

Besprechungen

JANINE DROESE: *Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 388 S. (*Musica Mensurabilis*. Bd. 10.)

Die zentrale Bedeutung der biblischen Aussagen über den Gesang der Engel für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Musikanschauung und Kompositionspraxis wurde in der Musikwissenschaft insbesondere durch Reinhold Hammersteins 1962 zum Druck gebrachte Habilitationsschrift *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* oder Willem Elders' 1994 erschienene Monographie *Symbolic Scores* in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verdeutlicht. Dennoch fanden die hier gewonnenen grundlegenden Erkenntnisse zu diesem Themenfeld mit ihren weitreichenden Konsequenzen für die Beurteilung der musikalischen Praxis in der musikwissenschaftlichen Mediävistik und Renaissance-Forschung eher beiläufige Aufmerksamkeit, was sich insbesondere in der weitgehenden Ausparung des Konzepts der Engelsmusik in älteren und jüngeren Überblicksdarstellungen niederschlägt. Die vorliegende, 2019 an der Universität Hamburg als Dissertation angenommene Untersuchung stößt damit in ein erstaunliches Vakuum. Sie macht es sich zur Aufgabe, in zwei der Hauptkapitel den bisherigen Kenntnisstand zu neunstimmigen Kompositionen sowie zu Trompetta-Stimmen in methodisch geschärfter Perspektive zu überprüfen und ferner den Hoquetus als mögliche Repräsentation des Wechselgesangs der Engel vorzustellen sowie aufführungspraktische Beobachtungen zu präsentieren, nachdem in der Einleitung die Ausgangslage differenziert erläutert und die Herangehensweise skizziert wurde. Dass die Verfasserin sich dabei auf das von Hans-Werner Goetz bereits 1979 vorgestellte Kon-

zept der Vorstellungsgeschichte beruft und zugleich auf die damit verbundenen, schon von Fritz Reckow herausgestellten Risiken im analytisch-interpretierenden Zugriff verweist, verdeutlicht ihre methodisch-theoretische Verortung auf traditionellem Terrain. Hinsichtlich der Themenarrondierung wäre es freilich wünschenswert gewesen, die Musik der Engel zu anderen Vorstellungen von „himmlischer Musik“, etwa dem Gesang der himmlischen Hierarchie der Seligen mit Christus an der Spitze, in Beziehung zu setzen. Dies hätte dann auch den Einbezug der von Eloy d'Amerval in seinem *Livre de la Deablerie* (1507) gezeichneten Himmelsvision nahegelegt, die die größten Komponisten des 15. Jahrhunderts singend und komponierend mit den Engeln vereint evoziert.

Im Falle der neunstimmigen Motetten gelangt die Verfasserin zu dem Resultat, dass die Komponisten nur ausnahmsweise vordergründig naheliegende Texte wie das bereits im biblischen Kontext als Engelsgesang ausgewiesene *Gloria* heranziehen oder sich illustrativer Mittel zur Evokation von Wechselgesang bedienen. Stattdessen kann sie unter Heranziehung verbreiteter theologischer Texte wie dem *Speculum humanae salvationis* oder der 34. Evangelienhomelie Gregors des Großen plausible (wenn auch – das gerät mitunter aus dem Blick – keineswegs alternative) Interpretationsangebote für die Textwahl und Vertonungsstrategien der fraglichen Motetten entwickeln. Dabei überzeugen ihre präzisen analytischen Beobachtungen umso mehr, als sie stets auch die auditive Wahrnehmbarkeit der kompositorischen Lösungen berücksichtigen. Allenfalls hätten dabei noch andere neunstimmige Kompositionen ohne Engelsbezug, beispielsweise Corteccias die neun Musen repräsentierende Motette *Sacro et sancto Himeneo* zur Medici-Hochzeit von 1539, wenigstens zum Vergleich herangezogen werden können.

Auch im Zusammenhang mit der Untersuchung von insgesamt 15 identifizierten Kompositionen, die über eine mit „tuba“ o. ä.

bezeichnete Stimme verfügen, erfolgt eine differenzierte Behandlung der verschiedenen Fälle, die die von Dreiklangswendungen geprägte Motivik als bedeutungstragende, zu meist (wenn auch nicht durchweg) mit der apokalyptischen Engelsmusik assoziierbare und wiederum auditiv mühelos erfassbare Elemente identifiziert. Unerwähnt bleibt freilich, dass diese signalhaften Wendungen insbesondere innerhalb von Messvertonungen auch eine militärische Konnotation aufweisen können, wie es einige kriegsbezogene Messallegoresen etwa von Honorius Augustodunensis oder Jean Belethe nahelegen, die u. a. Andrew Kirkman in seiner grundlegenden (von der Verfasserin erstaunlicherweise nicht zitierten) Studie *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass* auswertete.

Neuland wird im Zusammenhang mit der These besprochen, dass sich der mittelalterliche Hoquetus zur Evokation des alter ad alterum-Singens, also des Wechselgesangs der Engel, habe einsetzen lassen. Obwohl einige Zeitgenossen das Hoquetieren durchaus kritisch und für den kirchlichen Rahmen unpassend ansahen, sind diese Stimmen keineswegs einhellig und stehen der Interpretation zu den Befunden, die in ausführlichen Detailanalysen von insgesamt 14 Hoqueti gewonnen werden, keineswegs entgegen: Demnach lassen sich die untersuchten Kompositionen nicht nur ganz allgemein auf die Musik der Engel, sondern in den meisten Fällen auf den gemeinsamen Gesang von Engeln und Menschen beziehen. Ungeachtet dieses im Gesamtkontext der Studie zentralen Resultats bietet dieses Kapitel auch für sich genommen eine willkommene Erweiterung des Kenntnisstands zu dieser erstaunlich spärlich erforschten Gattung.

Das vierte Kapitel widmet sich der Positionierung der Sänger im Kirchenraum und diskutiert eine Reihe versprengter Belege für die wiederholt geäußerte Sicht, dass eine erhöhte oder sogar versteckte Aufstellung der Sänger die Inszenierung von Engelsgesang intendiert habe. Dazu werden in drei Schrit-

ten Zeugnisse zu Westwerken und Westemporen, Ambo und Lettner sowie Nord- und Südemporen als Orten der Aufführung mit den jeweiligen Anlässen diskutiert. Zwar wird das hier präsentierte, teils bekannte, teils aber auch neue Material für weitere Untersuchungen sicherlich wertvoll sein, allerdings birgt dieser Teil auch manche Schwächen, die angesichts der Komplexität und nur spärlichen Vorarbeiten zu diesem Gebiet im gegebenen Rahmen in weiten Teilen freilich auch unvermeidlich gewesen sein dürften. So suggeriert die Anlage einen Überblick, wo letztlich nur punktuelle Einzelbeispiele aus zeitlich wie geographisch höchst disparaten Räumen porträtiert werden. Dabei vermisst man neben Abbildungen der behandelten Beispiele insbesondere auch die konsequentere Auswertung von Bildquellen. Dass zudem kunst- und architekturhistorische Literatur nur vereinzelt herangezogen wird, führt teilweise zu bedauerlichen Fehlurteilen; so etwa wenn eine Neuinterpretation von Dufays *Nuper rosarum flores* unternommen wird, ohne die grundlegenden Arbeiten von Louis A. Waldman zur Vierungsgestaltung von Santa Maria del Fiore zu berücksichtigen.

Angesichts des gewaltigen Themas schmälert dieses Kapitel, das vielleicht besser als Exkurs deklariert und entsprechend zugespitzt worden wäre, die Leistung der Verfasserin aufs Ganze gesehen nur unwesentlich. Insbesondere wäre zu hoffen, dass die Studie den Blick in der Forschung auch für andere Repräsentationen von Engelsmusik schärft, wie sie sich vielerorts (beispielsweise auch im *Osanna* von Brumels *Missa Victimae Paschali laudes*) finden lassen dürften. Bedauerlicherweise wurde auf ein Register verzichtet, das zu einer größeren Wahrnehmung, die der Studie auch über die Fachgrenzen hinaus zu wünschen wäre, zweifellos beigetragen hätte. Denn die inhaltliche Breite und methodische Präzision, mit der das in der Mittelalter- und Renaissancemusikforschung stark vernachlässigte Thema der Musik der Engel und ihres vielfältigen kompositorischen Nieder-

schlags hier anhand klug gewählter, breit gestreuter Beispiele verhandelt wird, zeichnen diese Studie in besonderem Maße aus.

(Juni 2021)

Klaus Pietschmann

KARLHEINZ SCHÜFFLER: Proportionen und ihre Musik. Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben. Berlin: Springer-Verlag 2019. XXIV, 253 S. Abb., Tab., Nbsp. (E-Book)

Im Buch *Proportionen und ihre Musik* von Karlheinz Schüffler wird das Zusammenspiel von Brüchen und Tonfolgen offengelegt. Einfache Zahlenproportionen verbanden bereits in der Antike des Pythagoras die Arithmetik, die Geometrie, die Musik (erfahrbar am Monochord) und die daraus extrapolierte Proportionslehre der Astronomie. Diese im Quadrivium zusammengefassten Disziplinen sind konstituierend für den antiken Begriff von Mathematik. Das verbindende Element ist der Begriff der Harmonie – bis hin zur hypothetischen Harmonie der Sphären in der Astronomie – im *Timaios* des Platon wird der Aufbau der Weltharmonie eingehend erörtert.

Um es gleich zu sagen: Das vorliegende Buch ist ein richtiger „Brocken“, der gut verpackt daherkommt. Der bemühte Leser wird in den ersten vier Kapiteln in eine mathematisch fundierte Mystik der Proportionen im Stil einer historischen Betrachtung aus dem 19. Jahrhundert geführt, kombiniert mit Elementen einer modernen mathematischen Axiomatik. Zentraler Ausgangspunkt ist die Proportionsfolge 6:8:9:12. Mathematisch befinden wir uns hier zunächst in einer Welt von Proportionen aus Zweier- und Dreierpotenzen.

Lesen wir den *Timaios* aufmerksam, so erfahren wir zu diesen Proportionen das Folgende: Die Zahl acht erhalten wir auf zweierlei Weisen, und zwar, indem wir einerseits zur Zahl sechs den Wert sechs Drittel (sprich: zwei), hinzuaddieren und andererseits von der Zahl zwölf den Wert zwölf Drittel (sprich:

vier) subtrahieren. Dies definiert im antiken Stil die Zahl acht als das harmonische Mittel der Zahlen sechs und zwölf. Ganz analog ergibt sich die Zahl neun, indem wir einerseits zur Zahl sechs den Wert drei hinzufügen und andererseits von der Zahl zwölf den Wert drei abziehen. Dies definiert die Zahl neun als arithmetisches Mittel der Zahlen neun und sechs.

Zwischen diesen beiden Mittelwerten acht und neun liegt noch das rein über Proportionen definierte geometrische Mittel der Zahlen sechs und zwölf als – wie es der Autor bezeichnet – „Machtzentrum“. Dies liegt allerdings außerhalb der rationalen Zahlen: Es ergibt sich als sechs Mal Wurzel aus zwei und auch als zwölf geteilt durch Wurzel aus zwei.

Musikalisch betrachtet bildet 6:12 die Proportion der Oktave (1:2). Ferner sind 6:8 und 9:12 die Proportionen der Quarte (3:4), und außerdem ergeben 6:9 und 8:12 die Proportionen der Quinte (2:3) – und schließlich erhält man mit 8:9 die Proportion des (pythagoreischen) Ganztons. Das geometrische Mittel der Oktav-Proportion 6:12 teilt die Oktave geometrisch in der Proportion des Tritonus (Wurzel zwei zu eins). Das harmonische Mittel approximiert das geometrische Mittel von unten, während das arithmetische Mittel eine Annäherung von oben darstellt. Im iterativen Prozess erhält man eine approximierende Mikro-Intervallik. Die Verwandtschaft des arithmetischen und des harmonischen Mittels lässt sich in der Musiktheorie recht einfach erklären: Die multiplikative Inversenbildung kehrt Proportionen um und führt zur realen Spiegelung. So wird die natürliche Obertonreihe in die Untertonreihe überführt – aus einer reinen Quinte nach oben wird eine reine Quinte nach unten, d. h. eine Quarte nach oben.

An dieser Stelle muss jedoch eine Warnung ausgesprochen werden: Das arithmetische Mittel ist ein additives Maß, welches für Proportionen nur sehr eingeschränkt sinnvolle Verwendung findet. Bei drei aufeinanderfolgenden Obertönen oder Vielfachen davon er-

gibt das arithmetische Mittel der Frequenzen gerade die Frequenz des mittleren Obertones. Dieser Fall wurde in der Antike betrachtet und ist musikalisch sinnvoll.

Der Proportionenlehre von Harmonien steht eine Differenzenlehre von musikalischen Skalen gegenüber. Obwohl die Proportionenlehre für den Autor ein Angelpunkt ist, bilden diese beiden Aspekte von Musik einen zentralen Leitfaden. Dieses Buch entwickelt die Proportionenlehre als eine mathematische Wissenschaft und stellt ihr immer die musikalische Motivierung mittels zahlreicher Beispiele gegenüber. Die Leitidee ist die Herleitung einer Symmetrietheorie von der „*Harmonia perfecta maxima*“ bis hin zur „*Harmonia perfecta infinita abstracta*“, einem Prozess unbeschränkter Tongenerierungen durch babylonische Mittelwerte-Iterationen. Dabei wird hieraus simultan sowohl die klassisch-antike Diatonik gewonnen als auch der Weg „vom Monochord zur Orgel“ neu beleuchtet.

Das Buch geht über vielerlei Mittelbildungen in einer Art „Glasperlenspiel“ weit über musikalisch Relevantes hinaus. Zum Glück wird der mathematisch enthusiastische Musikfreund im fünften Kapitel „Musik der Proportionen“ reichhaltig belohnt. Es enthält schließlich eine von der Mathematik geleitete Hinführung zu der antiken Tetrachordik wie auch zu den kirchentonalen Skalen und schließt mit einem Exkurs in die Klangwelten der Orgel. Besonderes Augenmerk gilt der „Fußzahlregel der Orgel“ (Registerproportionen); anhand von Beispielen aus der Welt der klanglichen Dispositionen dieses Instruments wird die Allgegenwärtigkeit der antiken Proportionenlehre aufgezeigt. Schüfflers *Proportionen und ihre Musik* stellen sich abschließend als reichhaltiger Fundus von vielfältigen mathematischen und musikalischen Reflexionen zum Begriff der Proportionen dar – welche hier und da allerdings etwas „out of proportion“ geraten sind. Nichtsdestotrotz liefert das Buch viele Anregungen und Diskussionen mit offenen Fragen, welche

eine Weiterführung dieses Themas nahelegen. Dem musikinteressierten Leser empfehle ich – und da folge ich dem Autor –, nach der Einführung das Buch von hinten aufzurollen und mit dem fünften Kapitel sich an die weiteren Kapitel heranzutasten.

(März 2021)

Stefan Schmidt

Musikwissenschaft und Theologie im Dialog. Johann Sebastian Bachs „h-Moll-Messe“ und „Johannes-Passion“. Hrsg. von Dominik HÖINK und Andreas JACOB. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 375 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 20.)

Der vorliegende Sammelband über die *h-Moll-Messe* und die *Johannes-Passion* ist entstanden aus Vorträgen von zwei Symposien, welche 2017 und 2019 in der Kreuzeskirche in Essen stattfanden. Hierbei ist vorab hervorzuheben, dass das Protokoll eines interaktiven Roundtables über die *h-Moll-Messe* mit „Praktikern aus Kirchenmusik und Liturgik“ (S. 7) als partizipatives und zeitgemäßes Format mit abgedruckt wurde.

Wenn es um Komponisten wie Johann Sebastian Bach geht, kommen häufig musikgeschichtliche Sichtweisen des 19. Jahrhunderts zum Tragen. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, dass Christoph Wolff die *Johannes-Passion* neben die so bezeichnete „Oratorien-Trilogie“ zu Weihnachten, Ostern und Christi Himmelfahrt als zyklische Komposition stellt. Von der Idee einer großen zyklischen Vertonung ist auch die Rede in dem Beitrag von Stefan Klöckner über die *h-Moll-Messe*. In den musikanalytischen Beobachtungen von Matthias Geuting ist eine ähnliche Tendenz zu finden, wenn erläutert wird, dass der „große anspruchsvolle Kyrie-Satz“ (S. 173) die Antriebskraft für die „spätere größere Messevertonung“ (ebd.) ist. Von solchem musikhistorischen Idealismus distanziert sich nun Reinmar Emans, welcher erwähnt, dass das Idealbild der Originalität

des 19. Jahrhunderts lange eine Unterschätzung der *b-Moll-Messe* verursachte. Aus dem zeitgenössischen Verständnis von Parodie bewertet er das Werk neu. Eine Neubewertung der Messe erfolgt zudem durch Manuel Bärwald. Mit philologischen Methoden wird die Aufführungsmöglichkeit der Kyrie-Gloria-Messe in Leipzig vorgeschlagen, deren Gattung gerade in den 1730er Jahren auf dem Vormarsch war. Die Frage der Originalität wird dann durch Uwe Wolf sogar zur Authentizität gebracht. Mit der Röntgenfluoreszenzanalyse macht diese positivistische Forschung ein Revisionsdetail von Carl Philipp Emanuel Bach im Credo deutlich. Das Bewusstsein editorischer Rekonstruktion wird von Peter Schmitz beleuchtet, welcher die Geschichte der „widrigen Besitzverhältnisse des Partiturotographs“ (S. 129) im Zuge der alten Bach-Gesamtausgabe des 19. Jahrhunderts verfolgt.

Ein weiterer Abschnitt, der hier auch als Ergebnis jüngster Bachforschung angesprochen werden darf, ist die ideengeschichtliche Positionierung von Bach, welche ebenfalls zur Dekonstruktion einer Meistererzählung tendiert. Albrecht Beutel kommt zuerst in einem allgemeinen Beitrag zum Ergebnis einer religiösen Individualität Bachs, indem er protestantische Frömmigkeit zwischen dem Konfessionalismus, dem Pietismus und der Aufklärungstheologie verortet. Im Sinne einer Relativierung kann der Beitrag von Martin Meiser genannt werden. Er fragt nach der geistigen Position der *Johannes-Passion* durch den Vergleich mit Georg Philipp Telemann und stellt Telemann aufgeklärter als Bach dar. In der Textuntersuchung der *Johannes-Passion* aus dem Johannes-Evangelium von J. Cornelis de Vos wird die Perspektive vom Werk hin zum Kontext gewechselt. Benedikt Schubert bemüht sich ebenfalls um eine Kontextualisierung, durch welche historische Lesarten des Textes der Eröffnung der zweiten Fassung der Johannespassion („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) in der Musik identifiziert werden können.

Die Strömung des gegenwärtigen Denkens nach der Postmoderne zeigt sich gerade in den hermeneutischen Ansätzen zur *b-Moll-Messe*. Jochen Arnold positioniert Bach deutlich als Lutheraner, indem die Kompositionen mit der lutherischen Theologie verknüpft werden. Nach Arnolds Ansicht ist der lutherische Glauben mit der „ökumenischen Weite“ (S. 54) kompatibel. Klaus Röhrling geht in eine ähnliche Richtung, indem er die Benennung der katholischen (allgemeinen) Messe von C. Ph. E. Bach aufgrund der allgemeinen symbolischen Bedeutung des Kreuzes legitimiert, während für die Credo-Analyse lutherische Theologie, aber auch jene des 20. Jahrhunderts, herangezogen wird. Diese Unbegrenztheit wird bei Andreas Jacob zur Überzeitlichkeit in der Musikanalyse des Credos und des Confiteors. Mit Stefan Klöckner kommen erst Aspekte der katholischen Perspektive zum Ausdruck. Er erwähnt die damalige flexible Aufführungssituation der aufwendigen liturgischen Komposition in der römisch-katholischen Kirche, ohne Bach als gläubigen und bekennenden Lutheraner zu leugnen. Deutlich wird, wie stark das Bild von Bach als Lutheraner etabliert ist – sogar in Beiträgen zur *b-Moll-Messe*. Da es schwierig erscheint, über „die Katholiken und Bachs Musik“ (S. 230) aufgrund fehlender Quellen zu reden, verzichtet Meinrad Walter, in hermeneutischen Details darauf einzugehen. Stattdessen wird rezeptionsgeschichtlich zum Beispiel durch eine besondere katholisch-liturgische Aufführung im Schweizer Kloster Maria Einsiedeln im Bach-Gedenkjahr 1950 ein überkonfessioneller Zusammenhang geschildert. Walter hebt die Akzentuierung „Dona nobis pacem“ als Weltfriedensappell – basierend auf einer These von Yoshitake Kobayashi (S. 244) – hervor, um ein weiteres ökumenisches Zeichen zu setzen. Dieses schöne Szenario wird übrigens einmal von Jochen Arnold im lutherischen Kontext angedeutet (S. 45), in welchem sich letztendlich das Wesen der Hermeneutik als Identität widerspiegelt. An der Untersu-

chung von Dominik Höink lässt sich schließlich diese hermeneutische Tendenz im Thema mit dem Umgang mit Glauben in Balletten zur *h-Moll-Messe* deutlich erkennen. Die Inszenierungen von Rosamund Gilmore (1986) und Achim Freyer (1996) distanzieren sich vom christlichen Glauben, während bei Jochen Biganzoli (2017) die Frage nach der Religion im aktuellen gesellschaftlichen und politischen Leben im Zentrum steht. Diese Beispiele erhellen den eigenen Bezug der Interpreten zu dem Werk.

Durch die hier erwähnten gegenwärtigen hermeneutischen Ansätze, welche man als Pluralität bezeichnen darf, lässt sich aber nochmals darüber nachdenken, wie weit von Unabhängigkeit der Kunst unabhängig von der Identität überhaupt geredet werden kann. Mindestens scheint es einen Konsens jedoch auf allgemeiner Ebene zu geben, wie aus dem abgedruckten Roundtable zu schlussfolgern ist. Dort berichtet jeder von seinen eigenen Erfahrungen mit der *h-Moll-Messe*, so dass die Diskussion trotz Subjektivität zu einer gewissen intersubjektiven Erkenntnis gelangt: Die abstrakte lateinische Sprache, gekoppelt mit unbestimmbaren Affekten. Diese heutige Wahrnehmung der *h-Moll-Messe* intensiviert gerade die Abstraktheit, die in der Musik wesentlich angelegt ist. Sie kann als Impuls eine Pluralisierung der Interpretation ermöglichen, welche sich in diesem Forschungsband deutlich herauskristallisiert hat.

(Mai 2021)

Junko Sonoda

Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Hrsg. und kommentiert von Achim HOFER und Lucian SCHIWIETZ. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2020. XXVI, 827 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die wichtigste Quelle für das Leben und Wirken Wilhelm Wieprechts war bis vor kurzem die 1882 publizierte Biographie August

Kalkbrenners, welche 2015 in einem unkommentierten Reprint und in englischer Übersetzung erneut vorgelegt wurde. Sie enthielt lediglich einen „Auszug aus seinen Schriften“. Erst ein DFG-Projekt schuf die Voraussetzungen für eine umfassende Quellenerhebung. Sämtliche Dokumente von und über Wieprecht liegen nun in einer wissenschaftlich edierten und kommentierten Ausgabe vor. Der voluminöse Band gliedert sich in vier (sich inhaltlich teilweise überschneidende) Teile: Eine 183 Nummern umfassende Korrespondenz, Wieprechts Schriften (15 Manuskripte und zwölf im Druck publizierte Abhandlungen), 38 Dokumente zu seinem Leben und Schaffen sowie ein kommentiertes Werkverzeichnis. Zwei chronologische Verzeichnisse, Übersichten zu Schreibern und Empfängern, ein Besitznachweis sowie ein kombiniertes Personen-, Werk- und Orts-Register erschließen die Edition. Die chronologisch angeordneten Quellen erfahren eine sehr sorgfältige und ausführliche Kommentierung wie Kontextualisierung, die in den meisten Fällen hilfreich ist und nur in Ausnahmen redundant erscheint.

Sowohl die autobiographische Abhandlung Wieprechts als auch die noch zu Lebzeiten erschienenen Lebensdarstellungen (Johann Christian Lobe und Friedrich Bücker) zeichnen das Bild eines disziplinierten Aufsteigers, dem seine Berufung zur Militärmusik schicksalhaft klar wurde und der sich weder durch Widerstände noch durch Misserfolge von seinem Weg abbringen ließ. In der Korrespondenz spiegelt sich die Vielfalt seiner jahrzehntelangen Tätigkeit, die er selbst unter den Überbegriff „musikalische Volksbildung“ (S. 172) stellte. Als Hofmusiker war er zuvorderst für Schauspiel- und Opern-Bühnenmusiken sowie die musikalische Ausgestaltung feierlicher Anlässe zuständig. Einer größeren Öffentlichkeit wurde er über viele Jahre hinweg als Konzertorganisator und Dirigent großer Militärmusikverbände, aber auch in leitenden Funktionen bei privaten Gesangs- und Orchestervereinen

bekannt. Er war Arrangeur und Komponist, Instrumentenerfinder, Experte für Blasinstrumente und ging zeitweise auch noch Lehrtätigkeiten nach. Wieprecht stellte wie kaum ein anderer in seiner Zeit eine musikalische wie gesellschaftliche Grenzen überschreitende Persönlichkeit dar.

Der briefliche Kontakt mit führenden Komponisten seiner Zeit (Spontini, Mendelssohn, Meyerbeer und Liszt) verrät viel über seine musikalischen Ansichten, gelegentlich werden, wie im Falle seines Arrangements von Liszts *Tasso*, sogar künstlerische Details erörtert. Selbst auf Reisen oder bei den späten Kuraufenthalten nahm Wieprecht am Berliner Geschehen interessiert teil. Insgesamt dominieren in den erhaltenen Dokumenten die offiziellen und großen Lebensereignisse. Auch wenn er häufig in gehobenen Berliner Kreisen verkehrte, kommt Gesellschaftliches und Privates allenfalls am Rand zur Sprache. In diese Quellenrubrik fallen Einladungen zu Abendunterhaltungen, Bemerkungen zu Erkrankungen, seine Begeisterung für die Schauspielerin Friederike Goßmann, Erinnerungen an seine Jugendzeit und die Schulbesuchtsentschuldigungen für seine Tochter.

Neben Dienstinstruktionen, Ehrenbezeugungen und Gutachten nehmen Dokumente zu Wieprechts Patentanträgen bzw. -erteilungen für neue Instrumente oder Vorrichtungen zu einer leichteren Spielbarkeit derselben einen wichtigen Raum ein. Bekanntermaßen war den meisten von ihnen nur eine kurze Existenz beschieden; einzig die Bass-Tuba konnte sich dauerhaft durchsetzen. Wieprecht legte seine Beobachtungen und Prinzipien zur Militärmusikorganisation selbst in zwei Artikelserien (1845 sowie 1845/46) und in einer posthum veröffentlichten Denkschrift (1868) nieder. Zwei größere, öffentlich ausgetragene Kontroversen treten in der Quellensammlung markant hervor: zum einen Theodor Rodes Widersprüche gegen Wieprechts Reformen der Militärmusik, zum anderen die in den Jahren 1845–1847 öffentlich ausgetragene Kontro-

verse mit Adolphe Sax. Der Prioritätenstreit um diverse Instrumentenerfindungen ist auf beiden Seiten von unüberhörbar nationalen Tönen gekennzeichnet. Wieprecht war ein glühender Patriot, dessen größte Befriedigung der 1867 errungene preußische Triumph im Pariser Wettbewerb der Militärmusiken Europas gewesen sein muss.

Die überraschendste und wohl interessanteste der neu erschlossenen Quellen ist eine zwischen 1857 und 1863 verfasste abschriftlich überlieferte Instrumentationslehre Wieprechts. Sie erweitert die Perspektive über den Militärmusiker hinaus auf den Orchestermusiker, Dirigenten und Arrangeur. Wieprecht wahrt darin geschickt die Balance zwischen konservativen Grundhaltungen und einer für Neuerungen aufgeschlossenen Ästhetik. Mozart und Beethoven galten ihm als klassische Muster, sein Zeitgenosse Meyerbeer als Vorbild im verantwortungsvollen Umgang mit den neueren Errungenschaften des Orchesters. Warnend trat er Übertreibungen und Übersteigerungen bei Berlioz, Liszt und Wagner entgegen, seine Ausführungen zu den Blechblasinstrumenten mit Ventilen sowie dem Schlagwerk zeugen von ebenso bestimmten wie differenzierten Ansichten zur neueren Instrumentierung. Wieprechts Darlegungen spiegeln wohl primär seine eigenen reichen Erfahrungen wider, viele Stellen zeigen zugleich seine enge Vertrautheit mit damals in Deutschland zugänglichen Instrumentationslehren, vor allem mit Berlioz, aber auch mit Johann Christian Lobe und vielleicht auch Adolph Bernhard Marx. Anders als Berlioz, bei dem die Klangästhetik im Vordergrund steht, orientiert sich Wieprechts Darstellung ganz auf die spezifischen Möglichkeiten der Instrumente, die durch Verweise auf mustergültige Kompositionen in ihrem Gebrauch erläutert werden.

Der kommentierte Entwurf für ein Wieprecht-Werkverzeichnis von Achim Hofer beschließt als wichtiges Nebenprodukt der Quellenforschungen das Kompendium. Dabei handelt es sich um das vorläufige Ergebnis

einer systematisch erst einzulösenden Untersuchung seiner musikalischen Hinterlassenschaft. Es lässt ziemlich konturierte Umrissse seiner Kompositions- und Arrangiertätigkeit erkennen. Hofer weist nicht weniger als 240 Werke und Bearbeitungen nach, von denen gegenwärtig zwei Drittel der Kompositionen und weniger als ein Drittel der Arrangements quellenmäßig lokalisiert werden konnten. Bedauerlicherweise befinden sich unter den heute nicht mehr greifbaren Arrangements auch diejenigen der Beethoven-Sinfonien Nr. 2, 3, 5, 7 und 9, die angesichts eines inzwischen grundlegend veränderten Verhältnisses zu Bearbeitungen heute wieder von großem Interesse wären.

Der mit großer Sorgfalt erarbeitete und weitgehend fehlerfreie Band schließt eine Lücke und legt die Basis für zukünftige Forschungen über eine der zentralen Figuren des Berliner Musiklebens und die Militärmusik des 19. Jahrhunderts.

(Mai 2021)

Klaus Aringer

GERNOT GRUBER: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2020. 832 S., Abb.

„Musikgeschichten“ füllen Regale und weichen in Anspruch, Methodik und Umfang stark voneinander ab. Einzelne Verfasser haben Studierende im Blick und gliedern wie in einem Rechts-Lehrbuch nach Paragraphen; andere versuchen, durch eine differenzierte Betrachtungsweise übergeordnete Gesichtspunkte, geschichtliche Prozesse und musikalische Kunstwerke miteinander in Einklang zu bringen. Wiederum andere konzentrieren sich auf einzelne Epochen und sind bestrebt, so viel angehäuften Detailwissen wie nur möglich unterzubringen. Wer sich lange mit dem Gegenstand „Musikgeschichte“ befasst hat, weiß um die Schwierigkeiten, die mit der sprachlichen Fixierung von Phäno-

men des Komponierens, Musizierens und Rezipierens in Geschichte und Gegenwart verbunden sind.

Vermutlich kann ein allumfassendes Buchprojekt zur Musikgeschichte nur dann gelingen, wenn ein „roter Faden“ erkennbar ist. In Gernot Grubers mehr als 800-seitigem Werk geht es um die Musik Europas in zwei Jahrtausenden, aufgeteilt in 16 Kapitel und eingebettet in das jeweilige kulturelle Geschehen von Zeit und Raum.

Musik wird zu Recht als Teil der menschlichen Kultur verstanden, gleich welche gesellschaftlichen und politischen Strukturen in einzelnen Epochen herrsch(t)en. Es liegt also auf der Hand, jeweils geltende funktionale Ebenen, Orte des Musizierens und Darbietungsweisen in die Kultur der betreffenden Gesellschaft einzubinden. Dass eine solche Kontextualisierung nicht nur sinnvoll, sondern von hohem Anspruch ist, beweist nachhaltig Grubers Veröffentlichung. Sie präsentiert sich als eine Art „opus ultimum“. Zudem zeigt sich, wie tiefgehend sich eine lebenslange Beschäftigung mit der Musik des europäischen Kontinents zwischen den „Vorböten einer europäischen Musikkultur“ (Kapitel 1) und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ auswirken kann. Es wird also nicht auf routinierte Weise „Musikgeschichte“ betrieben, vielmehr findet eine organische Durchdringung von Themen, Stoffen und Fragestellungen statt.

Der Autor versteht Musikgeschichte nicht als eine „Geheimwissenschaft“ für Spezialisten und betreibt sie dergestalt, dass auch Nichtfachleute, also Musik- und Kulturliebhaber im besten Wortsinn, auf ihre Kosten kommen. Sollten ihnen Fachbegriffe fehlen (etwa im Bereich der lateinischsprachigen liturgischen Musik), wäre es ein Leichtes, diese anderswo nachzuschlagen und auf diese Weise den Anschluss im Text zu finden. Wenn in solch einem komplexen Werk wie dem vorliegenden verständlich formuliert wird, dann tut der Autor damit kund, dass er sich mit seinen Lesern auf eine Ebene bege-

ben möchte, ja Verständlichkeit und Klarheit der Aussage anstrebt.

Der geistige Horizont des Buches erwächst aus Grubers Motto: Man müsse wissen, sehen und hören – und hören, sehen und wissen, „denn die unvoreingenommene und immer wieder erneuerte Wahrnehmung“ sei ebenso wichtig „wie ein vorab ordnendes und systematisierendes Wissen“ (S. 1). Um das, was unter „europäischer Musik“ im Laufe der Jahrhunderte verstanden werden kann, in einen zeitlich-sachlichen Kontext zu stellen, hat sich der Autor zu folgender Gliederung entschlossen:

Nach der „Musik in Ur- und Frühgeschichte“ und in frühen Kulturen (Kapitel 1) äußert er sich zur „Musik in der griechischen Antike“ (Kapitel 2) und zu „Hellenismus, Imperium Romanum und Spätantike“ (Kapitel 3). Anschließend geht es um „Ordnungssinn und musikalische Vielfalt zur Zeit der Karolinger“ (Kapitel 4), „Kontinuität und Neuartigkeit der mittelalterlichen Musik“ (Kapitel 5) und „Kulturelle Sublimierung in einer ereignisreichen Übergangsepoche“ (Kapitel 6). Die „Frankoflämische Musikdominanz zur Zeit von Renaissance und Reformation“ (Kapitel 7) folgt. In den Kapiteln 8 und 9 wird das sog. Barockzeitalter unter folgenden Überschriften behandelt: „Emotionalisierung und Theatralisierung der Künste im Frühbarock“ und „Stabilisierung einer höfischen Musikkultur im Hochbarock“. Um die „Musik zwischen Absolutismus und Aufklärung“ sowie um „Revolution, ideengeschichtliche ‚Sattelzeit‘ und ‚musikalische Klassik‘“ geht es in den Kapiteln 10 und 11, worauf der Bogen „Vom Wiener Kongress zu den Revolutionen 1848/49“ geschlagen wird (Kapitel 12) – mit sich anschließender „Dominanz und Spätphase des alten Europa im Spiegel der Musikkultur“ (Kapitel 13). Die Schlussteile umfassen „Die Musikgeschichte in und zwischen den beiden Weltkriegen“, „Musik von der Nachkriegszeit bis zum Ende der Sowjetunion“ und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ (Kapitel 14–16).

In der Regel lassen Musikgeschichten, die den Bogen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert spannen, einen differenzierten Blick auf die jüngste Vergangenheit und Gegenwart vermissen. Gernot Gruber hat in seinem 832-seitigen Werk (einschließlich ca. 60 Seiten Anmerkungen, Literatur und Personenregister) rund 200 Seiten der Musikkultur des zurückliegenden Jahrhunderts gewidmet. Das ist angesichts einer zweitausendjährigen Geschichtsdarstellung ein Resultat, das aufhorchen lässt. Dabei räumt er auch dem „Mainstream an überall beliebter Pop- und Jazzmusik“ (S. 775) einen Platz ein und stellt sich damit den vorherrschenden Realitäten. „Musik bewegt das ‚Europäische‘“ – so lautet die letzte Überschrift innerhalb des Abschlusskapitels – in Richtung „Hoffnung auf ‚Versöhnung‘ kultureller Traditionsströme“ (S. 783).

(Mai 2021)

Matthias Herrmann

Giacomo Puccini. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 93 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Band 190.)

In der langen Reihe der bislang erschienenen *Musik-Konzepte* bilden Operntitel eher die Ausnahme, und schon allein deshalb ist der aktuelle Puccini-Band, der sich laut Klappentext vor allem mit dem (allerdings recht weit gefassten) „Spätwerk“ des Komponisten auseinandersetzt, sehr zu begrüßen. Dem Herausgeber Ulrich Tadday ist es gelungen, fünf hochkarätige Autoren und Beiträge zu versammeln, die eine breite Themenpalette von aktuellen Forschungsperspektiven, dramaturgischen Erzähltechniken, Aspekten des Performativen, motivisch-thematischer Arbeit bis hin zum Einsatz neuer Medien und Musikstile im Spätwerk Puccinis umfassen. Grundlegend weist der Einleitungstext von Richard Erkens auf die Entwicklungslinien und vor allem auf die „blinden Fle-

cken“ der vergangenen und gegenwärtigen Puccini-Forschung hin. Die philologische Grundlagenforschung wird derzeit nicht unwesentlich von den Unwägbarkeiten zweier konkurrierender Gesamtausgabenprojekte beeinträchtigt. Zwar verfügt die in Puccinis Hausverlag Ricordi erscheinende *Critical Edition* über einen Exklusivvertrag mit der Fondazione Simonetta Puccini über die Autographennutzung, konnte bislang aber lediglich zwei Opern in Partitur vorlegen. Die eingeschränkten Nutzungsrechte wiederum behindern die im Carus-Verlag erscheinende, sehr ambitionierte *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini*, die neben den musikalischen Werken auch eine Gesamtausgabe des Briefwechsels umfassen soll (zwei Bände sind bislang erschienen). Der „grundsätzliche Interessenkonflikt“, so Erkens, bestehe „zwischen wissenschaftlich-kritischem Editionsanspruch und Kompatibilität mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Opernpraxis, welche dieses Anliegen aufgrund der Präsenz seiner Werke in praxiszementierten Fassungen des globalen Spielbetriebes mit einem nicht unerheblich großen, wirtschaftlich-profitbezogenen Faktor beschweren“ (S. 18). Nicht ganz zu Unrecht beklagt Erkens zudem, dass die „Wendungen aktueller Wissenschafts-Diskurse und theoretischer Mainstreams der Geisteswissenschaften [...] früher oder später in modifizierter und fachlich eingehogter Form auch auf Puccini appliziert“ würden, „Konzepte und Denkfiguren also beispielsweise aus Performativitäts-, Materialitäts-, Geschlechter-, Identitäts- oder Sound-Diskursen“ (S. 19).

Einem solchen Verdacht muss sich der folgende Beitrag von Laurenz Lütteken über den „Klang der Glocke“ („il tono della campana“) in Puccinis *Tosca* nicht aussetzen: Lütteken nimmt das Werk zunächst aus dem Blickwinkel der Liturgiewissenschaften und Kirchenmusikforschung in den Blick und untersucht zugleich die „Technik des nicht-linearen Erzählens bei Puccini“. Dabei argumentiert er, dass die „Brüche“, die im Te Deum des ersten

Aktes im Hinblick auf die historische Detailtreue zu verzeichnen sind, „die Erzählstruktur auf eine grundsätzliche Weise berühren“. Wenngleich *Tosca* eine linear erzählte Oper ist, deren straffe Handlung in aristotelisch idealtypischer Manier an drei fußläufig benachbarten römischen Schauplätzen am Vormittag des 17. Juni 1800 in der Kirche S. Andrea della Valle einsetzt und in den frühen Morgenstunden des 18. Juni mit Toscas suizidalem Sprung von der Engelsburg endet, lassen sich beispielsweise Puccinis Manipulationen des Angelus-Gebets und des Glockenklangs des Petersdoms, „den kein Verurteilter auf dem Dach gehört hat“ (S. 24), mit Lütteken als Zeichen von „Uneigentlichkeit“ und als das „Gegenteil“ von „couleur locale“ auffassen. Zugleich sind diese Eingriffe Puccinis dramaturgischer Ökonomie geschuldet, der sich alle anderen Aspekte selbstverständlich unterordnen. In puncto Realismus hielt sich Puccini an Verdi, zu dem er ansonsten ein sehr ambivalentes Verhältnis unterhielt: „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio.“ („Die Realität zu kopieren kann eine gute Sache sein, aber sie zu erfinden ist besser, viel besser“).

Tosca steht auch im Zentrum des anschließenden Beitrags von Clemens Risi, der sich mit Puccinis „Kunst des Performativen“ beschäftigt und die für das Festival von Aix-en-Provence 2019 produzierte Inszenierung von Christophe Honoré analysiert. Das in dieser Produktion praktizierte Zitieren älterer *Tosca*-Produktionen eröffnet als intertextuelles Regieverfahren einen Ausweg aus dem Dilemma der räumlich-szenischen Überdetermination gerade dieser Oper. Sodann widmet sich Anselm Gerhard der Analyse der Partitur von *Gianni Schicchi* als einem „Extremfall motivischer Verdichtung“. Was diesen Beitrag so anregend macht, sind weniger die überraschenden Vergleiche mit Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 als zunächst der konzise Abriss einer (en détail noch zu schreibenden) Untersuchung der Motivtechniken

bei Puccini und ihrer etwaigen historischen Vorbilder sowie die folgende Detailanalyse. Während sich die Auseinandersetzung mit Richard Wagners Leitmotivtechnik vor allem auf das Frühwerk konzentriert und „am deutlichsten im sinfonischen Gewebe der frühen *Manon Lescaut* zu greifen“ ist (S. 47), habe Puccini in den späteren Werken zu einem charakteristischen Weg im Umgang mit wiederkehrenden Motiven gefunden, jedoch in keiner seiner Opern „die Kunst der Fokussierung auf kleinste Motive und Motivsplitter“ so weit geführt wie in *Gianni Schicchi*. Und wenn für Puccini (im Gegensatz zu Wagner und auch zu Beethoven) in der Regel die melodische Stabilität der Motive und eine für die Moderne typische Präferenz der Montage charakteristisch sei, findet sich im „überstürzten Lamento“ des Einakters eine geradezu exzessive motivisch-thematische Arbeit unter Einsatz subtiler „intertextueller Ironien“ (S. 56). Im letzten der fünf Aufsätze untersucht Panja Mücke die Erweiterung des Ausdrucksspektrums in Puccinis Spätwerk, wobei eine Erörterung des Realismusbegriffs den Ausgangspunkt bildet. Vor diesem Hintergrund werden sodann „Realitätsfragmente in doppelter Semantik“ (S. 63) in *Il tabarro* und sogenannte „falsche“ Realitätszitate in *Gianni Schicchi* und *Turandot* einer kritischen Sichtung unterzogen.

Nach dieser ebenso grundsätzlichen wie anregenden Lektüre mag man es bedauern, dass sich der Herausgeber schon nach 70 Seiten veranlasst sah, den letzten Teil des Bandes mit einem kommentierten Faksimileabdruck der Einleitungskapitel aus Richard Spechts kaum noch lesenswerter Biographie aus dem Jahre 1931 zu füllen. Interessanter wäre es im Hinblick auf die deutsche Rezeption gewesen, etwa an das 1937 erschienene Puccini-Buch von Karl Gustav Fellerer zu erinnern. Warum in den Kommentaren allein auf S. 72 gleich dreimal die Vokabel des „Kleinmeisters“ evoziert und Puccini „in die musikgeschichtliche Mediokrität entlassen“ wird, bleibt undeutlich. Die Musikkritik des frü-

hen 20. Jahrhunderts urteilte da wesentlich differenzierter. Für den neben Shakespeare und Verdi meistgespielten Tragödienautor des Welttheaters hatten sich solche Herablassungen schon damals erübrigt. Indes offenen auch weitere Paratexte das Fortleben seltsamer Befangenheiten. Ein typisches Beispiel liefert die doppelseitige Zeittafel am Ende des Bandes, die abgesehen von den Uraufführungsdaten der einzelnen Opern über Puccinis ersten Autokauf, seine diversen außerehelichen Beziehungen, die Tragödie seiner zeitweiligen Hausangestellten Doria Manfredi, den weitläufigen Immobilienbesitz und sogar über eine zufällige Begegnung mit Franz Léhar informiert (zu dem Puccini ansonsten keinen näheren Kontakt hatte). Über den Künstler Puccini erfahren wir hier nichts, seine jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Arturo Toscanini und seine intensive Wagner-Rezeption bleiben ebenso unerwähnt wie jede andere künstlerisch relevante Tatsache seiner ereignisreichen Biographie. Womöglich handelt es sich bei diesen voyeuristischen Exkursen um niederschwellige Annäherungsversuche an die Puccini-unkundige Kernleserschaft der *Musik-Konzepte*, die sich ansonsten eher mit Rebecca Saunders, Martin Smolka oder Chaya Czernowin (so die Titel der im zeitlichen Umfeld erschienenen Bände der Reihe) beschäftigt. Berührungssängste mit dem Erfolgskomponisten mögen in der deutschen Neue-Musik-Szene wohl noch bestehen, in Italien sind sie dagegen längst obsolet: Man denke nur an Luciano Berios Vollendung des *Turandot*-Finales (2002) oder an den Stockhausen-Schüler Giorgio Battistelli, der heute das Puccini-Festival in Torre del Lago leitet. Wenn man dann noch an die Puccini-Bewunderung von Ravel, Webern und Leibowitz bis hin zu Tōru Takemitsu oder Jörg Widmann (siehe *Musik-Konzepte*, Band 166) erinnerte, hätte man bereits das „Musik-Konzept“ für einen weiteren Band beisammen: „Puccini und die Neue Musik“.

(Mai 2021)

Arnold Jacobshagen

Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945). Beiträge des Symposiums zum 100. Geburtstag von Gideon Klein, 13./14. Dezember 2019. Hrsg. von Albrecht DÜMLING. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 256 S., Abb., Nbsp. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe. Band 23.)

Die Veröffentlichung basiert auf Beiträgen des von dem Verein *musica reanimata* e. V. in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz im Dezember 2019 durchgeführten internationalen Symposiums. Für *musica reanimata* spielte das Werk von Gideon Klein vom Anfang an, d. h. bereits 1990, eine wichtige Rolle. Der erste deutschsprachige Sammelband mit Texten über – und von Klein (*Gideon Klein. Materialien*) aus der Serie *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke* erschien im Jahr 1994. Im Vergleich dazu zeichnet sich die hier besprochene chronologisch aufgebaute Schrift dadurch aus, dass in diesem Fall „erstmal eine Gesamtschau über das Wirken von Gideon Klein als Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler“ versucht wurde (Vorwort, S. 8). Außerdem werden andere mit dem Schaffen Kleins verbundene Aspekte wie Rezeption, Vermittlung oder Editionsgeschichte thematisiert.

Der erste Beitrag des britischen Musikwissenschaftlers und Klein-Experten David Fligg bietet einen biographischen Überblick über Kleins Jahre in Pířerov und Prag vor der Deportation nach Theresienstadt. Im Zentrum der analytischen Texte stehen Werke bzw. Werkgruppen unterschiedlicher Gattungen oder Perioden. Der Musikhistoriker Paul Schendzielorz setzt sich in erster Linie mit formalen Aspekten der 1929 bis 1938 geschriebenen Kompositionen Kleins auseinander, etwa mit der *Kleinen Suite für Klavier* WV2, den *Vier Sätzen für Streichquartett* WV7 oder mit einigen seiner Lieder. Der

Autor weist auf Veränderungen im Kompositionsstil des Künstlers hin und kommt zum Schluss, der junge Klein beherrschte viele Techniken vergangener Zeiten, verwendete aber auch Elemente der Neuen Musik, welche er in Prag in den 1930er Jahren hörte. Der sozialgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz David Fliggs, „These were good times: ‚The poplar Tree‘ on the edge of war“, stellt eine logische Fortsetzung des Textes Schendzielorz dar, in dem das Melodram *Der Pappelbaum* (1938) als letztes Werk (aus musik- und textanalytischer Perspektive) ebenfalls unter die Lupe genommen wird. Den Ausgangspunkt der Reflexionen des Autors des nächsten Textes, David Vondráček, bilden ebenfalls vokale Werke: tschechische Volkslieder, welche Klein im Frühjahr 1942 in Theresienstadt arrangiert hatte. Der Musikwissenschaftler geht auch auf den Streichtrio-Satz ein und argumentiert zusammenfassend überzeugend, Klein sei „Kind seiner Zeit und [...] seines Landes“ gewesen (S. 75).

Albrecht Dümling und Winfried Radeke konzentrieren sich auf Vokalwerke Kleins. Dümling hebt zentrale Merkmale der 1940 in Prag komponierten *Drei Lieder* op. 1 hervor: Bezeichnend für Kleins Überzeugung, man dürfe nicht die NS-Besatzung und deutsche Kultur gleichsetzen, sei, dass er – in dem von der Wehrmacht besetzten Prag – zum ersten Mal in seinem Leben deutsche Lyrik vertont. Außerdem ist in dem Opus ein Versuch eines erzwungenen künstlerischen Neubeginns zu sehen: Da es Klein nicht mehr möglich war, als Pianist aufzutreten, musste er sich ganz dem Komponieren widmen. Der Komponist, Kapellmeister, Regisseur und einer der Gründungs- und Vorstandsmitglieder der *musica reanimata*, Radeke, studiert historische, musikalische sowie rein interpretatorische Aspekte der in Theresienstadt komponierten Madrigale zu den Texten von François Villon und Friedrich Hölderlin, wobei die von dem Autor geteilten Erfahrungen aus seiner musikalischen Praxis als Dirigent in gleicher Weise wie die Analyse ansprechen.

Drei Musikwissenschaftler setzen sich exemplarisch mit der Instrumentalmusik Kleins auseinander: Gottfried Eberle betrachtet stilistische Merkmale der *Vier Sätze für Streichquartett* WV10, des *Streichquartetts* op. 2, der *Fantasie und Fuge* sowie des letzten Werks Kleins, des *Streichtrios*. Auch in diesem Beitrag werden ein kompositorisches Können, die Beherrschung sowohl der historischen als auch der zeitgenössischen Techniken sowie eine Ausdrucksstärke des jungen Komponisten unterstrichen, der u. a. dank seiner Bekanntheit mit professionellen Streichern die Besonderheiten dieser Instrumente auf einem hohen Niveau verstand. Der Musikwissenschaftler, Musikpädagoge und Musiker Wolfgang Rüdiger ist nach seinem Studium des *Divertimentos* (1939/1940), insbesondere des zitierten Lieds Nr. 14 aus Leoš Janáčeks *Tagebuch eines Verschollenen* überzeugt, das Werk sei „ein Akt des kompositorischen Widerstands“ gewesen (S. 124). Der Pianist und Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov analysiert ebenfalls formelle und inhaltliche Aspekte einer Komposition von Klein: der *Sonate für Klavier* (1943). Laut Nemtsov handelt es sich dabei um ein tragisches Werk von einer sehr hohen künstlerischen Qualität, welches im Kontext der Fortsetzung der Traditionen von etwa Franz Liszt (*Mephisto-Walzer* Nr. 1) oder Alban Berg (*Klaviersonate* op. 1) gesehen werden kann. Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Michael Beckerman konzentriert sich auf das kurze, aber für Klein sehr bedeutende Cellosolo „con gran espressione, quasi improvisato senza rigore“, welches im Zentrum des *Streichtrios* (1944), seines letzten Werkes, steht. Auch in diesem Beitrag werden nicht nur rein musikalische Merkmale des Solos, des zweiten Satzes sowie der ganzen Komposition, sondern auch die damit verbundenen außermusikalischen Kontexte überzeugend erläutert. Der Autor ist nach mehreren Jahren der Beschäftigung mit dem *Streichtrio* der Meinung, das Solo sei einer der bewegendsten Momente der Musikgeschichte, vergleichbar

mit Mozarts *Requiem* oder Beethovens *Heiligem Dankgesang* aus dem Quartett op. 132.

Lubomír Spirný, der tschechische Musikwissenschaftler und Direktor des Terežín Composers' Institute, geht anhand von verschiedenen Quellentypen wie Zeitungskritiken oder Erinnerungen von Kleins Zeitgenossinnen und Zeitgenossen der Frage nach, was ihn als Pianist auszeichnete. Der Musikhistoriker Wolfgang Rathert reflektiert ausgehend von Kleins analytischer und musikinterpretatorischer Beschäftigung mit Mozarts Schaffen (konkret: von der als Seminararbeit an der Universität Prag im Wintersemester 1939/40 geschriebenen Studie *W. A. Mozarts Streichquartette* und der Tatsache, dass der Künstler in Theresienstadt im Rahmen der sog. „Freizeitveranstaltungen“ u. a. Mozarts Sonaten aufführte), zentrale ästhetische, philosophische und soziopsychologische Fragen nach der Rolle und Funktionen der Kunst, insbesondere unter den extremsten Bedingungen der totalitären Regime.

In dem Beitrag „Gideon Klein oder: ‚Musik an der Grenze des Lebens‘ – Konzertmontagen als Vermittlungsform“ der Musikwissenschaftlerin Beatrix Borchard werden lebendige Einblicke in zentrale theoretische und praktische Aspekte der musikwissenschaftlichen Konzeption und Vorbereitung von Konzerten gewährt, welche in den Jahren 2011 bis 2016 in Berlin, Detmold/Paderborn und Hamburg stattfanden. Im Zentrum dieser von Studierenden unter der Leitung Borchards durchgeführten Projekte stand Musik Kleins sowie anderer nach Theresienstadt deportierter Komponisten. In dem Text werden außerdem, von Besonderheiten solcher Musikvermittlungsformen ausgehend, bedeutende Fragen der Biographik und der Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen reflektiert (beispielsweise das Verhältnis zwischen Leben und Werk, Bedeutung der Netzwerke oder Unterschiede in der Darstellung von männlichen und weiblichen Künstlern). Tilman Kannegießer-Strohmeier, der Verlagsleiter im Musikverlag Boosey & Hawkes

Berlin und Mitbegründer des Labels *Edition Abseits*, in dessen Rahmen Werke von NS-verfolgten Komponisten herausgegeben werden, beschäftigt sich im letzten Beitrag des Bandes mit der Editions-geschichte Kleins. Auch hier werden sowohl praktische und persönliche Berufserfahrungen als auch grundlegende fachliche Fragen angesprochen, etwa die des Urheberrechts.

Insgesamt zeichnet sich die Publikation durch verschiedene aus dem Bereich der Wissenschaft und der Praxis kommende, manchmal konträre, jedoch jedes Mal sehr anregende Perspektiven aus, welche für die Figur Gideon Kleins Interesse erwecken. Folglich bleibt es festzustellen, dass das Ziel des Symposiums, „das schmale, aber gehaltvolle Œuvre Kleins [...] wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (Klappentext), auch durch die Publikation erfolgreich realisiert wurde.

(April 2021)

Anna Fortunova

Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hrsg. von Oliver KORTE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Musikhochschule Lübeck. Band 2.)

Die drei Schlagworte im Titel des Sammelbandes, der 2018 anlässlich von Bernd Alois Zimmermanns 100. Todestag erschienen ist, verweisen auf zentrale Aspekte in der musikalischen Poetik des Komponisten: Der hohe Stellenwert, den die Reflexion von Zeit als kompositorische, phänomenologische und historische Kategorie in Zimmermanns Denken und kompositorischer Praxis einnimmt, ist in der einschlägigen Forschung seit jeher vielfältig thematisiert worden; in engem Zusammenhang damit steht die Welthaltigkeit seiner Musik, die im Sinne einer tiefgreifenden künstlerischen Auseinandersetzung mit historischen und kulturellen Erfahrungen zu verstehen ist und immer wieder – und

zwar nicht nur in seinen im engeren Sinne musikdramatischen und choreographischen, sondern auch in kammermusikalischen und elektronischen Werken – zu dezidiert oder zumindest latent theatralischen Konzeptionen führt.

Die neun im Band versammelten Beiträge spüren den genannten Aspekten sowie ihrem Konnex in unterschiedlicher Gewichtung nach. Der Herausgeber Oliver Korte ordnet sie zwei inhaltlichen Schwerpunkten zu: Einerseits beschäftigen sie sich mit dem „theatralen, halb-theatralen und oratorischen Schaffen“, andererseits mit der „musikalischen Analyse“, wobei ein besonderer Akzent auf der „seriellen und post-seriellen Kompositionstechnik Zimmermanns“ (S. 9f.) liege. Allerdings zeichnen sich einige der eindrucksvollsten Texte dieser lesenswerten Publikation – so etwa Kortees instruktiver Beitrag zum „Dona nobis pacem“ aus Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* – gerade dadurch aus, beide Aspekte sinnvoll miteinander zu verschränken.

Breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung mit Zimmermanns Hauptwerken ein, die nach der Hinwendung des Komponisten zu seriellen Verfahren in den 1950er Jahren bis zu seinem Tode entstanden sind; darüber hinaus werden aber auch Stücke näher beleuchtet, die in der bisherigen Zimmermann-Forschung eher am Rande thematisiert wurden – so neben Zimmermanns niemals realisiertem Opernprojekt *Medea* auch das wenig bekannte Funkoratorium *Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott*.

Dass dieses 1952 entstandene Werk in vielerlei Hinsicht Fragestellungen exponiert, die bis in Zimmermanns letzte Werke Relevanz behielten, legt Andreas Dorfner in seinem Aufsatz „Denkmann versus Fressmann: ‚Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott‘“ im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann überzeugend dar. Der Autor fokussiert dabei vorwiegend die inhaltliche und dramaturgische Anlage des auf einem „Auto sacramental“ von Pedro Calderón de la

Barca basierenden Stücks und arbeitet konzeptionelle Parallelen, Anknüpfungen und Transformationen späterer Werke heraus, die über die Texteinrichtung und die Theodizee-Problematik hinaus bisweilen auch Details der musikalischen Gestaltung betreffen. Dabei gerät insbesondere die *Ekklesiastische Aktion* „*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*“ in den Blick; aber auch zur Oper *Die Soldaten* zeigen sich plausible Querverbindungen.

Eine dieser Verknüpfungen verfolgt auch Heribert Henrich in seiner Untersuchung „Über den Choral in der zweiten Szene des zweiten Aktes der *Soldaten*, seine Quellen und seine Bedeutung“. Auf der Basis akribischen Quellenstudiums gelingt ihm der Nachweis, dass die gängige Interpretation des Bach-Zitats im Kontext der vieldiskutierten Simultanszene revisions- oder zumindest ergänzungsbedürftig ist: Bis in satztechnische Details nämlich lässt sich verfolgen, dass der Komponist hier auf Texturen zurückgreift, die er in früheren Werken – insbesondere in dem erwähnten Funkoratorium – entwickelt hat. Henrichs einleuchtende Schlussfolgerung, dass Zimmermann bei der Choral-Entlehnung nicht der Text der *Matthäus-Passion* („Ich bin's, ich sollte büßen“), sondern vielmehr das Fronleichnamslied „O heil'ge Seelenspeise“ vorgeschwebt habe, ist weitaus mehr als eine Fußnote zur Entstehungsgeschichte, sondern verändert in entscheidender Weise die semantische Dechiffrierung des Choralzitats innerhalb des inhaltlich-szenischen Kontextes von individueller Schuld und Schuldverstrickung, wie Zimmermann ihn in seiner Oper entfaltet.

Dass die *Soldaten* entgegen dem einstigen Verdikt der „Unspielbarkeit“ seit ihrer Kölner Uraufführung im Jahr 1965 erstaunliche Präsenz auf den internationalen Opernbühnen und gar in audiovisuellen Medien gewonnen haben, ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eine komfortable Situation, wie sie im Hinblick auf das Musiktheater des 20. Jahrhunderts nicht allzu oft begegnet. Re-

gine Elzenheimer nutzt diesen Umstand in ihrem Beitrag „Theater als internationaler Freistaat des Geistes‘: Bernd Alois Zimmermanns Utopie des ‚totalen Theaters‘“ für eine vergleichende Analyse der Inszenierungen von Harry Kupfer (Stuttgart 1987), David Pountney (Bochum 2006), Alvis Hermanis (Salzburg 2012), Calixto Bieito (Zürich 2013) und Andreas Kriegenburg (München 2014). Leitende Fragestellung ist dabei die Umsetzung von Zimmermanns Vorstellung eines pluralistisch „totalen“ Theaters. Die Autorin rekonstruiert Rückbezüge einerseits zu den architektonisch-künstlerischen Theaterutopien, wie sie am Bauhaus durch László Moholy-Nagy, Walter Gropius und Erwin Piscator entworfen wurden, und andererseits zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“; darüber hinaus skizziert sie verwandte Ansätze einer Realisierung des „totalen Raums“ in späteren Musiktheaterwerken Luigi Nonos, Wolfgang Rihms, Adriana Hölskys und Helmut Lachenmanns.

Zimmermanns zweitem, über ein fragmentarisches Skizzenstadium nicht hinausgekommenem Opernprojekt, einer musikalischen Umsetzung von Hans Henny Jahnn's Tragödie *Medea*, widmet sich Martin Zenck in seinem gedankenreichen Aufsatz „...denn die Zeit, die Zeit (die schreckliche Zeit) schreitet fort – und ich fühle immer weniger Boden unter den Füßen‘: Zur ‚Medea‘ und Überlegungen zu einer neuen Konzeption der kugelgestaltigen Zeit von Bernd Alois Zimmermann“. Anhand der überlieferten Materialien – neben einer Bearbeitung des Jahnn'schen Textes die Filmdramaturgie und zeitliche Proportionsskizzen zu einer Liebesszene sowie erotische Zeichnungen Zimmermanns – arbeitet der Autor zunächst die „afrikanisch-ägyptische Spur“ der Jahnn'schen *Medea* heraus, die er als Beleg für Zimmermanns Bestreben wertet, sich mit dieser Figur aus der „eurozentristischen Kultur“ hinwegzubewegen (S. 187). Grenzüberschreitend erscheint ebenfalls die filmische, wenn auch unwirklich-entmaterialisierte

Darstellung kultischer lesbischer Sexualität, die seitens Zimmermanns Verlag offenbar gar als anstößig empfunden wurde. Anknüpfend an Zimmermanns hier kenntlich werdenden Einbezug vor-antiker, mythischer Zeitvorstellungen und unter Verweis auf die Auseinandersetzung des Komponisten mit mittelalterlichen Mysterienspielen, plädiert Zenck abschließend dafür, den vieldiskutierten Begriff der „kugelgestaltigen Zeit“ um die in diesen vormodernen Kontexten entfalteten Zeitkonzepte zu erweitern.

Anders als die *Medea* konnte Zimmermann sein konzeptionell weit in die 1950er Jahre zurückreichendes *Requiem für einen jungen Dichter*, das mit dem skizzierten Opernprojekt neben dem extensiven Einbezug elektronischer Mittel auch den Bezug auf den Dichter Hans Henny Jahnn teilt, tatsächlich fertigstellen. Auch nach Jörn Peter Hiekels grundlegender Dissertation (Stuttgart 1995) harren manche strukturelle und semantische Aspekte dieses hochkomplexen Opus summum noch der Aufarbeitung. In seinem Aufsatz „Subjekt und Gewalt: Das ‚Dona nobis pacem‘ aus Bernd Alois Zimmermanns ‚Requiem für einen jungen Dichter‘“ analysiert Oliver Korte einerseits die Strukturierung des musikalischen Materials – insbesondere die Einbindung des cantus-firmus-artig verarbeiteten Arbeiterliedes „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ in ein serielles Zeitgefüge; andererseits untersucht er die aus vielfältigen Musik- und Textaufnahmen hergestellten Tonband-Montagen und deren semantische Implikationen. Dabei gelingt es ihm nicht nur, die Provenienz einiger bisher nicht identifizierter und teils unverständlicher Textzitate zu klären, sondern auch die Dramaturgie des musikalisch-sprachlichen Bedeutungsgeflechts plastisch herauszuarbeiten, um vor diesem Hintergrund zu einer Einordnung des Werkes in Zimmermanns Gesamtchaffen zu gelangen, das immer wieder im Sinne Michel Foucaults das Umschlagen von Macht- in Gewaltbeziehungen thematisiere.

Stärker auf kompositionstechnische Fragen konzentriert ist Kortes zweiter Beitrag zum Sammelband: „Alles hat seine Zeit: Zimmermanns serielle Phase am Beispiel der Kantate ‚Omnia tempus habent‘“. Wie viele Komponisten seiner Generation empfand Zimmermann, der sich erst verhältnismäßig spät seriellen Techniken zuwandte, die Musik Anton Weberns als wichtigen Orientierungspunkt. Dass etwa die symmetrisch angelegte und aus vier voneinander abgeleiteten Dreitongruppen zusammengesetzte Zwölftonreihe der zwischen 1955 und 1958 entstandenen Kantate *Omnia tempus habent* deutlich auf dieses Vorbild verweist, ist in der einschlägigen Forschung immer wieder bemerkt worden. Kortes Analysen unterstreichen allerdings einmal mehr, dass Zimmermann „in einer perfekten seriellen Technik weder eine Verbindlichkeit noch einen Wert an sich sah“ (S. 57), sondern vielmehr stets Möglichkeiten des Abweichens, des Ausbrechens aus starrer Regelmäßigkeit in sein Komponieren einbezog – sei es durch die „hohe Permutabilität“ (S. 45) von Einzeltönen, Tongruppen sowie (auf zeitlicher Ebene) rhythmischen Zellen, oder sei es durch den Rückbezug serieller Zeitorganisation auf ältere Techniken wie mittelalterliche Isorhythmie oder Gioseffo Zarlinos Regel des „quantitativo“ (S. 52).

Auch zwei weitere Aufsätze des Sammelbands bieten aufschlussreiche Blicke in Zimmermanns kompositorische Werkstatt: In „Zwischen den Zeilen: Ein Beitrag zur Tonhöhendisposition der ‚Dialoge‘ von Bernd Alois Zimmermann“ richtet Andreas Dorfner den Blick auf ein Schlüsselwerk aus der „pluralistischen“ Schaffensphase des Komponisten, das vielfältige konzeptionelle und materiale Bezüge zu späteren Kompositionen wie dem *Ballet blanc Présence* oder auch der Oper *Die Soldaten* aufweist. Ähnlich wie Korte es im Hinblick auf die frühen seriellen Werke Zimmermanns unternimmt, so fokussiert Dorfner dabei insbesondere die Abweichungen des Tonsatzes von serieller Regelmäßigkeit. Durch die sorgfältige

Auswertung von Skizzenblättern gelingt es dem Autor überzeugend, Zimmermanns Techniken zur Ableitung von reihentechnisch gewissermaßen irregulären Tonfolgen, wie sie an vielen Stellen des Werks auftreten, aus der zugrundeliegenden Allintervallreihe darzulegen. Entscheidend ist dabei Dorfners Einsicht, dass der Komponist die dargelegten halbsystematischen Verfahren anscheinend als „Richtlinien, nicht als seriell vorprogrammierte Abläufe“ (S. 72) verstand; so wird hier das Postulat Paul Klees, in der Kunst gelte es, „sich um das Gesetz herum in Bewegung“ zu bringen, das Zimmermann in seinen eigenen Schriften gleich mehrfach zitiert, prägnant illustriert.

Reiches Anschauungsmaterial für Zimmermanns kreativen Umgang mit seriellen Materialdispositionen liefert auch die „Analytische Studie zu den Tonhöhen der ersten beiden Szenen von Zimmermanns Klaviertrio ‚Présence‘“ von Sascha Lino Lemke. Dass dieses Werk, das in der Forschung aus verständlichen Gründen bislang vornehmlich im Hinblick auf die vieldeutige Verschränkung musikalischer, szenisch-choreographischer und literarischer Momente diskutiert wurde (so unter anderem bei Manuel Gervink, München 2005, sowie bei Jörn Peter Hiekel, Laaber 2019), hier unter satztechnischen Aspekten untersucht wird, erscheint als eine durchaus sinnvolle perspektivische Fokussierung. Lemke liefert einen ganzen Katalog kompositorischer Strategien, die teils ähnlich aus anderen Werken Zimmermanns bekannt sind, teils aber durchaus neue Einsichten in Zimmermanns Gestaltungs- und Entscheidungskriterien bieten – so etwa im Hinblick auf die Strukturierung der Cluster und den Einbezug instrumentenspezifischer und klangfarblicher Momente. Erfrischend ist dabei auch die Offenheit, mit der der Autor gegebenenfalls Grenzen des Ableitbaren eingesteht.

Im abschließenden Aufsatz des Sammelbandes weitet sich die Perspektive: Unter dem Titel „Weltwissen Windstille“ verfolgt

Oliver Wiener „Zimmermann-Spuren im Komponieren der Gegenwart“. Der Autor verschmäht dabei aus gutem Grunde das Unterfangen, gleichsam synthetisierend eine Geschichte der kompositorischen Zimmermann-Rezeption gemäß „großen Narrativen wie dem Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck oder der Idee von Pluralität durch Integration“ (S. 237) zu schreiben; stattdessen skizziert er sprachlich sensibel fünf Perspektiven, aus denen Berührungspunkte zwischen Zimmermanns Komponieren und der zeitgenössischen Musik kenntlich werden können: erstens „Körperlichkeit und PRAE-SENZ“, wie sie Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring in direkter Referenz auf Zimmermanns *Présence* in ihrer Gemeinschaftsarbeit PRAE-SENZ realisieren; zweitens „Zeitlichkeit und Komplexität“, die in Arbeiten so unterschiedlicher Komponisten wie Hans Zender, Brian Ferneyhough, Marco Stroppa und Robert HP Platz finden; drittens „Heterogenität, Semantik, Objekt“, für die der Umgang mit disparaten musikalischen Materialien bei Orm Finnendahl, die Arbeit mit alltäglichen Klangobjekten bei Clemens Gadenstätter oder Johannes Kreidlers konzeptuelle Arbeit mit fremdem und eigenem Material prägnante Modelle bieten; viertens „Integration mit Zweifel – nobody knows“, die etwa Sven-Ingo Koch in seinem Septett *nobody knows* als Hommage an Zimmermanns Trompetenkonzert anvisiert; und fünftens „Zeitdehnung, Zeitraffer, Mitte des Taifuns“, für die exemplarisch die an Zimmermanns Spätwerk gemahnende Arbeit mit flächigen und repetitiven Strukturen in Felix Leuschners Oper *Sprung ins Leere* stehen mag.

Nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Herangehensweisen und Fragehinsichten der sieben Autoren bietet der Sammelband mancherlei neue oder vertiefende Einsichten in die Konzeption, die kompositorische Faktur und den Bedeutungsgehalt von Zimmermanns Musik sowie deren Rezeption. Somit gilt das eigentlich auf die

kompositorische Auseinandersetzung mit Zimmermann gemünzte Fazit Wieners in gewisser Weise auch für die Publikation selbst: „Die hier verfolgten Spuren machen Hoffnung, dass das Werk Zimmermanns nicht in einer historischen Verankerung erstarrt, sondern als Musik der Zukunft präsent bleibt“ (S. 237).

(Mai 2021)

Ralph Paland

Notation. Imagination und Übersetzung.
Hrsg. von Susana ZAPKE. Wien: Hollitzer
Verlag 2020. 246 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des Symposiums „Notation. Imagination und Übersetzung“, welches im Mai 2018 an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) als Kooperation zwischen dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft der Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) und dem Institut für Wissenschaft und Forschung (IWF) veranstaltet wurde. Die grundlegende Tagungsidee einer sowohl „wissenschaftstheoretischen als auch künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Notation‘“ (S. 7) geht dabei auf einen von Susana Zapke 2010 an der MUK etablierten Forschungsschwerpunkt – „Experiment Notation“ – zurück; dessen holistischer Titel prägt auch die Herangehensweise der einzelnen Beiträge der vorliegenden Publikation. Insgesamt versammelt diese zwölf in ihrer Methodik und Qualität sehr unterschiedlich zu bewertende Aufsätze von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedenster Disziplinen, welche einen Einblick „in die vielfältigen Deutungsfelder des Begriffs ‚Notation‘“ (S. 7) geben und dabei die „Problematik einer intermedialen Übersetzung“ (ebd.) aufzeigen sollen. Auch wenn das gleich zu Beginn der Einleitung gesetzte Versprechen, die Publikation befasse sich „mit der ontologischen Frage nach den Grundstrukturen von Imagination und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer visuellen Darstellbar-

keit“ (S. 9), weder theoretisch noch in ihrer wissenschaftlichen Tiefe eingelöst wird, setzt die Auswahl der Beiträge den in (musikwissenschaftlichen) Notationsdiskursen bisher wenig diskutierten Versuch, praxeologische, wissenschaftliche und vermehrt persönlich reflektierende Aufsätze miteinander in Verbindung zu bringen und damit auch Methoden aus dem Bereich der Artistic Research für Fragen der Notation zu öffnen. Diese Herangehensweise entspricht konsequent auch dem Ziel des Buches, nämlich die „multiperspektivische“ (vor allem aber diskursive!) „Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Notation‘“ (S. 14). Dazu sollten zum einen Wissenschaftler*innen aus den Bereichen der Tanzwissenschaft, Kunst- und Kulturtheorie, Musikwissenschaft, Philosophie und Ästhetik „ihren methodologischen Blickwinkel“, und zum anderen Künstler*innen aus den Bereichen der Choreographie, Komposition, Ton-Raum-Kunst „ihre Ausdrucksstrategien“ „zu Wort bringen“ (ebd.).

Letzteres gelingt Rose Breuss gleich zu Beginn auf beeindruckende Weise. In einem sprachlich bisweilen fragmentarisch bleibenden, dabei wohlgeordneten Beitrag zu Ausschnitten aus Jean Cébrons *Phatic Etudes* präsentiert die Choreographin ein Gedankenexperiment, in welchem sie einen „Cébron-Lektüre-Raum“ (S. 22) eröffnet. Anhand eines Taktes des von Thomas Schallmann notierten Etüdenwerkes führt sie das Publikum über theoretische sowie praxeologische Fragestellungen zur Tanznotation hin zu ihrer Interpretation des Werkes: Diese offenbart sich konsequenterweise allein im Durchschreiten der im Text dargelegten Gedanken. Mit einem vermehrt technisch-experimentellen Zugang zu Kunst und Forschung berichtet im Anschluss der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner über verschiedene Kunstwerke aus seiner „Ton : Raum“-Idee aus den Jahren 1968–1982. Gedanklich den damaligen technischen Möglichkeiten weit voraus, entwickelte Leitner zu dieser Zeit unterschiedliche Ton-Räume (z. B. *Sound-*

cube 1969, Sound Gate 1971), in welchen er nachspürte, wie man „eine Tonlinie im Raum [hört], wie sich eine Tonlinie im Raum [bewegt]“ (S. 42). Die dafür angefertigten Skizzen und Notate werden im Rahmen des Beitrages abgedruckt und zur Diskussion gestellt. Auf diesen praxeologischen Beginn des Bandes folgt nun eine analytische Auseinandersetzung mit Dieter Schnebels *Maulwerken* durch David Magnus. Darin zeigt er, wie durch Konzepte einer „Aesthetischen Operativität“ (S. 61) die Potentiale von „visuellen Zeichen, choreografischen Schritten oder Klängen“ (S. 77) produktiv miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Nach einem Beitrag zur musikalischen Notation der Fluxus-Bewegung von Stefan Fricke dekonstruiert Julia Ostwald auf bestechende Art und Weise die Geschichte der Tanznotation, indem sie – ausgehend von dem Duett *Speaking Dance* (Burrows / Fargion 2002) – vier „historisch situierte Topoi“ (S. 105) der Tanzgeschichte kritisch hinterfragt. Sie plädiert damit letztlich für eine Offenheit des Notationsbegriffs, der erst in seinem Ringen zwischen dem Notat und seiner performativen Erscheinungsform seine vielfältigen Potentiale schöpferisch und gleichwertig zu erkennen gibt. Im darauffolgenden musikhistorischen Aufsatz erinnert Peter Revers anhand von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* an das komplexe Spannungsfeld zwischen musikalischem Denken und dessen Verschriftlichung. Diesem schließen sich zwei Aufsätze an, welche sich mit der Faszination des Schachbretts für Fragen der Notation auseinandersetzen: Zunächst zeigt Reinhard Pock wie John Cages *Chess Pieces* als ein „transdisziplinäres Hybridkunstwerk“ (S. 145) zu verstehen ist, in dem die Notation unabhängig von seiner Aufführung ästhetisiert wird, während Ernst Strouhal anschließend am Beispiel einer kurzen Geschichte der Schachnotation das Problem des „toten Notats“ und seiner künstlerischen Erweckung diskutiert. Nach dem vermehrt theoretischen Beitrag „Musik zu sehen geben“ von Melanie Unseld, in welchem sie

Überlegungen anstellt, wie gut sich Sibylle Krämers Konzept der Schriftbildlichkeit auf musikalische Notation übertragen lässt, fasst schließlich Susana Zapke ihre grundlegenden Impulse für die Tagung bzw. den Tagungsband zusammen. Darin setzt sie sich, ausgehend von Wittgensteins Sprachphilosophie, holistisch mit „drei wesentlichen Aspekten des Begriffs ‚Notation‘“ auseinander: 1. Notation als Übersetzung, 2. Übersetzung als Metapher, 3. Notation als (unvollkommene) Transkription. Konstatiert sie darin zurecht die Notwendigkeit einer „neuen Hermeneutik der (unvollkommenen) musikalischen Notation/Transkription“ (S. 220), kommt der vorliegende Band selbst diesem Anspruch nicht nach. Abschließend beschäftigt sich Thomas Macho anhand einer Fallstudie mit Techniken der Notation im Film, bevor – spiegelgleich zum Beginn des Buches – der Kunst nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort erteilt wird, in dem der Komponist Christoph Herndler aus seinen persönlichen Erfahrungen über die Frage „Warum über Notation reden“ reflektiert.

Die hier zu besprechende Publikation ist ein Sammelband in jeder Hinsicht: Er versammelt in völlig freier Anordnung die verschiedensten Methoden, Personen und Disziplinen zum Thema Notation und ihrer medialen Transfermöglichkeiten. So sympathisch es ist, den Band mit einer Arbeit aus dem Bereich der Artistic Research zu eröffnen, hätte der systematisch einordnende Beitrag von Zapke die geeigneten Leser*innen an früherer Stelle besser durch das Buch führen können. Die Offenheit der Ordnung entspricht dabei jedoch genauso wie der offene Notationsbegriff notwendigerweise der Herangehensweise des gesamten Bandes. Diese konzeptuelle Stärke wird allerdings an jenen Stellen gleichzeitig zur Schwäche, bei denen in freien Analogien argumentiert oder versucht wird, aktuelle Theorien auf Notation „anzuwenden“, anstatt die gezeigten Fallbeispiele für kritische Betrachtungen fruchtbar zu machen. Dass Letzteres vor allem in Beiträgen aus dem

Bereich des Tanzes bzw. der Tanzwissenschaft zu finden ist, ist ein bekanntes Muster, das zeigt, dass die vermehrte inter- und transdisziplinäre Auseinandersetzung sowie kritische Theoretisierung mit diesem wichtigen Begriff für die Musikwissenschaft weiterhin eine zentrale Aufgabe bleiben. Der Herausgeberin ist zu danken, dass sie mit diesem Band einen Schritt in genau diese Richtung gegangen ist und nicht nur viele Disziplinen miteinander ins Gespräch gebracht, sondern insbesondere auch Künstler*innen und deren praxeologische Methoden und Sichtweisen mit eingebunden hat.

(Mai 2020)

Irene Holzer

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949. Köln: Verlag Dohr 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit vorliegender Publikation hat Axel Flierl den aktuellen Stand zur Karl-Höllers-Forschung neu definiert, zumindest für Höllers Biographie und seine choralgebundene Orgelmusik bis 1949. Flierls großes Verdienst besteht nicht nur darin, die meisten greifbaren – und auch die öffentlich nicht zugänglichen – Quellen zu Karl Höller (1907–1987) zusammengetragen und ausgewertet zu haben, sondern auch in der Erstellung eines Werkverzeichnisses und in der Sichtung des Höller-Nachlasses. Flierl konnte dafür „zahlreiche unveröffentlichte Dokumente und historisches Bildmaterial, wertvolle Briefe, Konzertprogramme, die Notenbibliothek, diverse Studienunterlagen und anderes biografisches Material“ aus dem ihm offenstehenden Höller’schen Familienarchiv“ (S. 10) nutzen und somit die Höller-Forschung auf eine gänzlich neue Basis stellen bzw. sie überhaupt in größerem Umfang begründen. Die vom Autor im Anhang zusammengestellten Archivalien beschränken sich auf die „nur für die vorliegende Arbeit relevanten Doku-

mente aus dem Nachlass von Karl Höller“ (S. 439); durch die Fülle der ausgewerteten Archivalien kann man erahnen, wie viele weitere Dokumente einer Bearbeitung, ja zumindest einer Sicherung harren.

Die titelgebende „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ lässt mehrere Fragen aufkommen, die der erste Blick ins Inhaltsverzeichnis nicht lösen kann: Wie versteht der Autor „choralgebunden“ bzw. den „Choral“ – wenn in den von ihm behandelten Werkbeispielen, etwa in der besprochenen *Sonate III über alte Volkslieder* von Paul Hindemith, auch weltliche Liedvorlagen verarbeitet werden? Warum die Beschränkung auf Orgelmusik, wo Höller doch im genannten Zeitraum auch mit der „großartige[n] Sinfonische[n] Fantasie über ein Thema von Frescobaldi“ (*Zeitschrift für Musik*, August 1940, S. 460) und ihrer Cantus-firmus-Behandlung Aufsehen erregte? „In Deutschland“ bedeutet in Deutschland geborene und/oder in Deutschland wirkende Komponisten oder auch in diesem Zeitraum in Deutschland gespielte choralgebundene Orgelwerke (auch nicht-deutscher Komponisten)? Warum der ausgewählte Zeitraum? Soll eine Abgrenzung von DDR-Komponisten vermieden werden? Zwar erschließt sich im Laufe der Lektüre die Stichhaltigkeit der von Flierl vorgenommenen Eingrenzungen, doch hätte ein Teilkapitel, das alle Fragen zur Wahl dieses Titels bündig beantwortet hätte, der Stringenz seiner Ausführungen sicher mehr genutzt als geschadet.

Das erste Kapitel widmet sich der Biographie Höllers, bei der auch „Die Rolle Höllers im Dritten Reich“ (S. 36ff.) nicht ausgespart bleibt. Flierl gelangt nach kritischer Auswertung zahlreicher Dokumente zu dem Schluss, dass es Höller „mit diplomatischem Taktieren gelungen war, sich einer Vereinnahmung durch den NS-Staat weitgehend zu entziehen“ (S. 44). Es wirkt etwas überengagiert, wenn Flierl an späterer Stelle, im zweiten Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“, nochmals das Thema aufgreift, nämlich im Unterkapi-

tel „Die Instrumentalisierung Höllers durch die NS-Kulturpolitik“ (S. 140ff.) und sogar bei der Diskussion um „Das geistige Vorbild Anton Bruckners“ (S. 80ff.) wiederum auf „Die Instrumentalisierung Bruckners und Höllers im Dritten Reich“ (S. 87ff.) hingewiesen wird. Bekräftigung durch Wiederholung ist ein probates und erlaubtes Stilmittel, welches bei dieser subtilen Thematik jedoch mit Bedacht angewendet werden sollte. Zur Unterstreichung von Flierls Schlussfolgerungen zur Thematik könnte man noch weitere Dokumente anführen: So gibt es in der Berliner Akademie der Künste noch Dokumente zu Höller, die einer Auswertung harren und die ebenfalls auf ein zwiespältiges Verhältnis Höllers zur seinerzeit tonangebenden und politisch engagierten Komponistengeneration rückschließen lassen. Etwa das Verhältnis von Höller zu Max Trapp, der Höller für den Beethoven-Preis 1938 vorgeschlagen hatte.

Das schon erwähnte zweite Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“ wertet in einer inspirierten und inspirierenden Vielfalt mögliche stilistische Einflüsse auf Höller mit Hilfe von zahlreichen Noten-Belegen aus. Bei der Erörterung der „Einflüsse des Impressionismus“ (S. 91ff.) legt der Autor besonders eindrücklich und überzeugend – auch überraschenderweise – den Einfluss Puccinis auf Höllers harmonische Entwicklung dar. Neben den ausgewiesenen musikalischen Einflussfaktoren (u. a. „Bi- und Polytonalität“ und „Gregorianische und Katholische Einflüsse“) und musikalische Vorbilder („vorbachsche“ Meister, Max Reger, Anton Bruckner) weist Flierl auch auf außermusikalische Inspirationsmomente hin, so habe sich etwa Höller „mit Vorliebe von den Gemälden der französischen Impressionisten für seine eigenen musikalischen Werke inspirieren“ lassen (S. 106f.).

Die im folgenden Kapitel vorgestellten „Werkbeispiele choralgebundener Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ (S. 195ff.) weisen Flierl nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als kenntnisreichen prakti-

zierenden Organisten aus. Vorweg werden sehr ausführlich die „Voraussetzungen“ für die Orgelmusik dieses Zeitraums dargelegt. Sollte die Publikation von interessierten Nicht-Fachleuten rezipiert werden, ist es sehr hilfreich, über den „Cäcilianismus als kirchenmusikalische Reformbewegung“ oder „Reformdekrete der katholischen Kirche“ informiert zu werden; dem Fachmann und der Fachfrau hätte eine gekürzte Darstellung dieses Unterkapitels für eine kirchenmusikhistorische Kontextualisierung ausgereicht. Dagegen ist im Unterkapitel „Höller und die Orgelbewegung“ (S. 179ff.) kein Wort zu viel. Die analysierten Beispiele und ihr jeweiliges Umfeld bilden den Zeitraum von 1930 bis 1947 ab, zugrunde liegen Werke von Hermann Schroeder, Hugo Distler, Paul Hindemith, Ernst Pepping und Joseph Ahrens. Da die Publikation die „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland von 1929–1949“ schon im Titel trägt, wäre an dieser Stelle eine Synopse der Komponisten dieser Gattung und dieses Zeitraums wünschenswert und hilfreich gewesen. Zwar fallen stellenweise einzelne Namen, aber eine derartige Synopse müsste unbedingt auch die Namen Hans Friedrich Micheelsen, Herbert Collum, Siegfried Reda, Ernst Pepping, Günther Ramin oder letztlich auch Komponisten nennen, deren choralgebundene Orgelwerke in diesem Zeitraum in Deutschland präsent waren, etwa Flor Peeters.

Flierls detailreiche Analysen der Höller'schen Opera 1 (*Partita „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“*, 1929), 22 (*Zwei Choralvariationen*, 1936) und 54 (*Ciaccona*, 1949) gehen weit über satztechnische, formale, harmonische und stilistische Aspekte hinaus. Sie schließen auch die „Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte“ des jeweiligen Werkes in die Betrachtungen ein. Ihnen ist auch zu entnehmen, dass Höller gelegentlich selbst seine Werke interpretierte; dass er ein herausragender Organist gewesen sein muss, wurde vorweg schon im 1. Kapitel von Teil II („Karl Höller als Organist“, S. 149ff.) belegt.

Der abschließende dritte Teil der Publikation wirft die Frage auf: „Karl Höller – ein Romantiker der Moderne?“ (S. 355ff.). Flierl argumentiert klug genug weder eindeutig für die eine, noch für die andere Position; stattdessen konstatiert der Autor, dass die „epochale[n] Auf- und Umbrüche, mannigfaltige Strömungen und divergierende Tendenzen“ in Höllers Orgelwerken „ihr ureigenes kompositorisches Echo fanden“ (S. 377). Im Anhang präsentiert Flierl schließlich ein in akribischer Kleinarbeit, nämlich durch Abgleichung mehrerer benannter Quellen zusammengestelltes „Werkverzeichnis“, das die Vielseitigkeit und die schöpferische Potenz des Komponisten Höller dokumentiert.

Die verlagsseitige Ausstattung ist vorzüglich: Die äußerlich qualitätvolle Ausstattung (Bindung, Papier, Lesebändchen, usw.) entspricht dem sorgfältigen Lektorat. Dieses Buch nimmt man gerne in die Hand. Bleibt zu wünschen, dass Karl Höllers weitere Kompositionen eine vergleichbare analytische und stilistische Auseinandersetzung in näherer Zukunft erfahren dürfen.

(Mai 2021) Eva-Maria de Oliveira Pinto

JÜRGEN STENZL: *Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 244 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Niemand, der sich mit Charlie Chaplin beschäftigt, wird am Werk des Schweizer Musikwissenschaftlers Jürg Stenzl vorbeikommen. Seine Quellenausdeutung bereichert die Forschung, auch weil er, wie Rick Altman im bahnbrechenden *Silent Sound Film* (2004), die Musik als Teil einer spezifischen in diverse Kontexte eingebundenen Soundsphäre des Kinos versteht. Daher müssen produktiv die akustischen, sozialen, kulturellen Kontexte, in denen die Filme gezeigt und vertont wurden, berücksichtigt werden. Jürg Stenzl schließt auch die Lücke zu Jim Lochners Mammutwerk *The Music*

Of Charlie Chaplin (2018): Jener hatte Charlie Chaplins musikalische Aspekte auf Basis amerikanischer Quellen gewürdigt. Stenzl ergänzt dies nun mit der Auswertung der Musik zu Chaplin-Filmen im Musikinventar des Filmmusikkompilatoren Paul Fosse. Fosse war in den 1920er Jahren für die Musikauswahl am Gaumont-Palace in Paris zuständig, der als größtes europäisches Filmtheater bis zu 3.000 Zuschauer fasste. Im Detail rekonstruiert Stenzl die Musiklisten zu 31 Chaplin-Filmen, die Fosse bearbeitet hat. Auf dieser Basis diskutiert er Repertoire und musikalische Dramaturgien. Dann vergleicht er Fosses Arbeit u. a. mit Musiklisten, die an die Bedingungen in kleineren Filmtheatern angepasst werden mussten. In diesem Zusammenhang sind die handschriftlichen Notizen aus dem Nachlass des Stummfilm-Pianisten Arthur Kleiner interessant (S. 129ff.).

Der Vergleich von Fosse mit anderen Kompilatoren verdeutlicht das damalige (europäische) Denken über Dramaturgie, Ästhetik und Repertoire. Fosse scheint, noch ehe er mit der eigentlichen Arbeit der Kompilation begann, grundlegend zwischen Unterhaltungsfilm und „ernstem“ Film unterschieden zu haben. Diese Trennung von Hoch- und Unterhaltungskultur beeinflusste essentiell das Repertoire (vgl. S. 157). Fosses Kompilationen zu Chaplin-Komödien haben daher einen verschwindend geringen Anteil anspruchsvoller Konzertmusik. Fosse arbeitet stattdessen mit den Werken heute unbekannter (Operetten-)Komponisten des 19. Jahrhunderts in der Offenbach-Nachfolge. Entsprechend der Identifizierung von Chaplin-Filmen als „amerikanisch“, ergänzt er das Repertoire um „Amerikanismen“ wie Ragtimes, Two-Steps und „Music-Hall-Titel[n]“ (S. 85). Auch spekuliert er mit dem „Erkennungseffekt von Erfolgsstücken“ (S. 80). So konservieren die Musiklisten die verschwundene Musikkultur des (Unterhaltungs-)Repertoires der Belle Époque. Als Chaplin ab 1931 zum Komponist/Kompilator seiner eigenen Werke wird, organisiert er

die Cue-Sheets aus den 1920er Jahren neu. Nie behält er etwaige Standardwerke aus Filmmusik-Sammlungen. Auch die spätere Musikauswahl verweist immer auf eben jene musikalische Traditionen, die auch Chaplins musikalische Sozialisation in englischen Music Halls und Vaudevilles bestimmt haben. Dieses Repertoire halt in den melodiösen Kompositionen Chaplins nach, die er auf dem Klavier skizziert und von seinen Mitarbeitern orchestrieren lässt. (vgl. S. 174)

Ein Mehrwert von Stenzls Quellenstudie liegt im Verdeutlichen des (filmmusik-)dramaturgischen Denkens der 1920er Jahre. Für die musikalische Einrichtung vermaßen bzw. schätzten die Kompilatoren einfach die Dauern von Szenen oder orientierten sich an den Zwischentiteln, die auch in den Partituren vermerkt wurden. Chaplins eigene Neueditionen gleichen bisweilen Potpourris, in denen manche Stücke nur maximal zehn Sekunden dauern (S. 107). Wie für die Filmmusikforschung, so stellt sich auch für die Kompilatoren die „Gretchenfrage“ nach dem semantischen Gehalt der Musik. Ausdrucksqualitäten der Musik spiegeln sich in der Praxis nicht selten im Notat von Spielanweisungen und sprechenden Titeln wider. Wie bei Komödien nicht anders zu erwarten, dominiert allenthalben rhythmische und tänzerische Musik. Die Titel und Anweisungen tendieren zum semantischen Feld des Fröhlichen und Bewegten: galop, american comedy, in vollem Festbetrieb, heiter, yankee march, funny frog dance etc. Fosse macht nur für *The Kid* (1921) eine Ausnahme. Anscheinend sah er jenen Film weniger als Komödie, denn als „ernsten“ Film, der nach „seriöser“ Konzertmusik verlange. Fosse notiert auch Stücke mit einem „neutralen“ Charakter, die er als „passe partout“ begreift. Sie werden mehrfach im jeweiligen Film verwendet und begleiten „Standardsituationen“ allgemeinen Charakters. Im Gegensatz dazu stehen „Charakterstücke“, die in Ausdruck und Gehalt an die konkreten Situationen angepasst sind. Dies umfasst auch diverse Orientalismen

oder Amerikanismen zur Orts- oder Personenkennzeichnung. Es zeigt sich wieder, dass selbst im Gaumont-Theater die viel geschmähte Praxis des „see a dog, hear a dog“ weit verbreitet war. Es wurde nach „exakten“ Ton-Bild-Entsprechungen gesucht, die man später despektierlich als „Mickey-Mousing“ bezeichnet hat. Stenzls Quellenvergleich offenbart auch den weit verbreiteten Einsatz einer „pseudo-leitmotivischen“ Technik, die inhaltliche Analogien im Film durch Unterlegung mit derselben Musik herzustellen bzw. zu unterstützen sucht. Höchst ergiebig ist die Auswertung der handschriftlichen Notizen des Pianisten Arthur Kleiners (S. 129ff.). Demonstrieren sie doch eine gänzlich andere filmmusikalische Praxis. Kleiner notiert nur kurze rhythmische Motive oder melodische Zellen, die sich dann, gereiht oder variiert zu wenig imitativen „Klangbändern“ fügen. Explizit beinhalten Kleiners Notate Angaben zur Improvisation.

Stenzl informiert zusätzlich über schon damals komplexe Aspekte des Copyrights, des internationalen Leihverkehrs und des Filmvertriebs. Man erhält eine Vorstellung von der Praxis der Musikeinrichtung zum Film in kleineren oder provinziellen Kinos, wo die zum Film mitgelieferten Musiklisten angepasst werden mussten. Entweder reichten die Notenbestände nicht aus, die vollständige Instrumentierung konnte nicht gewährleistet werden oder die Kinos konnten die benötigten Noten überhaupt nicht erwerben. Stenzl baut seine Arbeit geschickt auf: Er schreitet von Fosses Kompilationen zu Chaplins Kompositionen und endet mit der Zubereitung von Stummfilmen für die Erfordernisse des Tonfilms. Auf diesem Weg verdeutlicht sich, dass sich im Übergang von Stumm- zur Tonfilmzeit ein grundsätzlich neues Verständnis vom „Filmsound“ (S. 186) entwickelt, ja, dass das Kino per se neu definiert werden musste. Zuletzt fügt Stenzl einen Beitrag des Komponisten und Chaplin-Kenners Carl Davis ein, der zwölf Kurzfilme („mutuals“) Chaplins aus den Jahren 1916–1917 für

Kammerorchester neu arrangiert hat. Die abgedruckten Klavierauszüge eröffnen dem notenkundigen Leser schlagartig Chaplineske Klangwelten. Eine letztlich nur noch in den „Erinnerungen“ bzw. den Rekonstruktionen der Stummfilmvertonung abgespeicherte Musikkultur aus den Music Halls und Vaudevilles wird so lebendig: von synkopierten „galops“ und beschwingten Grotesken zu schmalzigen One-Steps.

Zwangsläufig muss eine derartige Quellenanalyse eine Fülle an Tabellen, Listen und Diagrammen hervorbringen. So nehmen diverse Abbildungen sicher die Hälfte des Buchs ein, die dann in knappen, aber gehaltvollen Worten, eingeordnet werden. Stenzl destilliert so aus der Sichtung von Musiklisten, Cue Sheets und Notizen ein Panorama der musikalischen Stummfilmkultur im größten Kino Europas und darüber hinaus.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

Musik im Vorspann. Hrsg. von Guido HELDT, Tarek KROHN, Peter MOORMANN und Willem STRANK. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 142 S., Abb., Nbsp., Tab. (FilmMusik.)

Die Herausgeber, die sich um die Film- musikforschung in Deutschland in vielerlei Hinsicht verdient gemacht haben, legen hier ein, nicht zuletzt im Hinblick auf editorische Fragen, interessantes Werk vor. Frank Lehmans Untersuchung von „Form und thematische[r] Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds“ (übersetzt von Willem Strank) ist ein musiktheoretisch tiefgründiger Text. Ein Abriss der Vorspannmusik Hollywoods bis in die 1950er Jahre markiert deren neuralgische Punkte: den Übergang zur Tonspur des Films selbst, das Verhältnis zum klingenden Logo der Produktionsfirma etc. (vgl. S. 16ff.). Dann wendet sich Lehman, mit einem von Mark Richards übernommenem Phrasenstrukturmodell,

Korngolds „Main-Titel-Ceuvre“ (S. 8) zu. Richards unterscheidet Mottos (kurze allein- stehende Motive, die nicht zum Thema aus- geweitet werden), diskursive Phrasen (ent- wickelnd, ausgedehnt, eher unvorhersehbare Themen) und grammatikalische Phrasen (klare zielstrebig strukturierte, gerichtete Phrasen bzw. zusammengesetzte Phrasen mit motivischen Kontrasten). Daraus leitet er so genannte „Entwicklungsformen“ ab, die dem Ausgangsmaterial verpflichtet bleiben bzw. definiert „Hybridformen“, die sich aus peri- odischen Phrasen fügen. Lehman kann mit diesem Besteck aufzeigen, wie es Korngold gelingt, trotz aller Anlehnung an Formen der Konzertmusik, eine „formale Einzigar- tigkeit“ (S. 40) mit hoher Biegsamkeit zu entwickeln, die spezifisch filmischen Ansprü- chen geschuldet ist und genügen muss. Die musiktheoretische Tiefe Lehmans kleiner Formenkunde täuscht darüber hinweg, dass er die Musik leider fast gänzlich vom visuel- len Bezug abtrennt. So lässt sich zwar einiges über Korngolds Personalstil sagen, letztlich aber wenig über die Spezifika des Vorspanns.

Wolfgang Thiels Aufsatz „Hanns Eislers Vorspannmusiken zu Spielfilmen aus drei Jahrzehnten“ kontrastiert mit der Methodik Lehmans. Lehman bleibt eng am „Text“, also der Partitur, bzw. der Transkription. Thiels Hermeneutik integriert soziale, ökonomische und politische Komponenten. Beispielsweise führt Thiel den oftmals spektakulären Cha- rakter früher Vorspannmusik auch darauf zurück, dass Kinos eher von proletarischem Publikum frequentiert wurden, welches mit Hilfe des Vorspanns aus dem Alltag in den Film „gerissen“ werden musste (vgl. S. 55). Thiel demonstriert so „en passant“ den Wert von Überlegungen, die gänzlich außerhalb musikalischer Syntax und Semantik ansetzen und gerade deshalb jene erklären. Wie Leh- man deutet Thiel den Vorspann letztlich als Pars pro Toto der gesamten Filmmusik. Kurz führt er in dramaturgische Erfordernisse des Vorspanns als Erbe der Ouvertüre ein. Er reflektiert über Eislers Problematisieren der

Immersion im Gegensatz zu einer polit-ästhetisch motivierten „Reinigung der Gefühle“ (S. 77). Leider folgt Thiel diesen Fährten nicht, sondern umreißt, durch das Sujet des Vorspanns komprimiert, die Entwicklung von Eislers Personalstil. Erkenntnisse über die Musik im Vorspann blitzen in Nebensätzen auf. Eisler nutze die „geschlossenen kompositorischen Freiräume“ (S. 56), welche der ereignisarme Vorspann dem Komponisten biete, um mit Formen der autonomen Konzertmusik arbeiten zu können. Im Gegensatz zum homogenen Personalstil von Filmmusikspezialisten in Hollywood oder Babelsberg jongliert Eisler dann mit verschiedensten Stilistiken, während er formal geschlossen bleibt. Thiel demonstriert den Einfluss dreier unterschiedlicher politischer Systeme auf Eislers Schaffen und auch auf die Anforderungen der Vorspannvertonung: von der Weimarer Kampfmusik über die Massenware Hollywoods zur eher kammermusikalischen Sperrigkeit des sozialistischen Realismus. Leider folgt Thiel, wie Lehman vor ihm, nicht den spezifischen Strukturen, Dynamiken und Anforderungen des Vorspanns. Während Lehman musiktheoretisch präzisiert, verzichtet Thiel zu Gunsten der Verständlichkeit auf eine zu spezifische Nomenklatur. Daher lässt sich Thiels Methodik weit weniger als die Lehmans verallgemeinern. Die Tiefe der Erkenntnisse ist mehr Thiels unbestreitbarer Sprachmacht geschuldet.

Einen gänzlich anderen Zugriff wählt der Filmwissenschaftler Felix Kirschbacher. Sein Text „Das Beste kommt zum Anfang. Episodenbeginn und Vorspann in ‚The Good Wife‘“ fokussiert sich auf den Vorspann als audiovisuelles Gestaltungssegment in Serien. Seine Ausführungen bestätigen die weit verbreitete These, dass mittlerweile dramaturgische und narrative Innovationen nicht mehr vom Kino, sondern von TV-Serien ausgehen. Kirschbacher klärt endlich auch die Nomenklatur. Er trennt den Vorspann in Titelsequenz, Prä-Titelsequenz bzw. Prä-Titelsegment und Credits auf. Die Titelsequenz

ist jenes Ereignis, das im Minimum den Titel („opening title“) zeigt. Meist – aber nicht immer – enthält sie auch die Credits. Die Prä-Titelsequenz bzw. das Prä-Titelsegment sind als Sequenz monothematisch bzw. als Segment mit mehreren Subplots vor die Titelsequenz geschaltet. Sie können in Extremfällen bis zu 15 Minuten lang sein. Man könnte diese Definitionen mit Fug und Recht noch um Post-Titelsequenz bzw. um Post-Titelsegment ergänzen. Kirschbachers Blick erfasst den Vorspann als Phänomen genauer, wenn er dessen Funktion als eigenen „production value“ der jeweiligen Serie berücksichtigt. Er muss aus dem „Fernsehfluss“ (S. 79) herausstechen, um einen Markenkern zu etablieren. Deshalb muss der Vorspann auch immer ins Verhältnis zu seinen umrahmenden Ereignissen gesetzt werden. Als nicht abgeschlossenes Werk ist er serielles Erzählen im Miniaturformat. Weil die Serie „The Good Wife“ das Prä-Titelsegment innovativ weiterentwickelt, auch indem sie die Übergänge zur Titelsequenz ständig neu aushandelt, kann sie episodенübergreifende Erzählstränge etablieren und neue Bedeutungsebenen anbieten. Kirschbachers Text klärt viele filmwissenschaftliche Fragen, doch fehlt ihm musikwissenschaftliche Konkretion. Subjektiv gefärbte Adjektive zur Beschreibung von Musik tragen hier wenig zur Klärung bei. Dennoch erfasst Kirschbacher hochaktuelle Neuerungen des audiovisuellen Erzählens.

Bezüglich der Methodik könnte man Andreas Wagenknechts „Immer wenn die Duduk spielt. Zur Wiederverwendung der Musik aus dem Vorspann des Films ‚The Last Temptation Of Christ‘ in Fernsehdokumentationen und Dokumentarfilmen“ als Synthese der vorherigen Artikel betrachten. Er spürt der emotionslenkenden Funktion der Musik in der exponierten Position des Vorspanns nach. Auch setzt er sich mit der spärlichen Quellenlage zum Vorspann auseinander und präzisiert das syntaktische und semantische Verhältnis der Musik im Vorspann zu vorhergehenden und nachfol-

genden Szenen. Im Detail untersucht er die mediale Zweitverwertung von Peter Gabriels Titelthema „The Feeling Begins“ bzw. „Passion“ für „The Last Temptation Of Christ“. Der Forschungsgegenstand ist klug gewählt, denn Gabriels „Passion“ eröffnet in Folge Fernsehdokumentationen mit einer thematischen Spannbreite von Delphinen bis zu Osama bin Laden. Kirschbachers Ausdeutung von Gabriels „Passion“ deckt semantische Fehler auf. So wird z. B. ein Instrument musikethnologisch falsch zugeordnet. In den Weiterverwertungen wird dieser Fehler dann als Orientalismus im Sinne von Edward Said reproduziert. Wagenknecht verdeutlicht so die Anfälligkeit audiovisuellen Erzählens für Klischeebildungen. Darüber hinaus öffnet sein Blick neue Perspektiven auf wechselwirkende audiovisuelle Semantisierungsprozesse, denn die exponierte Position prädestiniert den Vorspann als Objekt filmmusikalischer Wirkungsforschung. Dennoch ringt auch dieser Text letztlich um das geeignete analytische Besteck für audiovisuelle Phänomene. Vielleicht hätten sich semiotische Präzessionen hilfreich erwiesen.

Die radikal unterschiedlichen Methoden der Autoren lassen Fragen, die weit über die Thematik hinausgehen, produktiv ungelöst. Das Zuviel der musikwissenschaftlichen Hermeneutik, getragen von Thiels Sprachmacht und Lehmans Präzision, ist bei Kirschbacher und Wagenknecht ein Zuwenig. Im Hinblick auf die film- oder medienwissenschaftliche Kompetenz verhält es sich umgekehrt. Die editorische Entscheidung, so unterschiedliche Herangehensweisen zu kombinieren, präzisiert zwar letztlich nicht den eigentlichen Forschungsgegenstand, aber sie zeigt die offenen Enden, die ungelösten Fragen, die methodische Problematik der Filmmusikforschung per se. Die geballte Expertise der Autoren öffnet Wege in die Zukunft der Forschung, Cineastin und Cineast nehmen nach der Lektüre den Vorspann mit neuen Augen und Ohren wahr.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHAIN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.

Der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* versammelt ausgewählte Diskurspositionen aus den Lectures und Konferenzen des Kursjahres 2018. So standen im Rahmen der Konferenz „Deconstructing the Avant-Garde“, die von Christian Grüny und Georgina Born konzipiert wurde, die Diskussion um das Selbstverständnis der Neuen Musik und in Verbindung damit der Begriff der Avant-Garde im Mittelpunkt. Ein Zeugnis davon legt der Artikel von Esther Leslie „The Particulars of the Avant Garde“ ab, in dem sie nachzeichnet, wie die Avantgarde alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene in Frage stellte, nicht nur innerhalb der Kunst, sondern auch politische Systeme, die Gesellschaft an sich oder Sprache als Phänomen und Kommunikationsmittel, wie sie in folgender Textpassage erläutert: „The avant garde artwork escapes from the prison-house of language, that is flees from the pretence to coherence in a world that lies.“ (S. 11) Es geht darum, die Widersprüchlichkeiten der Welt durch Kunst zu konterkarieren und somit darauf aufmerksam zu machen. Die Autorin stützt sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und politischen Systemen auf Theodor W. Adorno oder Walter Benjamin und schlägt auch eine Brücke zur Gegenwart, indem sie die Rhetorik des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump mit jener des Dada vergleicht: „Trump speaks without script, almost dadaistic in his jump cuts, modernistically streaming his consciousness“. (S. 16) Ebenso widmet sich Martin Iddon der Definition der Avantgarde und hinterfragt in „Still Modern“, inwiefern eine Entwicklung der avantgardistischen Musik beobachtet werden kann, diese Avantgarde per se auch nach Jahrzehnten immer noch als modern einzustufen sei respektive als Wiederholung

bereits bekannter Formierungen eher nostalgische Gefühle evoziere.

Einem weiteren Themenkomplex innerhalb der Neuen Musik näherten sich die vier Autor*innen der Konferenz „Finding Democracy in Music“ (Konzeption: Robert Adlington und Liza Lim), nämlich dem Konnex von ästhetischen und politischen Handlungen. So beleuchtete Robert Adlington in „Imaging Democracy in Music“ demokratische Strukturen in Kompositionen und Ausführungspraxis der letzten 60 Jahre, wirft dabei auch ein Licht auf die Schattenseiten von häufig doch eher idealisierten Demokratie-Vorstellungen, wenn er das Machtgefüge von Komponist*in / Interpret*in / Zuhörer*in in den Blick nimmt oder vorführt, wie der Mehrheit entgegengesetzt agierende Performer*innen oder Rezipient*innen ausgeschlossen werden. Noriko Manabe beschäftigt sich mit musikalischen Komponenten von Straßenprotesten in Japan, wo polizeilich patrouillierte Sound Trucks mit DJs und Rappern, ebenso aber Sprechchören oder Popmusiker*innen diverse Gruppen animieren sollen, an den Protesten teilzunehmen („The music also gives people the courage to raise their voices“, S. 39). Auf diese Weise sollen auch jene Mitglieder der Gesellschaft, die sich ansonsten unpolitisch geben, auf die Proteste aufmerksam gemacht werden und jenen, die ihre Stimme nicht zu erheben wagen, die Partizipation über Social Media ermöglicht werden. Musikvermittlerin Cathy Milliken präsentiert in „Democracy and Collective Composition“ diverse Konzepte kollaborativer Musikpraxis, die per se bereits demokratische Prozesse beinhalten und bei denen es auf das Verhalten jedes/r einzelnen Teilhabenden ankommt (S. 49). Trotz des Engagements sämtlicher Beteiligten beobachtet Milliken jedoch häufig Vorurteile und Geringschätzung gegenüber dieser Art der Kunstproduktion. Auf die partizipative Rolle fokussiert schließlich Georgina Born in „The Audience and Radical Democracy“, die dabei auf Dynamiken

in musiksoziologischen Formationen eingeht.

Geschlossen wird der Aufsatz-Reigen mit zwei Beiträgen aus der Konferenz „The Ethics of Critique“, in deren Rahmen Bedingungen, Formen, Ziele und Grenzen von Musikkritik erläutert werden sollten. So zeigt Mitherausgeber Michael Rebhahn unter dem bezeichnenden Vortragstitel „All Bark and No Bite? On Some Tendencies in Contemporary Critical Practice“, wie sich Akteur*innen durch inflationäre und narzisstische Darbietungen selbst in die Obsoleszenz führen, Kritiken nur noch um der Kritik willen entstehen und ziellos verbreitet werden. Ideal ergänzend dazu erscheint der Beitrag „Criticism as Hyperstition“ von Robert Barry, der vorführt, wie sich die Grundbedingungen der Kritik im digitalen Zeitalter verändern und Gefahr laufen, zu trivialen Meinungsäußerungen zu verkommen, wenn virtuelle Konsument*innen und Rezipient*innen permanent dazu animiert werden, ihre Meinung kundzutun: „Online, everyone is a critic [...]“. (S. 76) Dabei spricht Barry ebenso wie auch Hannes Seidl im darauffolgenden Beitrag „Choose Words to Signify, Choose Music for Everything Else“ an, wie Produktionsprozesse durch Globalisierung und Digitalisierung grenzüberschreitend und genreübergreifend aneinander angeglichen (uniformiert) wurden. Seidl geht noch einen Schritt weiter und erläutert, wie bisher monetär kaum messbare Erscheinungen wie Musikstile nun unterschiedliche Preisschilder umgehängt bekommen. In diesem Zusammenhang geht er auf das Thema Subventionspolitik ein und beleuchtet dieses im Hinblick auf Neue Musik, zeigt Konflikte mit anderen Musikrichtungen und -kulturen auf. Schließlich führt er vor, wie die wiederholte Verwendung von bestimmten Musiken Klischees bedient und diese somit langfristig mit unumkehrbaren Bedeutungsebenen verknüpft, weshalb er sich für die Prämisse der Zweckfreiheit von Musik – nicht nur der Neuen Musik! – ausspricht. (S. 49) Kirsten Reese präsentiert mit „Beyond Aura. Com-

posing with the Archive“ die vielfältigen Potentiale beim Komponieren mit Hilfe eines Archivs wie jenem der Darmstädter Ferienkurse, wo gesammelte (Ton-)Dokumente mit ihrer jeweils spezifischen Aura in neue Kontexte gesetzt werden und das Archiv als Ort des Wissens somit wiederum neue (Klang-)Welten eröffnet.

Insgesamt bietet der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* wertvolle Ergänzungen zu den bislang erschienenen Bänden und ist darüber hinaus einer Leserschaft weitaus größeren Rahmens zu empfehlen, denn es werden hier die Grundüberlegungen des zeitgenössischen Musiklebens diskutiert. Themen wie Musikkritik, Reproduzierbarkeit, musikalische Klischees oder die Rolle des Publikums in einer digital geprägten Gesellschaft betreffen nicht nur die Neue Musik; wie besonders die Beiträge von Robert Barry oder Hannes Seidl zeigen, stehen diese Mechanismen und Strukturen stattdessen in unterschiedlichem Ausmaß mit sämtlichen Erscheinungsformen von Musik(-kulturen) in Wechselbeziehung.

Seit jeher beschränken sich die Darmstädter Ferienkurse jedoch nicht bloß auf Diskurse zur Musik, sondern zu Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen. Auch 2018 gingen einige Autor*innen auf Bereiche der Kunst außerhalb der Musik ein und zeigten, wie beispielsweise Iddon, wie Gesellschaft, Politik und Künste sich gegenseitig beeinflussen. Besonders anregend wirken in diesem Zusammenhang die doch ernüchternden Überlegungen von Robert Adlington zu demokratischen Konzepten in der Musik, wenn er meint: „Most potently, music is an arena for many kinds of decision-making, and thus for the negotiation of power.“ (S. 29) – Diese permanenten Machtkämpfe sind nicht nur für den Bereich der Neuen Musik evident, sondern in jeglicher Art von Musik. Dies erläutert er anschaulich am Beispiel des Jazz, wo alle Teilnehmenden ihre Freiheit behalten, so lange sie sich an gewisse Grundregeln halten, also sich der Herrschaft der Mehrheit

nicht entgegensetzen. Dieser sowie der Artikel über die partizipative Rolle des Publikums regen in besonderem Maße dazu an, die eigene Rolle im gesamten (Musik- oder aber auch generell im Gesellschafts-)Gefüge zu überdenken. Umso wertvoller, dass auch dieser Band in englischer Sprache erschienen ist und so einen möglichst großen Adressatenkreis zu erreichen verspricht!

(Mai 2021)

Martina Kalser-Gruber

Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art. Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Wien u. a.: Universal Edition 2019. 296 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Wertungsforschung. Band 62.)

Obgleich wir in der Alltagserfahrung Orte üblicherweise nicht nur visuell, sondern auch und gerade akustisch wahrnehmen, hat sich in Bezug auf die jeweilige Praxis wie auch in der Erforschung der musikalischen und der bildenden Künste ein Verhältnis etabliert, das der britische Musikwissenschaftler Daniel M. Grimley in dem vorliegenden Band wie folgt charakterisiert: „Music has been uncannily absent from landscape studies, just as landscape seems to have been of little more than peripheral interest in much scholarship“ (S. 89) – ein Zustand, der u. a. von dem amerikanischen Klangkünstler Bill Fontana im Anschluss an John Cage so erklärt wurde, „dass zwar alle Klänge [...] bereits da sind, wir sie nur nicht wahrnehmen können, da unsere auf ‚Gestalt‘ programmierte Wahrnehmung – durch die Dominanz des visuellen Sinnes geprägt – diese ausschließt.“ (So die Schweizer Kuratorin Katrin Bucher Trantow S. 239 in ihrem Artikel über die „Sound Sculptures“ Fontanas). Eben diese „Dominanz des visuellen Sinnes“ zu relativieren und die Aufmerksamkeit vielmehr auf Formen und Wege zu richten, in denen Hör- und Ortssinn zueinander in Beziehung gesetzt werden, nahm sich ein im Oktober 2016 in Graz an der dortigen Kunstuniversität und

dem Kunsthaus ausgerichtetes internationales und interdisziplinäres Symposium zu „Music and Landscape | Soundscape and Sonic Art“ vor, dessen Vorträge hier nun „in der Hauptsache“, wie dies die Herausgeberin des Bandes, die deutsche Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle, formuliert, zu Buchbeiträgen ausgearbeitet vorgelegt werden (der knappe Kommentar der Herausgeberin bezieht sich darauf, dass den 14 seinerzeit auf der Tagung gehaltenen Vorträgen [https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Kunsthaus/Veranstaltungen/2016_Veranstaltungen/Folder_Symposion_Music_and_Landscape.pdf] zwar auch 14 Beiträge in dem vorliegenden Band gegenüberstehen, dessen Personal jedoch leicht verändert ist: Während die Vorträge des österreichischen Geographen Marc Michael Seebacher und der britischen Soundkünstlerin und Sozialwissenschaftlerin Jacqueline Waldock nicht vertreten sind, ist der deutsche Komponist, Klangkünstler und Musikwissenschaftler Thomas Gerwin nun mit einem Text in dem Band präsent, in dem er die zwei Werke vorstellt, die er als Auftragsarbeiten für das Symposium entwickelt hatte; die ebenfalls während der Veranstaltung 2016 mit Kompositionen sowie in Roundtable-Gesprächen zusammen mit Gerwin und Waldock anwesenden amerikanischen Komponisten Garth Paine und Fontana hingegen sind Themen der Beiträge von Sabine Feisst und der seinerzeit auf der Tagung noch nicht sprechenden Katrin Bucher Trantow). Dass Symposium wie Tagungsband international aufgestellt sind, manifestiert sich in dem Umstand, dass neun der 14 Artikel – unabhängig von der sprachlichen Herkunft ihrer Verfasser:innen – auf Englisch verfasst sind, während der Rest auf Deutsch gehalten ist. Die angestrebte Interdisziplinarität erhellt aus den zum Teil schon erwähnten Tätigkeitsfeldern der Beteiligten (Komposition und Soundkunst, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Philosophie) und ist angesichts des gewählten Themas erforderlich, führt jedoch nicht in allen

Beiträgen zu dem damit eigentlich Intendierten: So wundert man sich bei der Lektüre von Thomas Nolls Beitrag zur „Typologie der Landschaftsmalerei um 1800“ etwas, dass der deutsche Kunsthistoriker dort an keiner Stelle – obwohl der Künstler von ihm mehrfach thematisiert wird – den 1647 formulierten Versuch des französischen Malers Nicolas Poussin erwähnt, bestimmte, häufig in entsprechend gestalteten Landschaften angesiedelte Sujets der Malerei mit fünf der zeitgenössischen Musiktheorie entlehnten Modi (dorisch, phrygisch, lydisch, hypolydischen und ionisch) zu parallelisieren, um auf die Weise die Notwendigkeit unterschiedlicher Ausdrucksqualitäten in den Darstellungen zu betonen. Seiner Funktion, als „transdisziplinäre gedankliche Basis für die folgenden musikhistorischen Aufsätze“ zu dienen (so die Herausgeberin S. 8 in ihrer Einleitung), kommt dieser Beitrag daher nur sehr bedingt nach. Christa Brüstle sieht (vgl. ihre Einleitung S. 7–10) die Beiträge so geordnet, dass sie zwei Teile bilden, von denen der erste „aus Überlegungen zur Bedeutung und Wahrnehmung musikalischer Landschaften im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“ besteht (S. 8), während der zweite „zeitgenössische Konstellationen und aktuelle Verbindungen von Musik und Landschaft thematisiert“ (S. 10). Freilich sind die in den Artikeln verhandelten Themen dann oft weniger streng geschieden – zwar geht es in einigen der ersten Beiträge dann tatsächlich um die Evokation von Landschaft in romantischen Gedichten und um deren Vertonung (Andreas Dorschel), um das Verhältnis von Mensch und Natur in den sinfonischen Dichtungen von Jean Sibelius (Benedict Taylor) oder um die musikalische Interpretation von Städtebildern während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (Christia Brüstle). Gleich in ihrem das Buch eröffnenden Beitrag jedoch behandelt die amerikanische Musikwissenschaftlerin Denise Von Glahn die 1962 vorgelegte Publikation *Silent Spring* der amerikanischen Zoologin und Biologin Rachel

Carson, die heute als Ausgangspunkt der amerikanischen Umweltbewegung verstanden wird. Vor allem aber erörtert Von Glahn hierbei die Position des sich textlich an *Silent Spring* inspirierenden Stücks *DDT* der amerikanischen Komponistin Libby Larsen von 2015 vor dem Hintergrund des aktuellen Klimawandels und fragt abschließend nicht nur „What role can music and listening play in turning people’s attention to the planet?“ (S. 26), sondern stellt auch fest: „Few today would dispute the claim that sound can be a weapon, but it can also be a useful tool“ (ebd.). Damit wird ein zentraler Begriff, der die verschiedenen Beiträge des Buches immer wieder miteinander verbindet, politisch gerahmt: 1994 hat der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer als Pendant dem Begriff der visuell konnotierten „landscape“ den Neologismus einer „soundscape“ an die Seite gestellt, der in vielen der Beiträge explizit (und zum Teil sogar schon in deren Titel: vgl. den Artikel der deutschen Musikwissenschaftlerin Sabine Sanio) wie implizit eine tragende Rolle spielt. Dass an dieser Stelle zuvor terminologisch scheinbar vage von „Ortsinn“ geschrieben wurde, begründet sich aus Beiträgen wie demjenigen der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Sabine Feisst, die mit Verweis u. a. auch auf Schafer (S. 210) das Konzept der „somaphony“ anspricht, einem „whole body listening“, anhand dessen deutlich wird, dass unsere sinnliche Wahrnehmung letzten Endes immer eine Ganzheitliche ist, bei welcher die persönlichen wie die Umwelt betreffenden Bedingungen stets wichtige Parameter für die Art des Eindrucks sind, den eine Umgebung auf uns macht – etwas, das auch der deutsche Musikwissenschaftler Holger Schulze in seinem Beitrag mit dem Konzept der „sonic persona“ (S. 160) zu fassen versucht. Letztendlich zielen Projekte wie die „Videowalks“ des in dem Buch leider nicht erwähnten kanadischen Klang-, Film- und Installationskunst-Duos Janet Cardiff und George Bures Miller auf ein solch ganzheitliches Verständnis des

wahrnehmenden Menschen, da sie – anschließend an die seit den 1950er Jahren in Frankreich von Beteiligten der „Musique Concrète“ entwickelten „Sound-“ und „Audiowalks“ – die Geräusch- und Klangrepräsentationen von Landschaften und Orten durch eine visuelle Komponente ergänzen, welche die Videowalks (vgl. z. B. ihren 2012 für die documenta 13 produzierten „Alter Bahnhof Video Walk“), zumal wenn sie am Originalschauplatz erlebt werden, zu einer äußerst intensiven Erfahrung werden lassen, bei der sich die verschiedenen Realitäts- und Zeitebenen auch dahingehend überlagern und durchdringen, dass man noch sensibler für die wahrgenommenen Geräusche wird. Angesichts des Umstandes, dass in den verschiedenen Beiträgen dieses alles in allem anregenden Bandes immer wieder das zunehmende Verstummen von einstmalig lebendig hörbarer Fauna in aktuellen „Soundscapes“ beschrieben wird, fragt man sich, wie das hinzutretende visuelle Pendant dazu aussehen könnte – und ob dies vielleicht noch mehr Menschen dazu bringen würde, das von Von Glahn gegen Ende ihres Beitrags imaginierte Szenario Realität werden zu lassen: dass „large numbers of people around the globe commit to listening to the changing climate and then acting“ (S. 27).

(Mai 2021)

Henry Keazor

NOTENEDITIONEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXII: Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XCVIII, 356 S., Abb.*

Der in den Jahren 1742–1744 in Nürnberg gedruckte Kantatenjahrgang *Musicali-*

shes Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn ist wirkungsgeschichtlich betrachtet nicht nur ein, sondern das Hauptwerk Telemanns auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Die Veröffentlichung eines vollständigen Jahrgangs im Druck mit 72 Kantaten in variabler Besetzung gleichermaßen für kleine und große Kantoreien war eine Pioniertat sondergleichen und muss ein von Telemann lange angestrebtes Fernziel gewesen sein. Die früher von ihm herausgegebenen Jahrgangszyklen kleinerer Besetzung, die Solokantaten der Sammlungen *Harmonischer Gottesdienst* (1725/26) und *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (1731/32) sowie der *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* (1727) erscheinen im Nachhinein als Wegmarken. Für das Großprojekt gewann Telemann den Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister (1671–1756), den prominentesten lutherischen Kantatendichter der Zeit und seinen wichtigsten Textautor seit vielen Jahren. Für die Anlage der Kantaten wurde ein festes Schema von sieben Sätzen verabredet: 1. Bibelspruch (Chor), 2. Choral (Chor), 3. Rezitativ (Solo), 4. Arie (Solo), 5. Choral (Chor), 6. Arie (Solo), 7. Wiederholung von Satz 1.

Voraussetzung für Erfolg und Gelingen des Großprojekts war eine möglichst breite Verwendbarkeit der Kantaten. Telemann hat deshalb die Besetzungsanforderungen in ungewöhnlicher Weise begrenzt: Bei Kantaten für gewöhnliche Sonntage überschreiten die Chorsätze nicht die Dreistimmigkeit. Die Standardbesetzung ist hier: eine hohe und eine mittlere Stimme, zwei mit diesen collaparte-gehende Violinen und Generalbass. Ad libitum tritt noch eine Bassstimme hinzu, die aus dem Generalbass abgeleitet ist. Die beiden obligaten Singstimmen teilen sich auch in die Solosätze, wobei das Rezitativ nur vom Generalbass, die beiden Arien aber zusätzlich von den beiden Violinen begleitet werden. Die beiden obligaten Singstimmen können nach Telemanns Angaben in den chorischen Sätzen in beliebiger Oktavlage oder auch

– bei stärkerer Vokalbesetzung – in Oktavkopplung gesungen, die Gesangspartien der Chöre und die Instrumentalpartien der Arien auch durch unisono oder oktavierend mitgehende Instrumente wie Oboe und Querflöte (in Diskantlage) oder Bratsche (im Bass) verstärkt werden. Für die hohen Kirchenfeste erweitert Telemann die Chöre und einzelne Arien um drei Trompeten und Pauken (die aber, da nirgends satztechnisch obligat behandelt, wohl auch weggelassen werden können).

Die Form, in der Telemann seinen Jahrgang im Druck vorlegt, ist in vielem neuartig. Anders als gemeinhin üblich, sind es nicht Stimmen, sondern Partituren. Für die beiden obligaten Singstimmen werden durchweg nur zwei Schlüssel verwendet: der Violinschlüssel für die „Erste Stimme“, mithin für den hohen Sopran ebenso wie für Tenor, der Diskantschlüssel für die „Zweite Stimme“, das heißt für den Mezzosopran oder Alt ebenso wie für eine mittlere Männerstimme. Nur für den ad libitum zu besetzenden „Füllbass“ wird wie üblich der Bassschlüssel vorgezeichnet. Trompeten und Pauken werden klingend notiert. Und alle Besetzungs- und Vortragsangaben erscheinen in deutscher Sprache. Als bedeutsame Innovation tritt dies besonders in den differenzierten und oft affekthaften Vortragsbezeichnungen hervor wie „Munter“, „Lebhaft“, „Freudig“, „Prächtigt“, „Ernsthaft“, „Mäßig“, „Angenehm“, „Zuversichtlich“, „Beweglich“.

Stich, Verlag und Vertrieb des Kantatenjahrgangs hatte der Nürnberger Organist und Kupferstecher Balthasar Schmid (1705–1749) übernommen. Die Veröffentlichung wurde überregional durch Pränumerationsaufrufe in der Presse und Probeexemplare sowie ein weitgespanntes Vertriebsnetz von 1742 an in großem Stil vorbereitet – mit Erfolg, wie die zahlreich heute noch erhaltenen Druckexemplare und Abschriften bezeugen. Schmid bot ergänzend ein Porträt und einen Lebenslauf Telemanns an und verlegte unter dem Titel *Sonn- und Festtägliches Lob Gottes*

in der Gemeinde des Herrn auch einen Gesamtabruck der Kantatentexte.

Einem in der Telemann-Werkausgabe bewährten Muster folgend, stellt Jürgen Neubacher den Jahrgang mit einer Auswahl von 13 Kantaten vor. In seinem Vorwort schildert der durch einschlägige Veröffentlichungen ausgewiesene Kenner des Themas „Telemann und Hamburg“ detailliert und fundiert und zum Teil anhand neuer Dokumente die Entstehungs- und Druckgeschichte des Jahrgangs seit Beginn der Komposition wahrscheinlich im Kirchenjahr 1741/42 und geht auf den Spuren erhaltener Textdrucke und Aufführungsmaterialien Telemanns frühen Hamburger Aufführungen einzelner Kantaten nach. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der textlich-musikalischen Anlage des Jahrgangs und Telemanns Darstellung der vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten, dazu beschreibt er ergänzend die aus Hamburger Aufführungsmaterialien ersichtliche eigene Besetzungspraxis Telemanns. Die inhaltsreiche Einleitung wird abgeschlossen von Ausführungen zur Rezeption, hymnologischen Nachweisen zu den Chorälen der edierten Kantaten und einer tabellarischen Übersicht zum Inhalt des Jahrgangs, den Hamburger Aufführungen und den dazu erhaltenen Quellen.

Der ungewöhnlich breit angelegte Kritische Bericht nimmt mit 42 Seiten Umfang fast die Hälfte des Textteils ein. Einen Schwerpunkt bildet das einleitende Kapitel „Zur Quellenüberlieferung“ mit der übersichtlich gegliederten Darstellung des gesamten Bestandes an textlichen und musikalischen Quellen. Den zweiten Schwerpunkt stellt das Kapitel „Quellen und Einzelanmerkungen“ dar, das sich direkt auf die edierten Kantaten bezieht.

Den Beschluss des Textteils bildet zum einen eine „Edition der Nürnberger Vorworte von 1744“ mit der wohl von Schmid verfassten Vorrede seiner Druckausgabe sämtlicher Kantatentexte und der Vorrede Telemanns mit dessen Hinweisen zur kompositorischen

Anlage der Kantaten und ihren Besetzungsmöglichkeiten sowie Erläuterungen zur Generalbassbezeichnung. Als zweiter Komplex schließt sich eine Edition der Texte der im Notenteil vorgelegten Kantaten an, und an dritter Stelle folgt eine Auswahl von Abbildungen aus den Text- und Notendruckten von 1744 sowie aus autographen und abschriftlichen Hamburger Originalquellen.

Der Notenteil des Bandes bietet, anders als bei früheren Kantatenbänden, deren Werkauswahl bevorzugt im Kirchenjahr unmittelbar aufeinanderfolgende Kantaten umfasst, laut Neubachers Vorwort (S. IX) eine Zusammenstellung der Gottesdienstmusiken für „die wichtigsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahres“, nämlich „sowohl die für den Beginn eines neuen Abschnitts (Advent, Weihnachten, Epiphania, Estomihi, Ostern, Pfingsten und Trinitatis) bestimmten Werke als auch diejenigen für besondere Festtage (Mariae Reinigung, Mariae Verkündigung, Himmelfahrt, Johannis, Mariae Heimsuchung und Michaelis)“. Die Auswahl stelle damit „gewissermaßen eine Kurzfassung des Kirchenjahres“ dar. Beim Blick auf den gesamten Jahrgang sei allerdings zu bedenken, dass sich in dieser Auswahl „das Verhältnis von großbesetzten Musiken mit Trompeten und Pauken (in der vorliegenden Auswahl 6 von 7) zu den normalbesetzten (nur 7 von 65)“ verschoben habe. Neubachers Ansatz ist nicht sonderlich plausibel. Repräsentativ ist die Auswahl jedenfalls nicht; denn das Gesamtbild des Jahrgangs ist wesentlich von den „kleinen“ Kantaten geprägt. Und mit der Bevorzugung der Festkantaten gewinnen die Stücke mit betont freudigem Affekt überproportional an Gewicht.

Wie in allen Bänden mit Telemann'schen Kantaten gibt es auch hier viel zu bewundern: Die Vielfalt der formalen und satztechnischen Lösungen, der phantasievolle Umgang mit dem Bild- und Affektgehalt der Texte, die achtsame Textdeklamation namentlich in den Rezitativen – in allem spiegelt sich die reife Kunst des am Beginn seines siebten Jahr-

zehnts stehenden Komponisten. Ein spezielles und in seiner Art neues kompositorisches Problem ergab sich für Telemann bei den Eingangschören aus der besonderen Rolle des fakultativ zu besetzenden Vokalbasses: Da die Stimme ja auch weggelassen werden konnte, durfte sie nicht obligat behandelt werden; gleichwohl sollte sie mehr und interessanter sein als eine bloße Generalbassstimme – ein Balanceakt also. Doch Telemann hat hier immer wieder schöne melodische und deklamatorische Ableitungen aus der Generalbasslinie entwickelt, zuweilen aber auch den Vokalbass zusammen mit dem Continuo an einem dichten thematischen Geschehen beteiligt, wie etwa in der Gegenfuge mit obligatem Kontrasubjekt auf die Anfangsworte der Kantate zu Mariae Verkündigung *Dies ist der Tag, den der Herr macht* TVWV 1:359 (S. 123ff.) oder in den Engführungen auf den Text „Denn seine Gnade und Wahrheit“ im Eingangschor der Johannis-Kantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1060 (S. 267ff.).

Die Quellenlage ist im Grunde einfach: Hauptquelle (A) ist der Nürnberger Kantatendruck von 1742/44. Hinzu kommen bei 58 der 72 Kantaten Telemanns Kompositionspartituren sowie fallweise Aufführungsmaterialien und Einzeltextdrucke von Hamburger Kantatenaufführungen Telemanns. Eine wichtige Quellengruppe allerdings ist nicht erhalten: die Stichvorlagen. Sie wurden offenbar in Hamburg nach Telemanns Kompositionspartituren (die beim Komponisten verblieben) von einem Kopisten in Reinschrift gesetzt, von Telemann korrigiert und ergänzt und dann an Schmid geschickt, der sie selbstständig weiterbearbeitete. Auf eine Korrektur des Stichbildes hat Telemann laut Vorrede im Vertrauen auf die Kompetenz Schmidts und zur Vermeidung aufwendigen Postverkehrs verzichtet. Die verlorenen Stichvorlagen wären eigentlich die autorisierten Quellen gewesen, auf die der Editor bei Fehlern oder zweifelhaften Lesarten im Druck als erstes zurückzugreifen hätte. An ihrer Stelle

enthalten aber oft auch die Kompositionsauftragsurkunde die erwünschte Information. Telemanns Hamburger Aufführungsmaterialien dagegen bieten, soweit sie ihrerseits auf den Druck zurückgehen, außer gelegentlichen Korrekturen im Detail nichts substantiell Neues; wohl aber steuern sie wichtige Hinweise zur Besetzungspraxis bei.

In allen Fällen, in denen Telemanns Kompositionspartitur oder Telemann'sches Aufführungsmaterial erhalten ist, zieht Neubacher diese Quellen zusätzlich zu dem Nürnberger Kantatendruck vergleichend heran. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit den an unterschiedlichen Stellen überlieferten nichtoriginalen Abschriften – meist Stimmensätzen –, die auf den Kantatendruck zurückgehen: Neubacher erfasst sie für jede Kantate einzeln und beschreibt sie ausführlich, verzeichnet Schreiber (soweit bekannt), die Anzahl der Stimmen, die Stimmtitel und die Schlüsselung und anderes mehr. Auf diese Weise berichtet er beispielsweise für die erste Kantate, *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1: 809, auf fast anderthalb Druckseiten über Abschriften in Brüssel, Schorndorf, Berlin, Schwerin, Frankfurt und Marburg (S. XLVif.). Dabei hätte eine bloße Aufzählung der Abschriften genügt. Denn aus textkritischer Sicht sind dies lediglich „codices descripti“, die, da offensichtlich von der Hauptquelle A abhängig, für die Textkonstitution keine Bedeutung haben und daher aus dem textkritischen Prozess ausscheiden. Hier hätte in dem ohnehin schwergewichtigen Band einiges an Platz gespart werden können.

Stichproben anhand der Originalquellen und der Lesartenliste zu der Adventskantate *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1:809 (S. 3ff., Lesarten S. XLVIf.) zeigen, dass nicht immer mit der erforderlichen Sorgfalt gearbeitet wurde. Drei Beispiele: (1.) Zum Eingangschor wird für die Hauptquelle A in Takt 48f. ein Textunterlegungsfehler im Bass vermerkt; dazu heißt es: „die Ed[ition] korr[igiert] gemäß Qu[elle] B“, d. h. nach

Telemanns Kompositionspartitur. In Wirklichkeit ist der Bass dort untextiert. (2.) In der Arie Satz 4 hat die 2. Violine in Takt 70 in Quelle A als letzte Note ein Achtel g^1 . Die Note ist offensichtlich falsch, denn sie ergibt in der Weiterführung zum folgenden Taktanfang eine Quintparallele zur 1. Violine. Quelle B aber hat korrekt f^1 . Die Edition übernimmt das f^1 , doch fehlt im Lesartenverzeichnis der Hinweis auf die Korrektur. (3.) Für Takt 22 der Arie Satz 6 vermerkt die Lesartenliste als Fehler in A für Violine I/II: „3. und 4. Note zwei 16tel“, und die Edition korrigiert zu Recht in punktiertes Sechzehntel + Zweiunddreißigstel; doch wird versäumt, darauf hinzuweisen, dass die richtige Lesart in Quelle B steht.

Ein kleines, aber nicht unbedeutendes Versäumnis ist auch zur Beschreibung der Quelle B auf S. XLVf. zu erwähnen (deren erste Seite als Faksimile auf S. XCIII wiedergegeben ist): Es fehlt der Hinweis, dass die Erste Stimme im Eingangssatz und in den beiden Chorälen nicht im Violin-, sondern im Sopranschlüssel notiert ist. Erst dadurch aber erhalten die beiden von Neubacher in diesem Zusammenhang zitierten Anweisungen Telemanns auf der ersten Notenseite ihren Sinn: „Diese Partie ist in den Violinenschlüssel zu setzen“ und „NB. Der Discant ist in den Violinenschlüssel zu transponieren“. Die Kompositionspartitur ist also nichts weniger als das Protokoll einer weitreichenden redaktionellen Entscheidung, nämlich für die Notation der Ersten Stimme im Violinenschlüssel in allen 72 Eingangssätzen und 144 Chorälen des Jahrgangsdruckes.

Bei der weiteren Durchsicht des Bandes ist der Rezensent noch an einer Stelle ins Stocken geraten: Im Eingangschor der Epiphaniaskantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1059 (S. 49ff.) tritt gleich in Takt 2 ein auffälliger Fehler auf (der sich in T. 50 wiederholt): In dem in D-Dur stehenden Satz spielt die 2. Trompete hier nach dem Originaldruck (A) zweimal ein scharf dissonierendes d^2 in den verkürzten Dominantseptakkord bzw.

Sextakkord über e . Es liegt auf der Hand: Statt d^2 muss es e^2 heißen. In der Lesartenliste (S. LIIf.) findet man nichts dazu. Telemanns Kompositionspartitur (B) bietet jedoch eine Lösung: Zwar haben die beiden ersten Takte hier noch eine leicht abweichende Fassung, doch sind die Akkordschläge der Trompeten jeweils auf der ersten und zweiten Zählzeit unverändert geblieben. Die beiden fraglichen Noten erscheinen hier eindeutig als e^2 , beide Male überdies mit beigefügtem Tonbuchstaben e . Der Sachverhalt ist freilich nicht ganz so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Telemanns Erstniederschrift zeigt zahlreiche Eingriffe von der Hand seines Enkels Georg Michael Telemann (1748–1831), der – Jahrzehnte später – den Eingangschor für eine eigene Aufführung tiefgreifend überarbeitet hat. Auch an der fraglichen Stelle in Takt 2 hat er eingegriffen. Aber er hat hier nur verdeutlicht, nicht geändert. 1. und 2. Trompete sind hier auf einem gemeinsamen System zusammengefasst, die Noten der oberen Stimme dabei aufwärts, die der unteren abwärts behalst. Bei Betrachtung des Kontextes zeigt sich nun, dass G. Ph. Telemann die Köpfe besonders der abwärts gestrichenen Halbenoten oft zu groß schreibt, so dass sie bis zu zwei Spatien füllen, und dass er sie zudem oft zu tief setzt. Beispielsweise ist die 2. Note der 2. Trompete in Takt 1 ebenso wie die 1. Note von Takt 3 eher als cis^2 denn als d^2 zu lesen. Auch das zweimalige e^2 in Takt 2 war offenbar ursprünglich in dieser Weise zu tief gesetzt. G. M. Telemann hat dies korrigiert, indem er die untere Hälfte der Notenköpfe schwärzte und die Lesung durch die beigefügten Tonbuchstaben sicherte. Lange vor dieser Klarstellung freilich, um 1742/43, muss es für den Schreiber der Stichvorlagen nahegelegen haben, die zu tief geratenen Noten als d^2 zu lesen. Telemann hat den Fehler in der Reinschrift offenbar ebenso übersehen wie wenig später beim Stich auch Balthasar Schmid.

Jürgen Neubacher bietet im Einleitungsteil des Bandes *Musicalisches Lob Gottes* eine gründliche und konzentrierte Darstellung

der Entstehung und Drucklegung des Kantatenjahrgangs, der Hamburger Aufführungen Telemanns und der Gesamtheit der überlieferten Quellen. Es sind Informationen und Erkenntnisse, die, über die Edition hinausreichend, einen wesentlichen Forschungsbeitrag zu Telemanns Hamburger Zeit darstellen. Dass andererseits Neubachers eigenwillige Auswahl der Kantaten bedenklich stimmt und Notentext und Korrekturnachweise sich bei Stichproben als nicht frei von Mängeln erwiesen, bleibt ebenso kritisch zu vermerken wie die Überfrachtung des Kapitels „Quellen und Einzelanmerkungen“ (S. XLVff.) mit Informationen über Abschriften nach dem Originaldruck, die als Quellen für die Textkonstitution irrelevant sind. Im Übrigen hätte man sich bisweilen – wie angedeutet – eine intensivere Auseinandersetzung mit Telemanns Erstniederschriften als Protokollen des Kompositions- und Redaktionsprozesses und mit Georg Michael Telemanns Eingriffen als Dokumenten der Rezeption gewünscht.

Druck und Ausstattung des Bandes sind von gewohnter Qualität. Wolfgang Hirschmann hat die Kantaten mit gut spielbaren Generalbassaussetzungen versehen. Nun wäre es schön, wenn einiges aus dem Band auch den Weg in die musikalische Praxis fände.

(März 2021)

Klaus Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 4.1: La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno. Oratorio in due parti. HWV 46a. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXIX, 189 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 14 (in zwei Teilbänden): Giulio Cesare in Egitto. Opera in tre atti. HWV 17.*

Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XCVII, 495 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 37: Berenice, Regina d'Egitto. Opera in tre atti. HWV 38. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LVII, 196 S.*

Unter dem Titel *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ist Händels erstes römisches Oratorium seit geraumer Zeit nicht nur im Konzertsaal, sondern auch auf der Opernbühne vielfach zu erleben. Dieser Werktitel ist inzwischen so geläufig, dass abzuwarten bleibt, ob der andere Titel, unter dem das Werk jetzt in der Hallischen Händel-Ausgabe erschienen ist, sich allgemein durchsetzen wird. Der Herausgeber Michael Pacholke beruft sich auf die Primärquelle, eine in der Santini-Bibliothek in Münster verwahrte Kopistenabschrift, in der das Werk *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* betitelt ist. Vielleicht ergeht es Händels fulminantem Jugendwerk wie Mozarts *Don Giovanni*, dessen ursprünglichen Haupttitel *Il dissoluto punito* nur die historisch Gebildeten unter den Opernliebhabern kennen.

Von den drei hier zu besprechenden Ausgaben muss sich die von *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno* auf eine besonders schlechte Quellenlage stützen. Es gibt weder ein handschriftliches Libretto noch eine Druckausgabe des Textbuchs, von Händels Autograph hat sich nur die instrumentale Einleitung zum Werk („Sonata dell Overtura“) erhalten. Überliefert ist außerdem eine weitere Kopie, die wahrscheinlich Bestandteil von Händels privater Bibliothek war und zahlreiche autographe Eintragungen aus späterer Zeit aufweist. Alle Quellen sind so fehlerhaft, dass der Herausgeber sich vielfach zu Konjekturen herausgefordert sah. Im Kritischen Bericht weist Pacholke darauf hin, dass er auch Handschriften von Werken anderer Komponisten wie Giovanni Bonon-

cini, Reinhard Keiser oder Agostino Steffani, aus denen Händel Musik entlehnte, zur Bestätigung von Konjekturen vergleichend herangezogen hat.

Nicht alle Eingriffe des Herausgebers sind indessen zwingend. In Takt 6 der Arie Nr. 24 („Voglio cangiar desio“) steht in allen Quellen in der 1. Violine als dritte Note ein *fis*¹. Pacholke korrigiert den Ton zu *e*¹ und begründet seine Entscheidung mit der „Hörerwartung“ einer „gängigen Harmoniefolge“: verkürzter Dominantseptakkord – Tonika – Subdominante – Dominante (S. 183). Das ist modern funktionsharmonisch gedacht und nicht grundsätzlich falsch, übersieht aber den größeren Zusammenhang, in dem die fragliche Stelle steht. Sie ist Teil einer Sequenz, deren Endpunkt sie markiert. Zugleich beginnt mit der ersten Zählzeit von Takt 6 eine halbschlüssig endende Kadenz. Der Quellenbefund spricht für eine Interpretation, die die erste Zählzeit des sechsten Takts noch als Teil der Sequenz versteht, Pacholkes Konjektur macht den Akkord eindeutig zum Ausgangspunkt der Kadenz in der Grundtonart A-Dur. Beide Deutungen sind möglich, der Herausgeber versteht die seinige aber als die einzig plausible. Zur Untermauerung seiner Sichtweise verweist er zudem auf eine vermeintlich analoge Stelle in Händels Vorlage, der Arie „Caro, son tua“ aus Keisers *Die verdammte Staats-Sucht oder Der verführte Claudius*. Dieser Vergleich geht aber ins Leere, da Keiser ein ganz anderes harmonisches Modell benutzt als Händel.

Einwände wie dieser sollen das große Verdienst dieser Ausgabe aber nicht schmälern. Mit ihr liegt eines der Hauptwerke des frühen Händel endlich in einer aktuellen Standards entsprechenden Edition vor.

Mit einem Mangel an zuverlässigen Quellen hatte Hans Dieter Clausen bei der Arbeit an seiner Ausgabe von *Giulio Cesare in Egitto* nicht zu kämpfen. Händels Autograph ist ebenso erhalten wie die Direktionspartitur, die allerdings aus einem nicht mehr verfügbaren „Zwischenkodex“ (S. XX) kopiert wur-

de. Allein dieses Material gewährt spannende Einblicke in den Entstehungsprozess dieser Oper, der komplexer ist als jener der meisten anderen Opern Händels.

Giulio Cesare in Egitto war von Anfang an ein Erfolgsstück, das schon zur Zeit Händels mehrere Wiederaufnahmen erlebte. Wie üblich hat Händel seine Partitur den wechselnden Besetzungen angepasst, indem er Arien überarbeitete, transponierte, strich oder durch Neukompositionen ersetzte. Clausen legt im Hauptteil seiner Edition die Fassung der ersten Aufführung von 1724 vor, verweist aber bereits hier auf einige Modifikationen in den Fassungen der Jahre 1725 bis 1732 wie Striche oder Änderungen im Personal, etwa die Streichung der Partien des Curio und des Nireno. Wie in allen Bänden der Hallischen Händel-Ausgabe bietet auch diese Edition das gesamte Material der Oper, das sich unmittelbar auf Händel zurückführen lässt. In diesem Fall ist es so umfangreich, dass es gemeinsam mit dem umfangreichen Kritischen Bericht einen eigenen Band von 250 Seiten füllt. Die Anhänge umfassen die Änderungen für die Fassungen ab 1725, die Urfassung der ersten zwölf Szenen des I. Aktes und weitere Arien und Instrumentalsätze, die Händel vor der Uraufführung verworfen hat.

Angesichts des beträchtlichen Umfangs der beiden Teilbände ist es kaum verwunderlich, dass im Redaktionsgang hier und da kleine Fehler und Unstimmigkeiten übersehen wurden. Zwei Beispiele: Auf Seite 204 steht auf der ersten Zählzeit von Takt 46 in der Singstimme eine Viertelpause, richtig wäre eine Viertelnote *b*¹, die zu der an dieser Stelle korrekt stehenden Textsilbe „Quant-[to]“ passen würde. Die zweite Fußnote auf Seite 97 („con Recitativo nur in der Fassung von 1724“) bleibt ohne Blick in den Kritischen Bericht unverständlich, denn es ist nicht zu erkennen, ob sich die Anmerkung auf den Wortlaut der Satzüberschrift „Nr. 17 Sinfonia (con Recitativo)“ oder auf etwas anderes bezieht. Die zur Fußnote gehörigen Asterisk (***) stehen nicht nur bei der Satzüberschrift, son-

dern auch bei den Rollennamen Cesare und Nireno. Erst ein Nachschlagen im Kommentar stellt klar, dass die beiden Singstimmen in den Fassungen ab 1725 nicht beteiligt sind, die Sinfonia also gleichsam „senza Recitativo“ aufgeführt wurde. Aus dem Kritischen Bericht geht jedoch nicht eindeutig hervor, ob der Wortlaut der Satzangabe mit dem ungewöhnlichen Klammerzusatz („con Recitativo“) aus der Primärquelle – das ist in diesem Fall die Direktionspartitur – übernommen wurde oder eine nicht gekennzeichnete Ergänzung des Herausgebers darstellt. Doch sind die in den Instrumentalsatz interpolierten kurzen Äußerungen („Taci!“ – „Che fia?“) überhaupt als Rezitativ zu bezeichnen?

Hans Dieter Clausens Edition ist nicht die erste von *Giulio Cesare in Egitto* im Rahmen der HHA. Schon 1962 erschien eine von Walter Gieseler herausgegebene Ausgabe der Oper, die unter dem damals noch üblichen deutschen Titel *Julius Caesar* firmierte. Wie viele ältere Bände der HHA entspricht auch dieser weder den neueren Editionsrichtlinien noch den heutigen Quellenkenntnissen. Eine Neuausgabe war also unerlässlich. Das eindrucksvolle Ergebnis, das Clausen vorgelegt hat, ist eine wahre Fundgrube für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Händels Oper, die von allen seinen Bühnenwerken heute mit Abstand am häufigsten aufgeführt wird. Auch für die Bühnenpraxis könnte die Ausgabe ein großer Gewinn sein, da sie in

ihrem zweiten Teilband eine Fülle originalen Materials bietet, das bisher selten oder noch nie zu hören war und eine lohnende Entdeckung wäre.

Von der komfortabelsten Quellenbasis konnte Wolfgang Hirschmann bei seiner Edition der späten Oper *Berenice, Regina d'Egitto* ausgehen. Händels Kompositionsaufgabung und die von Händels bewährtem Mitarbeiter John Christopher Smith Senior angefertigte Direktionspartitur sowie der Londoner Librettodruck von 1737 erlauben „eine vollständige editorische Darstellung der Fassung, die bei der Erstaufführung der Oper zugrunde lag“ (S. XV). Im Unterschied zu *Giulio Cesare* war Händels anderer Ägypten-Oper kein großer Erfolg beschert. Nach nur drei Aufführungen wurde das Stück zur Zeit Händels nicht mehr in London gegeben. Spätere Fassungen sind daher nicht zu edieren, wohl aber enthält Händels Autograph einige Früh- und Alternativfassungen, die im Anhang der Ausgabe mitgeteilt sind.

Da die Leitquelle, Händels Autograph, „nahezu fehlerfrei ist“ (S. XVI), bestand eine der wichtigsten Aufgaben des Herausgebers darin, für die lückenhaften Hinweise zur Mitwirkung der Oboen sinnvolle editorische Antworten zu finden. Hirschmann hat diese Aufgabe mit überzeugenden Argumenten gelöst, gleichwohl gibt es Ermessensspielräume, die auch andere Lösungen zulassen.

(Mai 2021)

Thomas Seedorf