprung der griechisch-römischen Leiern. Schwerlich vereinbar mit den genannten Reinheits- und Authentizitätsvorstellungen wäre der Stellenwert diffusionistischer Ansätze der Berliner Schule, die Koch (ausführlich, aber ohne Verweis auf Albrecht Schneider) ebenso hervorhebt, wie er zu Recht die „Theorie für musikalischen Synkretismus“ (S. 32) mit Alan Waterman und seinem jüngeren Zeitgenossen Merriam verbindet – die ganz ohne postmoderne Ethnologie auskamen.

Nach Koch wollte Jaap Kunst „den grundlegenden Ansatz der ‚Vergleichenden Musikwissenschaft‘ erweitern im Hinblick auf kulturelle Kontexte der untersuchten Musik“

(S. 38). Tatsächlich war Curt Sachs (*Geist und Werden der Musikinstrumente*) brennend an den sozialen Funktionen der von ihm untersuchten Musikinstrumente interessiert. Nur war es ihm (anders als zahlreichen europäischen Volksmusikforschern seit dem späten 18. Jahrhundert) nicht möglich, entsprechende kontextorientierte ethnographische Feldstudien selbst durchzuführen.

„In den Ländern des früheren Ostblocks konzentrierten sich die ethnologisch arbeitenden MusikwissenschaftlerInnen bis in die 1990er Jahre in der Regel auf die Erforschung der eigenen geographisch eingrenzenden Musikkulturen, vergleichbar mit dem, was in Deutschland die Volksmusikforschung betrieb.“ (S. 45) Tatsächlich gilt dies nicht für die führenden und international wirkenden Vertreter der deutschen Volksmusikforschung (Walter Wiora, Felix Hoerburger, Doris und Erich Stockmann, Marianne Bröcker). Aber auch in der gesamteuropäischen Perspektive zeigt eine orientierende Einschätzung zumindest der akademisch geprägten sowie in Theorie und Methode führenden Volksmusikforscher vom späten 18. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit eine deutliche Tendenz zu interethnischen Perspektiven.

„Erst in den 1970er Jahren wurde [in der musikethnologischen Feldforschung] damit begonnen, den näheren Umkreis der eigenen Kultur zu untersuchen. So entstanden erste Arbeiten im Bereich der urbanen Musikethnologie.“ (S. 46) Tatsächlich ist „urban folklor“, gerade in den USA, ein viel tiefer verwurzelter Forschungsansatz, mit deutlicher musikalischer Komponente, zu dem bereits in früheren Zeiten führende Gründungsmitglieder der „Society for Ethnomusicology“ beigetragen haben. Bereits in den 1950er Jahren war (musik)ethnographische Stadtforschung hierbei eng mit den gesellschaftspolitisch orientierten Bereichen „applied folklore“ und Minderheitenforschung verbunden.

Das vieldiskutierte Paradoxon des Kulturrelativismus zeigt sich auch in dem bespro-

chenen Buch: „Es sollen keine westlichen Wissenschaftsmodelle und Kategorien an nichtwestliche Kulturen angelegt werden.“ (S. 14). Diese Maxime erscheint zunächst ethisch und methodisch geboten. Wollte man sie freilich absolut setzen, müssten die von Koch hervorgehobenen holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven verworfen werden – ebenso wie gängige Kategorien von Emanzipation, Menschenrechten, Minderheitenschutz, die zu Recht ihren Platz in der musikethnologischen Forschungsarbeit beanspruchen.

(Februar 2021)

Ulrich Morgenstern

*Begegnungen mit Peter Schreier. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Markkleeberg: Sax-Verlag 2020. 256 S., Abb.*

Wie bei ausgewählten Kunst- oder Musikwerken, besonders anschaulich in der Photographie, ist es auch bei Buchveröffentlichungen: Manches kann nur in einer bestimmten Zeitspanne, einer nicht wiederholbaren Situation entstehen, die genutzt werden muss, um ein Ergebnis von besonderer Qualität „einzufangen“. Dies trifft auf die „Begegnungen mit Peter Schreier“ zu. Die Entstehung des Bandes setzte kurze Zeit nach dem Tod des weltberühmten Sängers und Dirigenten am 25. Dezember 2019 ein. Dabei ist es dem Herausgeber Matthias Herrmann gelungen, zahlreiche persönliche Erinnerungen an den Interpreten zusammenzutragen. Wären sie zu einem späteren Zeitpunkt erbeten worden, würden sie kaum so umfangreich eingegangen und von so eigentümlicher Direktheit, Wärme und Authentizität bestimmt sein.

Allein die über 30 persönlichen Darstellungen sind in ihrer Fülle beeindruckend. Über Peter Schreier äußern sich Dirigenten, Sängerkollegen und Instrumentalisten, wie etwa Daniel Barenboim, Marek Janowski, Olaf Bär, Edith Mathis, Ludwig Güttler, Andrés Schiff, Norman Shetler oder Peter Gülke – um nur einige zu nennen. Diese Bege-



nungen von Weggefährten bilden eine große Vielfalt von Sichtweisen auf Peter Schreier. Alltagsbegebenheiten finden sich dort genauso wie prägende Erinnerungen an Proben, Schallplattenproduktionen oder Aufführungen. Nebenbei teilt sich das große Repertoire des vielseitigen Musikers mit, der eben nicht nur Werke Bachs, sondern auch Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns und Mendelssohns unvergleichlich ausgelegt hat. Seine tief verwurzelte Musikalität, seine tief-schürfende textausdeutende Interpretationshaltung kommen zur Sprache, nicht zuletzt sein Humor und seine bei aller Berühmtheit bemerkenswerte persönliche Bescheidenheit. Auf Schreiers belebende Spontaneität, auch und gerade bei Aufführungen, wird häufig hingewiesen, ob als Liedinterpret oder auf der Opernbühne. Diese situative Unvorhersehbarkeit – das wird auch in den Begegnungen deutlich – konnte sich mit solcher Überzeugungskraft nur vor dem Hintergrund äußerster Disziplin und technischer Souveränität entfalten, die Schreier von sich genauso verlangte wie von seinen Mit-Musikern, etwa dann, wenn er dirigierte. Und nicht zuletzt Schlüsselmomente werden beschrieben, wie etwa jenes prägende Hörerlebnis der Schubert'schen *Winterreise* in der Auslegung Schreiers bei einer Rundfunkübertragung, die den Sänger Patrick Grahl schon in seiner Zeit als Leipziger Thomaner tief beeindruckte.

Neben diesen Erinnerungen enthält der Band auch mehrere Reden zu Preisverleihungen, gehalten zwischen 1998 und 2011, und ebenfalls sehr unterschiedlich in ihren inhaltlichen Schwerpunkten: Die Sängerin und Regisseurin Brigitte Fassbaender stellt in ihrer sehr persönlichen Laudatio Schreiers künstlerische Souveränität und Überlegenheit heraus. Der langjährige Schallplattenproduzent Reimar Bluth beleuchtet im Rückblick auf die mit ihm durchgeführten Tonaufnahmen die in den 1970er Jahren ungewöhnliche Doppelfunktion Schreiers als Dirigent und Sänger und die sich darin

immer mitteilende außerordentliche Qualität. Der Musikwissenschaftler Hans John geht auf die Verwurzelung Peter Schreiers im Dresdner Kreuzchor, damals unter dem unvergessenen Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, ein und gibt von dort aus einen Überblick über sein künstlerisches Schaffen. Und der Kirchenmusiker Günter Jena schließlich beschreibt – übrigens in der Form einer barocken Suite – seine Eindrücke, die er bei Aufführungen gemeinsam mit Peter Schreier vornehmlich in Hamburg erlebte.

In einem weiteren Komplex werden verschiedene Aspekte des Wirkens in umfangreichen Texten beleuchtet: Der Beitrag des Publizisten und Korrepetitors Markus Vozellner thematisiert Peter Schreiers künstlerisches Wirken in Österreich, speziell in Wien und Salzburg. Der Musikwissenschaftler Kazuo Fuijino beschäftigt sich mit Schreiers intensiver Beziehung zu Japan. Seine dortigen Erfolge als Sänger und Dirigent werden beschrieben, aber auch kulturelle, soziale und politische Aspekte, besonders vor dem Hintergrund des Kulturlebens in der DDR und der politischen Wende 1989/90.

Der umfangreichste Text des Bandes stammt vom Dirigenten Fabian Enders, dem Leiter des Sächsischen Kammerchores, der eine ihn prägende künstlerische Beziehung zu Schreier hatte und von diesem auch gefördert worden ist. Seine Charakterisierung des Bach-Interpreten Schreier geht von intensiven Hörerfahrungen vieler Tonaufnahmen und Konzertdarbietungen aus. Insgesamt beschreibt er Schreiers Interpretationshaltung als „unerreicht lebendig“ (S. 174), dabei erfrischend unkonventionell, in keiner Weise puristisch. Er stellt die Wichtigkeit heraus, die für Schreier die dramatische, expressive Auslegung des Textes sowohl als Sänger wie auch als Dirigent hatte. Und er beschreibt, wie wesentlich ihm strukturelle, melodische und harmonische Aspekte bei der Auslegung einer Komposition Bachs waren. Auffällig ist allerdings, wie häufig Enders die historisch informierte Spielweise eher als interpreta-

torische Mode einstuft, die seiner Meinung nach vor allem von Weichzeichnung und konfliktscheuer Darstellung bestimmt ist – eine Haltung, die in ihrer Generalität durchaus kritisch hinterfragt werden kann. Ebenso scheint bei aller Wertschätzung die häufige übersteigerte Darstellung Schreiers in einer Fülle von Superlativen dem Wesen des zu Ehrenden deutlich zu widersprechen.

Das Buch schließt mit besonderen Dokumenten: den Ansprachen, welche im Abschiedsgottesdienst am 8. Januar 2020 in der Dresdner Kreuzkirche gehalten worden sind. In würdigen Worten weist Kreuzkantor Roderich Kreile ausdrücklich auf die künstlerische und menschliche Größe Schreiers hin und beschreibt beeindruckende Erlebnisse, die er selbst bei gemeinsamen Aufführungen in der Kreuzkirche erfahren durfte. Der Theologe Markus Deckert schließlich fasst die Lebensleistung Schreiers zusammen, gipfelnd in der Feststellung, dass dieser Sänger und Dirigent „unzähligen Menschen unvergessliche Momente tiefer Ergriffenheit schenkte“ (S. 222).

Der sorgfältig edierte Band enthält neben den beschriebenen Textbeiträgen auch einen umfangreichen Abbildungsteil, in dem Privates und Öffentliches, die Erinnerung an die Kruzianerzeit, Situationen als Dirigent und Sänger gegenwärtig werden. Ein Personenregister ist ebenfalls vorhanden, bei dem alleine überrascht, zu welchen großen Persönlichkeiten, vor allem des künstlerischen Lebens, sich Beziehungen innerhalb des Buches herstellen lassen.

Die persönlichen Worte des Herausgebers Matthias Herrmann, der seit nunmehr 34 Jahren als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden lehrt, verschaffen schließlich einen Eindruck von der engen freundschaftlichen und künstlerischen Verbundenheit zu Peter Schreier. Diese ergab sich nicht nur daraus, dass beide Mitglieder des Dresdner Kreuzchores waren und Herrmann frühe prägende Erlebnisse mit ihm als Evangelis-

ten erhielt. Die gegenseitige Wertschätzung schuf das Fundament, auf dem der vorliegende umfangreiche, interessante Band entstehen konnte.

In der bisherigen Literatur über den Sänger und Dirigenten beschreitet das Buch einen Sonderweg: Obwohl es gleich auf den ersten Seiten eine Aufstellung der wichtigsten Daten im Leben Peter Schreiers enthält, ist es eben keine herkömmliche Biographie, die ausschließlich den Lebensweg und die künstlerischen Erfolge, auch die gelegentlichen Misserfolge beschreibt. Wer sich neben solchen Stationen für Schreiers musikalische Innenwelt, seine Arbeitsweise, seine musikalischen Schwerpunkte, seine interpretatorischen Grundsätze interessiert, wird hier belohnt: In diesem Band geht es vor allem um die Wirkung des Ausnahmekünstlers auf andere, insbesondere auf Musiker. Was das Faszinosum Schreiers ausmacht, kann nur bis zu einem gewissen Grad ergründet werden, wird aber in der vorliegenden Sammlung vielstimmig eingekreist.

(Februar 2021)

Vitus Froesch

## NOTENEDITIONEN

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 5: Il pastor fido. Opera in tre atti. HWV 8a. Hrsg. von Suzana OGRANJENŠEK. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. a. 2018. LVIII, 208 S.*

*Il pastor fido* war die zweite Oper, die Händel 1712 für das Queen's Theatre in London komponierte. Nach *Rinaldo*, der anderthalb Jahre zuvor am selben Ort erstmals aufgeführten heroischen Zauberoper, versuchte Händel sich in einem anderen, schlichteren Genre, der Pastorale, ohne aber jenen Zuspruch zu finden, der seiner ersten Londoner Oper in reichem Maß zuteilgeworden war. Das hinderte den Komponisten nicht, das

Werk 1734 wiederzubeleben und es gleich zweimal umfassend zu überarbeiten. *Il pastor fido* liegt daher in drei verschiedenen Fassungen vor, deren Quellen sich zum Teil überschneiden und die philologische Arbeit in vielerlei Hinsicht zu einer Herausforderung machen.

Im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe ist zunächst die von Suzana Ogranjenšek herausgegebene Fassung von 1712 (HWV 8a) erschienen. Händels Arbeitspartitur ist nur lückenhaft überliefert, eine Aufführungspartitur, wie sie für viele der späteren Opern als zentrale Quelle vorliegt, ist nicht erhalten, weshalb sich die Edition vor allem auf eine Abschrift der Oper stützt, die Händel für sein Archiv anlegen ließ. Diese Kopie umfasst allerdings nicht die mehrsätzige Ouvertüre, für die die Ausgabe auf eine wahrscheinlich auf die verschollene Aufführungspartitur zurückgehende Partiturabschrift aus der Malmesbury Collection zurückgreift. Eine Reihe weiterer Abschriften sowie drei Stimmendrucke der Ouvertüre wurden zur Klärung oder Absicherung mancher Detailfragen vergleichend herangezogen.

Im Vergleich zu Friedrich Chrysanders Edition von *Il pastor fido* bietet die HHA-Ausgabe nicht nur einen Notentext, der von einer größeren Quellenbasis ausgeht und die Quellen sehr viel genauer bewertet, als es der große Händel-Forscher zu seiner Zeit vermochte, sondern auch mehr Musik zu bieten hat. Das „Largo II“ der Ouvertüre ist in *Dacapo*-Form angelegt; in den Quellen, auf die Chrysander sich stützte, ist aber der B-Teil dieses Satzes nicht überliefert. In einem anderen Ouvertürensatz, dem Allegro I, fehlt bei Chrysander die Stimme des zweiten Fagotts, das hier häufig zusammen mit dem ersten Fagott in Terzen geführt wird, so dass beide Instrumente als Pendants zu den ebenfalls paarig geführten obligaten Oboen fungieren. Den editorischen Standards der HHA gemäß umfasst die Edition zudem das gesamte zum Werk bzw. zur Werkfassung gehörige Material, neben den Frühfassungen einiger Sätze

(Anhang I) auch aus unbekanntem Anlass erstellte Sopranfassungen der Alt-Arien des Silvio (Anhang II).

In ihrem eindrucksvollen und insgesamt überzeugenden Bemühen um einen philologisch gesicherten Notentext geht die Herausgeberin gelegentlich etwas zu weit. Verschiedentlich fallen inmitten normal gestochener Noten Einzelnoten im Kleinstich auf. Ein Beispiel: In Takt 21 der Arie Nr. 10 („Occhi belli“) erscheint die zehnte Note im Kleinstich, zu dessen Erklärung man den „Critical Report“ konsultieren muss. Die Archivpartitur, Hauptquelle der Edition, bietet an dieser Stelle als Notenwert eine punktierte Sechzehntel. Korrekt wäre aber eine punktierte Achtel, wie sie in der Abschrift der Malmesbury Collection steht, der die Edition hier folgt. Bei offenkundigen Fällen wie diesem, in denen sich problematische Lesarten der Leitquelle aus dem Kontext heraus und unter Rückgriff auf andere Quellen zuverlässig verbessern lassen, bedürfte es keiner das Lesen irritierende Kennzeichnung fraglicher Töne.

Das ausführliche Vorwort informiert über die Kompositions- und Aufführungsgeschichte der Oper und schildert die Quellenlage. Besonders interessant ist der Abschnitt, in dem die Herausgeberin auf das Libretto und seine literarische Vorlage, Giovanni Battista Guarinis „tragedia pastorale“ *Il pastor fido* aus dem späten 16. Jahrhundert, eingeht. Anhand einer Synopse lässt sich leicht nachvollziehen, welche Verse der Vorlage Händels Librettist Giacomo Rossi wörtlich oder leicht modifiziert übernommen hat.

(Februar 2021)

Thomas Seedorf