

Besprechungen

NICOLE SCHWINDT: Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 623 S., Abb., Nbsp., Tab.

2019 gedenken wir der 500. Wiederkehr des Todesjahres von Maximilian I., der in seinen verschiedenen regierungspolitischen Funktionen vom österreichischen Erzherzog, burgundischen Herzog, über den römisch-deutschen König bis zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in seinem Umfeld Lieder beförderte. Diese haben in den Jahrzehnten um 1500 eine auffällige Gattungspräsenz gezeigt, der Nicole Schwindt eine Studie gewidmet und rechtzeitig zu Maximilians Jubiläum vorgelegt hat. Mit 623 Seiten, zahlreichen Übersichten und Abbildungen kommt das Buch bereits in seinem Umfang einem Opus magnum gleich.

Es hätte sich gewiss keine geeigneteren Autorin für dieses Großprojekt finden können, da Nicole Schwindt in ihren exzellenten Renaissancemusikforschungen vor allem auf musikalische Lyrik zielt, der sie mit ebensolcher philologischer Detailliebe wie mit kulturhistorischem Weitblick begegnet. Das Phänomen des deutschen mehrstimmigen Tenorlieds begleitet sie seit Beginn ihrer Karriere, das nun hier seinen angemessenen und verdienten Platz bekommt, nachdem in jüngerer Zeit bereits Monographien zu anderen höfischen Liedkulturen in Europa um 1500 entstanden sind, zur französischen Chanson oder italienischen Frottola, deren soziokulturellem Ansatz sich die Autorin anschließt. Die Gründe für die vergleichsweise späte wissenschaftliche Fortune eines Gesamtblicks auf die deutschsprachige Gattung nennt Schwindt selbst immer wieder und zu Recht: Lieder dieser Zeit sind informellen Charakters, sie sind kleindimensioniert und fallen aus dem für den Hof zentralen repräsentativen Rahmen weitestgehend heraus.

Dies führt forschungstechnisch zu erheblichen Herausforderungen, da Quellen kaum kodifiziert und gebündelt sind, wenngleich ihre deutlich ansteigende Fülle ab 1490 bzw. im jungen Medium des Notendrucks ab 1512 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu eine Gattungsstudie herausfordert. Doch mit Liedern war damals sozusagen „kein Staat“ zu machen, und dies weder für mögliche Auftraggeber noch für ihre Autoren, die nicht namentlich in Erscheinung treten müssen. Im Gegenzug besticht das Lied durch die scheinbar greifbare Nähe zum Leben selbst, der sich damals wie heute kaum jemand entziehen kann und somit eine Vielfalt an Akteuren auf den Plan ruft, die Lieder dichten, komponieren, musizieren oder hören. So ist etwa vom Konstanzer Dommusiker Hans Taiglin die Rede, der den Hofaufenthalt Maximilians am Bodensee 1507 bis 1509 erlebte und eines der eher seltenen Scherzlieder mit dem witzigen Kehraus „heriopopop“ überliefert (aus Wolfenbüttel 292, Basel/Konstanz 1525, hier S. 338), das die Volksnähe der Gattung vergegenwärtigt. Dementgegen wird ebenso Ludwig Senfls gewichtiges Lied „Lust hab ich ghabt zur Musica“ als autobiographisches Medium dargestellt, das die eigene Künstlerkarriere reflektiert. Dass dies auf Deutsch, und nicht etwa in der traditionellen Gelehrtensprache Latein geschieht, hebt Schwindt eigens hervor (S. 347) und darf als Signum einer Hofpolitik stehen, die selbstbewusst auf die eigene Sprache setzte. Noch einmal kommt sie auf dieses besondere Lied zurück, wenn sie als Abschluss des Kapitels „Lieder komponieren“ deren serielle und gruppendynamische Produktion als Ergebnis von Werkstattarbeit erklärt, analog zur bildenden Kunst. Denn Senfl hebt im Lied auf den Bezug zum Werk des Meisters ab (S. 498). Mit Senfl ist dann auch einer der bekannten Komponisten genannt, deren individuelle Bezüge zur Gattung und zu einzelnen Liedern den Diskurs prägen. Wie auch der Tastenspieler Paul Hofhaimer, der Torgau-Wittenbergische

Adam von Fulda, der Sänger Heinrich Finck oder aber die altre groe Referenz Heinrich Isaac, der bereits 1512 nach Florenz zog, haben sie den kleinen Gattungsrahmen als Nebenbeschäftigung für anspruchsvolle Werke *en miniature* genutzt. So ist uns Isaacs meisterhaftes, anruhrendes Innsbruck-Lied ein geliebtes Kleinod, weit über Fachkreise hinaus. Es ist an eines der Machtzentren Maximilians gebunden, von dem sein oft wandernder Hof mehrfach Abschied nehmen musste („Innsbruck, ich muss dich lassen“). Denn dieser Herrscher blieb bis ins Alter der mittelalterlichen Tradition des itinerierenden Hofes verpflichtet und demonstrierte Macht und Fürsorge durch mobile Präsenz zwischen Linz, Augsburg, Nürnberg, Kaufbeuren, Köln oder Memmingen, bezog somit Quartiere in reichsunmittelbaren Städten und Reichsabteien, sowie eben am Innsbrucker Hof in Tirol, wo in der Regel der Winter verbracht wurde. So findet sich unter den Orten und Institutionen, für die im Kapitel zu „Maximilian und Musik“ der Rahmen für mögliche Liedpraktiken abgesteckt wird, auch ein Kapitel zum nomadisierenden Hof. Wir erfahren, dass Maximilians Musiker stets mit von der Partie waren und es einen „singer wagen“ gab (S. 54), der statusgema unter dem „capelmaister“ oder „caplanen“ reiste, da diese, wie adlige Ritter, über eigene Pferde verfügten. Unterwegs wurde in den Unterkunftten musiziert, für die das soziale Zusammenkommen königlich gemaregelt sein konnte, wie 1500 in Augsburg aus Anlass des dortigen Reichstags dokumentiert. Aus Reiseberichten ist bekannt, dass unterwegs aufwendig musiziert wurde, sogar mit Claviorganum (S. 58). Offenbar wurden musikalische Unterbrechungen als unentbehrlich betrachtet, zur Regeneration, Heilung, zur „Kurzweil“ und zur Erkenntnis, wie es in der Lektüre, durch zeitgenössische Quellen belegt, höchst anregend zu imaginieren ist. Ein anschaulicher Beleg für die zentrale Rolle der Musik am Hof ist eine Illustration zum Musik-Kapitel

im *Weiskunig*, die der Kaiser als autobiographisches „Gedechtnus“-Werk über seine Jugend anlegte. Als Chiffre dafür, über Musik Erkennen zu lernen und somit als politisches Sinnbild für die eigene Weisheit, wird er inmitten einer regen Musikwerkstatt gezeigt (S. 148). Im Tiroler Fischereibuch hingegen sehen wir ein höfisches Fest, bei dem Gäste mehrstimmigem Singen andächtig zuhören (S. 135 und Buchcover). Auch wenn es die Ego-Dokument-lose Zeit leider nicht möglich macht, den Sitz im Leben bis in konkrete Aufführungssituationen einzelner Lieder zu rekonstruieren, meint man den Lebenswelten nahezukommen, da die Autorin die Räumlichkeiten des Regentenalltags so farbig schildert, bis hin zu einem Drechselstublein, der Maximilian als „Hobbyraum“ diente (S. 64). Dazu gehört auch das Frauenzimmer, der einem eigenen Verwaltungsbereich des Hofstaats gleichkam. Der Raum war predestiniert für Lieder, für gesungene Liebeslyrik, über die Bildungsinhalte bis hin zu Hochzeitsvorbereitungen vermittelt wurden und somit als „ritualisierte Meta-Diskurse“ fungierten, die auf die Rollen der Frauen am Hof abzielten. So vermutet Schwindt in Hofhaimers Lied „Zucht, Ehr und Lob“ eine Ehevorbereitung für die Hofdame Christina von Ross, da die Anfangsbuchstaben der ersten acht Strophen ihr Akrostichon ergeben (S. 71). In solchen Bezügen offenbaren sich die Lieder als Teil eines Kommunikationssystems und ihr Komponieren als eine „Interaktionsform“, die aufgrund ihres informellen und wendigen Charakters besonders anpassungsfähig ist gegenüber politischen, soziologischen und eben auch ästhetischen Ansprüchen.

Nach einer solchermaen dichten und umfassenden kulturhistorischen Kontextualisierung der Lieder (Kapitel I–III) widmen sich drei weitere Kapitel den Liedern selbst, ihren Texten, ihrem kompositorischen und ihrem medialen Zuschnitt. Schwindt setzt für die Partikularität der meist vierstimmigen (oder dreistimmigen) Sätze, mit Melodie

im Tenor und einer deutschsprachigen *Poesia per Musica*, den Begriff des Tenorliedes in sein Recht. Damit greift sie den neutralisierten Gebrauch der ehemals ideologisierten Gattungsbezeichnung auf, war es doch im nationalhistorischen Fachdiskurs üblich, die Lieder als Beginn einer Entwicklungsgeschichte unabhängiger deutscher Kunstmusik zu bewerten, für die man das emphatisch aufgeladene Volkslied und die Hofweise als Unterkategorien stilisierte. Die selbstbewusste Setzung der deutschen Sprache führt Schwindt auf Maximilians Anspruch einer dem „Heiligen Römischen Reich Teutscher Nation“ gemäßen Identitätspolitik zurück, die seine Humanisten vor allem mit einem Memorialprogramm des Herrschers ausfüllten, um die Vorrangstellung der Italiener in der Nachahmung antiker Größe zu relativieren. Förderlich dafür war der Buchdruck, etwa in Augsburg, wo 1512 auch das erste Liederbuch von Erhart Oeglin erschien. Ab den 1530er Jahren dann, als mit Schöffer in Straßburg und Forster in Nürnberg der Einphasendruck die „massenhafte“ Verbreitung der Lieder anstieß und die Trägerschicht über die höfisch-patrizische Elite hinaus um junge Frauen und Männer der Stadtkulturen erweiterte, führten die Drucktitel mit dem Wörtchen „teutsch“ auch eine nationale Markierung. Schwindt zeigt, wie breit das Spektrum der Liedinhalte und Stile ist, die Vorlage und Ausdruck der musikalischen Komposition sind, die um 1500 generell an Bedeutung gewinnt. Zwar ist es zu früh für eine Liedästhetik, aber dank der Stimme von Luscinius, Humanist in Maximilians Umfeld, wissen wir, dass Klang bereits an poetischen Qualitäten und aus der Perspektive des Hörenden beurteilt wird. (S. 381f.).

Aus der Kenntnis franko-flämischer Modelle und ihrer kontrapunktischen Finessen bestechen Tenorlieder durch die Einbettung der – oftmals kurzen, fasslichen – Melodie in den mehrstimmigen Verbund. Mit einer Länge von meist 30 bis 60 Mensuren pro Strophe, sinnfällig gegliederten Abläufen

und deren variantenreicher Ausstattung (Metrumwechsel, Einrückungen, Blocksatz-techniken, Kanons, intertextuellen Bezügen etc.) markieren die „Liedlein“ einen würdigen „mittleren“ Ort im Gattungsgefüge (S. 419/420). Dass dazu individuelle Lösungen, auch der Textdarstellung, gehören, zeichnet einen Meister wie Isaac aus, wenn er z. B. den Mal-mariée-Topos der Chanson zu der Klage einer schlecht verheirateten jungen Frau und einem Mutter-Tochter-Dialog umwandelt, für den er wagt, das Satzbild plakativ aufzubrechen.

Schwindts Ausführungen wird man schnell als Standardwerk zu Rate ziehen müssen, wenn es um höfische und städtische Liedkultur, nicht nur in Maximilians Umfeld geht; und sie sind ebenso den Nachbardisziplinen ans Herz zu legen, als Fundgrube an Belegen für die Allgegenwart der Musik in der frühneuzeitlichen Kultur. Dank einer stets klaren, zielgerichteten, durch neudeutsche Sprachaufheller und eine Prise Ironie angereicherten Diktion ist das Großwerk ein Lesevergnügen in Gänze, aber dank Personen-, Liedregister und zahlreicher Übersichten auch als Nachschlagewerk bestens geeignet.

(August 2019)

Sabine Meine

Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers. Hrsg. von Inga Mai GROOTE und Stefan KEYM. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018, 326 S., Abb., Tab.

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die 2014 in Zürich abgehalten wurde (S. 16). Das in der Anlage eng verwandte, von Vincenzina Ottomano herausgegebene Heft *Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen. Russisches Musiktheater in Bewegung* (MusikTheorie 30, Nr. 3 [2015], S. 194–288), das lediglich in einer Fußnote des Quasi-Vorworts der Herausgeber erwähnt wird (S. 14), konnte

nicht mehr in die Diskussion einbezogen werden. Überschneidungen gibt es jedoch kaum; vielmehr ergänzen sich die beiden Publikationen.

Die Grundaussage des Bandes könnte man so formulieren: Russische Musik sikerte im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts immer mehr ins Kulturleben des „Westens“ ein, der hier – zugegebenermaßen ahistorisch (S. 16) – gleichgesetzt wird mit Europa westlich der Slavia und Ungarns. Während das deutsche (später auch das britische) Publikum russische Musik gerne konsumierte und sich auch die Kritik damit auseinandersetzte, fand eine produktive Rezeption durch Komponisten hier praktisch nicht statt, abgesehen von dem Sonderfall Franz Liszt, der sich allerdings nie als Deutscher verstand. In Frankreich (genauer: in Paris) hingegen entdeckten junge Komponisten auf der Suche nach Neuerung jenseits Wagners und der Neudeutschen das „Mächtige Häuflein“ für sich, und dies, obwohl die absoluten Aufführungszahlen russischer Musik – insbesondere russischer Bühnenwerke – dort niedriger lagen. In Deutschland fanden eher Komponisten Anklang, die bis zu einem gewissen Grade der deutschen Tradition verpflichtet waren, was den Eingang Anton Rubinsteins und Pëtr Čajkovskijs ins Repertoire begünstigte.

Dieser Befund ist nicht grundsätzlich neu. Der Rezensent gelangte in seinem auf der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2012 in Rom gehaltenen Vortrag *No Need for Diaghilev: Imperial Germany's Different Approach to Russian Music*, der allerdings nie in Schriftform publiziert wurde und den Autoren des vorliegenden Bandes folglich unbekannt war, zu ganz ähnlichen Ergebnissen. Aber vieles von dem, was man hier liest, ist doch neu. Ein herausragendes Beispiel ist der Aufsatz der Moskowerin Marina Raku über den Hamburger Opernunternehmer Bernhard Pollini und dessen Einsatz für Pëtr Čajkovskij, der den im Čajkovskij-Museum in Klin aufbewahr-

ten Briefwechsel zwischen den beiden Herren erstmals in seinem erhaltenen Umfang vollständig ausgewertet. Pollini führte auch Opern von Anton Rubinstein auf. Ärgerlich allerdings, dass Raku Rubinsteins in deutscher Sprache für ein deutsches Publikum geschriebene Werke mit den genuin russischen Opern des Komponisten, von denen in Hamburg nur der *Demon* gespielt wurde, über einen Kamm schert (S. 53–54).

Dorothea Redepenning arbeitet heraus, wie sich Franz Liszt in all seinen Funktionen – als Komponist, Pianist, Dirigent, Mentor (von Anton Rubinstein und Aleksandr Borodin) und ganz besonders als Kulturmanager (Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) – um die russische Musik verdient machte. Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet die eher ambivalente Rolle Hans von Bülows, der in Michail Glinka und Čajkovskij quasi deutsche, d. h. gute, Komponisten sah und die anderen Russen abtat. Stefan Weiss charakterisiert Artur Nikisch als führenden Apostel Čajkovskijs, aber nicht anderer russischer Komponisten. Christoph Flamm beschreibt Sergej Kusevickij als einen Förderer neuer Musik – keineswegs nur russischer – auf breiter Front. Das schwierige Verhältnis Gustav Mahlers zu Čajkovskijs Musik (das auch von Raku gestreift wird – Mahler dirigierte die Hamburger Premiere von *Evgenij Onegin* 1892 in Čajkovskijs Gegenwart) ist Gegenstand des Beitrags von Wolfram Steinbeck. Stefan Keym reduzierte für den vorliegenden Band seinen Aufsatz *Germanozentrik versus Internationalisierung. Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘* (in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517) auf den russischen Aspekt.

Vicenzina Ottomanos *Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien* konzentrieren sich auf die italienischen Premieren von Glinkas *Žizn' za carja* (*Ein Leben für den Zaren*, 1874) und Musorgskijs *Boris Go-*

dunov (1909; beide in Mailand). Im Falle der Glinka-Aufführung, die auch Hans von Bülow besuchte und in der deutschen Presse enthusiastisch feierte (S. 251–252), ergeben sich Überschneidungen mit Hinrichsen (S. 38). Interessant, wie die italienische Übersetzung des Librettos Verweise auf den Zaren und Russland mied und das Werk zu einer revolutionären Volksbefreiungsooper umdeutete (S. 254–255) – gerade, wie dies 1937 auch in der Sowjetunion unter dem Titel *Ivan Susanin* geschah.

Lucinde Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption ist ein Destillat ihres Buches „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*, Mainz 2014 (Čajkovskij-Studien 15). Stilistisch eigenartig – durchgehend im Präsens geschrieben – erscheint der den Band abschließende Essay von Roland Huesca über die „Ballets russes“ und die Reaktionen der Pariser Oberschicht.

Inga Mai Groote würdigt frühe französische historiographische Arbeiten zur russischen Musik, u. a. von Albert Soubies und Gustave Bertrand. Die zeitlichen Parallelen zur Politik – erst die Niederlage gegen Deutschland 1871, dann die Annäherung an Russland nach 1890 – sind überdeutlich. Die Ausführungen sind der Habilitationsschrift der Autorin, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014, verpflichtet. Auf deutscher Seite war Oskar von Riesemann der erste bedeutende, kenntnisreiche und dabei bemerkenswert unparteiische Vorkämpfer russischer Musik in der Publizistik. Anna Fortunovas Beitrag über denselben – höchst informativ und engagiert, vielleicht etwas zu apologetisch – war überfällig. Aus dem Rahmen fällt Jeanna Kniazevas Aufsatz zu Jacques Handchin, da hier von russischer Musik kaum die Rede ist.

Zwei der Beiträge sind englisch. Steven Baur aus Halifax in Kanada steuert *Russia, Western Europe, and ‚Pictures at an Exhibition‘* bei. Russische Quellen zitiert er

(abgesehen vom Faksimile der *Bilder einer Ausstellung*) ausschließlich in Übersetzung; Modest Musorgskijs eigene Aussagen folgen der Anthologie von Jay Leyda/Sergei Bertenson (hrsg. und übers.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, New York 1970. Baur's Argumentation stützt sich, mit je einer deutschen (Fußnote 18) und spanischen (Fußnote 20) Ausnahme, ausschließlich auf englischsprachige Literatur. Dies ist für die heutige anglophone Wissenschaft leider nicht untypisch. Etwas anders verhält es sich mit *Are You Musical? Sexuality and Social Utopianism in the Reception of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain* von Philip Ross Bullock aus Oxford. In diesem um Čajkovskij kreisenden Beitrag finden sich umfangreiche Zitate in deutscher und französischer Sprache – allerdings nicht von Musikern oder Musikwissenschaftlern, sondern von Magnus Hirschfeld und dem Dichter Marc-André Raffalovich.

Desiderate bleiben, selbst im Hinblick auf Deutschland. Keyms bisher auf Leipzig beschränkte Arbeit verdiente es, zu einem Buch ausgebaut zu werden, das der polyzentrischen Natur des deutschsprachigen Kulturraums gerecht wird. Interessant wäre ferner eine analoge Studie zur Rezeption russischer Kammer- und Klaviermusik im deutschen Sprachraum – insbesondere was Komponisten angeht, die das deutsche Primat der motivisch-thematischen Arbeit verinnerlicht hatten: Sergej Taneev (der sein Klavierquintett erst in Deutschland und dann in Russland vorstellte), Aleksandr Glazunov, Nikolaj Metner. Der Beitrag von Helmut Loos über den doch sehr randständigen Komponisten Paul Juon (1872–1940) deutet an, was dabei hätte herauskommen können, aber methodologisch scheint eher Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption den Weg zu weisen, da er die Kultur der Salons und die halböffentliche und private Pflege der Klavier- und Kammermusik sowie des Liedes mit einbezieht.

Die Frage nach der Entstehung und Vermittlung der Topoi und Denkfiguren im Diskurs über Russizität in der Musik stellt sich ebenfalls (von Groote und Keym ausdrücklich erwähnt, S. 15). Die in dem Band zitierten Kritiker (lange vor Riesemann) behandeln die Topoi und Denkfiguren als objektive Wahrheit, die vom Leser geteilt und verstanden wird und keines Belegs bedarf, weswegen sie auch keine Gewährleute anrufen. Zuweilen scheinen sie den russischen Diskurs in vergrößerter Form (und, im Falle Deutschlands, aus der Außensicht des vermeintlich Stärkeren) widerzuspiegeln, doch lagen die maßgeblichen Schriften eines Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov oder Vladimir Stasov seinerzeit nur auf Russisch vor, weshalb eine direkte Rezeption auszuschließen ist. Hatten die Kritiker französische Schriften (vgl. Groote) einschließlich Cuis *La musique en Russie* (Paris 1880) gelesen? Ist keine Vermittlung nachweisbar, müsste man ketzerisch in Erwägung ziehen, dass die Aussagen zur Russizität vielleicht doch direkt in der Musik begründet sind, was seit Richard Taruskin und Marina Frolova-Walker im Westen als Mythos gilt, in Russland aber bis heute dogmatisch verfochten wird.

(August 2019)

Albrecht Gaub

REBECCA WOLF: *Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat. Ein musikalisches Experiment um 1810*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011, 242 S., Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 68.); DIES.: *Die Musikmaschinen von Kaufmann, Mälzel und Robertson. Eine Quellenedition*. München: Deutsches Museum 2012, 366 S., Abb. (Deutsches Museum Preprint, Band 5.)

Bei den beiden zu besprechenden Bänden handelt es sich um zwei getrennt veröffentlichte und jeweils „leicht überarbeitete“ (Bd. 1, S. 6 bzw. Bd. 2, S. 7) Teile der Dissertation Rebecca Wolfs, die nicht umsonst „mit

dem ‚Award of Excellence‘ des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung ausgezeichnet“ (Umschlagtext) wurde. Es handelt sich um bemerkenswerte und vielfacettige Arbeiten zu einem zwischen Instrumentenkunde, Technik-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte angesiedelten Themenfeld, das bisher auf diese Weise in der Forschung noch nicht beleuchtet wurde.

Methodisch reicht Rebecca Wolfs Ansatz damit weit über den einer organologisch angelegten Studie, für die man die beiden Bände vielleicht auf den ersten Blick halten könnte, hinaus. Wie schon der Titel des zweiten Bandes andeutet, eröffnet Wolf über die Betrachtung, kulturgeschichtliche Verortung und technikgeschichtliche Einordnung ausgewählter Musikautomaten neue Zugänge zu einem Bereich der Musikgeschichte, der zwar durch verschiedene Musikinstrumentensammlungen zugänglich ist, bisher aber nicht in adäquater Weise entsprechend seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung bearbeitet wurde. Es gelingt Wolf dabei überzeugend, Musikautomaten in ihrer Materialität sowohl mit dem philosophisch-musikalischen Denken als auch mit dem von technischer Innovation und Erfindung faszinierten Zeitgeist des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Sie folgt dabei stringent der Maxime, „das Objekt selbst [soll] Ausgangs- und Mittelpunkt der Untersuchung sein“ (Bd. 1, S. 13) und wählt Friedrich Kaufmanns Trompeterautomaten gleichsam zum Ausgangspunkt und roten Faden dieser 2011 erschienenen Kulturgeschichte rund um die Entstehung, Zur-Schau-Stellung und Kontextualisierung ausgesuchter Musikautomaten, die sie im zweiten Band um eine umfangreiche Quellensammlung ergänzt.

Auf insgesamt 242 Seiten zeichnet die Autorin im ersten Band „die Rezeption solcher Instrumententypen als Musikinstrument, Maschinenmensch und akustisches Experiment“ (Umschlagtext) nach. Im ersten der

insgesamt vier von einem Vorwort und einem Resümee, einem Literatur- und Abbildungsverzeichnis sowie einem Personenregister flankierten Kapitel untersucht Rebecca Wolf die Orte und Kontexte, in denen die Automaten präsentiert wurden, und bettet die Befunde in größere zeitliche und kulturgeschichtliche Zusammenhänge ein. Dabei folgt sie der Quellenlage, auch wenn sich dadurch – wie beispielsweise in Kapitel I.2 – unterschiedliche inhaltliche Gewichtungen ergeben. Kontrastierend fährt die Autorin im zweiten Kapitel mit einer organologischen Analyse der Trompeterautomaten fort, wobei sie neben weiten deskriptiven Passagen zur Konstruktion und Funktionsweise auch immer wieder Überlegungen zu ihrer Wirkung und zum Komplex Mensch–Maschine anstellt. Daran anknüpfend und gleichzeitig das erste Kapitel fortsetzend, nimmt Wolf im dritten Kapitel wieder Aspekte der Rezeption in den Blick. Dabei geht sie Fragen des Repertoires ebenso nach wie den zeitgenössischen Charakterisierungen der Trompeter- und weiterer Musikautomaten im Spannungsfeld Maschinenmensch – akustisches Experiment, womit wiederum eine Verbindung zum vierten Kapitel geschaffen ist. Mit „Arbeit und Spiel“ überschrieben, ist es einer großen Bandbreite an (musik)technischen und (musik)technikgeschichtlichen Aspekten gewidmet und erschließt nicht nur weitere Musikautomaten, sondern reflektiert auch musikästhetisch über das weite Feld der technischen Speicherung und realitätsnahen Wiedergabe musikalischer Informationen im 19. Jahrhundert.

Angesichts der Fülle an Teiluntersuchungen, rezeptionshistorischen Einblicken sowie kontextuellen Überlegungen im ersten der beiden vorliegenden Bände ist es doch bedauerlich, dass das Resümee dieser hervorragenden Studie nicht ausführlicher ausgefallen ist. Rebecca Wolf erschließt mit ihrer Arbeit methodisch und inhaltlich neue Blickweisen auf musikhistorische Zusammenhänge, so dass am Ende doch eine

deutlichere Zusammenfassung der Erkenntnisse mit Ausblick auf weitere Perspektiven wünschenswert gewesen wäre – noch dazu, wo sie im Folgejahr in einem weiteren Band die von ihr gefundenen Quellen zugänglich macht, um „weitere Assoziationen und Forschungen anzuregen“ (Bd. 2, S. 7).

Dieser zweite aus dem Dissertationsprojekt hervorgegangene Teil, der online über die Website des Deutschen Museums zugänglich ist (https://www.deutsches-museum.de/fileadmin/Content/data/020_Dokumente/050_Preprint/Preprint_005_2012.pdf), umfasst 366 Seiten. Anschließend an eine dreizehnseitige Einleitung folgen drei Kapitel, in denen Rebecca Wolf das Material zu Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat und weiteren Instrumenten der Familie Kaufmann, zu Johann Nepomuk Mälzels und zu Etienne-Gaspard Robertsons Musikautomaten präsentiert. Der Band erfüllt damit die bereits zitierte Intention der Autorin und gibt nicht nur Einblick in die Menge an Quellenmaterial, die sie im Zuge ihrer Arbeit recherchiert und ausgewertet hat, sondern zeigt auch die Akkuratess, mit der sie dabei vorgegangen ist.

Dennoch irritiert es, dass der Band den Untertitel *Eine Quellenedition* trägt, handelt es sich doch eigentlich vielmehr um eine Quellensammlung. Die einzelnen Dokumente und Briefe sind zwar sauber transkribiert und in eine chronologische Ordnung gebracht, aber der bei einer Edition zu erwartende Apparat mit Quellenbeschreibung und wissenschaftlichen Erläuterungen, etwa einem Themen- und Einzelstellenkommentar, fehlt vollständig. Selbst bei einer sehr weitgefassten Interpretation des Begriffs „Edition“ erscheint es bedauerlich, dass dadurch die wirklich sehr gute und überzeugende Arbeit von Rebecca Wolf eine leichte Trübung erfährt.

(August 2014 / Oktober 2019)

Stefanie Acquavella-Rauch

DANIEL HENSEL: Beiträge zur Musikinformatik. Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lasso- und Palestrina-Motetten. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. XIV, 541 S., Abb., Nbsp., Tab.

Begriffe wie „Digital Humanities“, „eHumanities“ oder konkret in der Musikwissenschaft und auch im Titel des vorliegenden Bandes „Musikinformatik“ sind allgegenwärtig. Man mag diesen Begriffen aus höchst unterschiedlichen Gründen kritisch gegenüberstehen: Wer den Einfluss und die Möglichkeiten der Informatik in unserer heutigen Welt, in den Naturwissenschaften und eben auch in den Geisteswissenschaften verkennt, hat die Zeichen der Zeit nicht verstanden. Das heißt keineswegs, dass nun alles, was sich im Umfeld der obengenannten Begriffe verortet, allein deshalb schon als ein Fortschritt zu würdigen sei. Wer immer sich – mit welcher Methodik auch immer – mit Kunstwerken beschäftigt, kommt um die Frage, was seine Arbeit denn nun zum Verstehen dieser Werke beiträgt, nicht herum. Konkret auf musikalische Werke und ihre Analyse bezogen, heißt das: Kein Analyseverfahren, ob mit oder ohne Computer, ist in der „Natur der Dinge“ begründet, sondern dient bestenfalls der Darstellung und damit dem Verstehen von Sinnzusammenhängen, die der Komponist in der Regel bewusst, vielleicht aber auch unbewusst, in seiner Komposition geschaffen hat.

Wie der Untertitel des vorliegenden Bandes deutlich macht, widmet sich Daniel Hensel in seiner umfangreichen Studie Fragen von „Modus, Klang- und Zeitgestaltung in Lasso- und Palestrina-Motetten“. In diesem Titel zeigen sich gewisse Spannungen: Während „Modus“ ein historischer Begriff ist, dessen Bedeutung Gegenstand zahlreicher kontroverser Arbeiten war und ist, sind „Klang- und Zeitgestaltung“ abstrakte Begriffe der verstehenden Annäherung an Werke der Vergangenheit, von denen mit den Motetten von Orlando di Lasso und

Giovanni Pierluigi da Palestrina zugleich zwei bedeutende Werkgruppen angesprochen sind.

Das Verdienst der Arbeit liegt zunächst einmal in der Erstellung (gemeinsam mit dem Softwareentwickler Ingo Jache) eines Programms, das eine automatisierte Analyse von „Musikdaten“ im Hinblick auf mehrere Parameter wie „Klangdichte“, „Pausendichte“ und „Satzdichte“ erlaubt. Dies ist keineswegs banal. Immerhin handelt es sich um ein Korpus von mehr als 200 Motetten. Der Hauptteil der Arbeit (S. 143–528) besteht dann auch in einer nach Komponisten – zunächst Lasso, dann Palestrina – und innerhalb dieser nach Modi getrennten Beschreibung der durchgeführten Analysen. Hierzu legt der Autor eine Vielzahl von informativen Tabellen, Diagrammen und statistischen Auswertungen vor. Dass solche notwendigerweise sehr detaillierten Darstellungen nicht immer leicht lesbar sind, ist selbstverständlich. Es wäre aber vielleicht für das Verständnis förderlich gewesen, wenn Hensel sich im laufenden Text auf einige wenige charakteristische Beispiele beschränkt und die zahlreichen übrigen Tabellen und Diagramme in einen Anhang verbannt hätte.

Was nun den eigentlichen Erkenntniszugewinn der Arbeit ausmacht, so nennt Hensel gleich mehrere Aspekte. Eine der Hypothesen ist, dass die Motetten Palestrinas mehr Dissonanzen enthalten als diejenigen Lassos (S. 135f.). Die Bestätigung dieser Hypothese sieht der Autor in seiner Übersicht über das prozentuale Auftreten von Dissonanzen innerhalb einzelner Modi bei Lasso und Palestrina (S. 381): „Wir stellen an dieser Liste fest, dass Palestrina insgesamt viel dissonanter ist als Lasso.“ Die vorangestellte Tabelle lässt jedoch eine Reihe von Fragen offen: So weisen einzelne Modi durchaus bei Palestrina nicht mehr, sondern weniger Dissonanzen auf als bei Lasso. Vor allem aber hätte dieser rein statistische Befund einer exemplarischen Analyse einer oder mehrerer in dieser Hinsicht besonders signifikanter

Motetten Lassos und Palestrinas bedurft. Welche Qualität haben die jeweiligen Dissonanzen, und woraus ergibt sich das in einzelnen Modi ja durchaus umgekehrte Ergebnis? Das, was Hensel als Ergebnis präsentiert, wäre eigentlich der Ausgangspunkt für eine eingehende Diskussion gewesen, bei der die Ergebnisse der computergestützten Analyse mit historisch-hermeneutischen Verfahren hätten verbunden werden können.

Stattdessen hält sich der Autor gleich zu Beginn des Bandes mit langen Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ (S. 25–113) auf, die nicht nur – wie ausdrücklich eingeräumt – notwendigerweise „keinen Anspruch auf Vollständigkeit“ erheben können (S. 25), sondern leider auch zu stark vereinfachen. Grundsätzlich orientiert sich Hensel an der Position Bernhard Meiers (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974). Dies wäre als Arbeitshypothese im Rahmen einer Arbeit zur Musikinformatik durchaus legitim. Hensel will aber mehr. Andere Positionen werden gewissermaßen „en passant“ abgefertigt: „Nach dem Studium Powers' wurde dem Autor der vorliegenden Studie, der als Komponist bereits in jungen Jahren erstklassigen Kontrapunktunterricht bei Gerhard Schedl genoss, zudem klar, dass man nach dem Verständnis der ‚tonal types‘ nicht sinnvoll komponieren kann, zu viele Fragen blieben offen.“ (S. 14) Entsprechend kann auch eine nähere Beschäftigung mit der Arbeit von Frans Wieking, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York und London 2001) unterbleiben: „Just nach Abgabe der Habilitationsschrift [also wohl 2015], wurde der Autor auf Frans Wersings [sic] Buch *The Language of the Modes* aufmerksam gemacht. Wenngleich das Buch eine zunächst begrüßenswerte Aufarbeitung der Modus-Lehre darstellt, geht es mit Powers zu nachsichtig um, indem es die offenkundigen Mängel und Irrungen der ‚tonal types‘ oder ‚Dispositiones modorum‘ nicht freilegt und sie unreflektiert akzeptiert. Da-

mit aber war das Buch per se für die Studie nicht von großer Bedeutung.“ (S. 14) Die Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus erfolgt auf der Grundlage eines Kleinen Beitrags von Dahlhaus zu dieser Zeitschrift (*Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik*, *Mf* 29 (1976), S. 300–303 [in Hensels Literaturverzeichnis fehlen bei Buch- und Zeitschriftenbeiträgen konsequent die Seitenangaben]). Wenn Hensel die Kontroverse zwischen Dahlhaus und Meier aufgreifen wollte, dann hätte er auf die Habilitationsschrift von Dahlhaus zurückgreifen müssen (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 [Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2]). Sie ist zwar im Literaturverzeichnis aufgeführt, wird im Band jedoch allem Anschein nach kein einziges Mal erwähnt. Dabei hätte gerade diese Arbeit von Dahlhaus fruchtbar sein können für Hensels Anliegen, das er in der Einleitung wie folgt umreißt: „Diese Studie will daher diesen Zusammenhang [zwischen Klang und Modus] empirisch untersuchen und darüber hinaus erforschen, ob es unter der kompositorischen Oberfläche nicht zudem Dinge gibt, die den Zeitgenossen nicht bekannt, bzw. nicht bewusst waren, später aber im Generalbasszeitalter zum musikalisch-harmonischen Gemeingut wurden.“ (S. 20)

Wer erwartet, dass diese Fragen am Schluss des Bandes auf der Grundlage der computergestützten Analysen diskutiert würden, sieht sich getäuscht: Das „Fazit“ (S. 528) der Analysen und die „Schlussbetrachtung“ (S. 528–530) füllen zusammen nicht einmal drei Seiten. Die einleitenden Ausführungen zur „Musiktheorie in der Renaissance“ und die Analysen stehen letztlich unvermittelt nebeneinander. Dies können auch die zahllosen Ausrufezeichen im Text, mit denen der Autor anscheinend ständig auf Wichtiges hinweisen will, nicht verschleiern.

Abschließend seien noch zwei grundlegende Probleme der Analysen angesprochen:

Hensel ist bei der Beschreibung der Daten, die die Grundlage seiner Untersuchungen bilden, erstaunlich lakonisch. Sämtliche Motetten werden nach Modi geordnet, ohne dass dies jeweils erläutert oder gar diskutiert würde. Dabei räumt Hensel bei der Beschreibung seines Verfahrens (Kapitel 3: Die Software Palestrinizer) offen ein, dass dies keineswegs unproblematisch ist: „Ein interessanter Unterschied in der Bestimmung der Modi in Motetten Palestrinas und Lassos zeigte sich sogleich: es war oft viel einfacher, Modi bei Lasso eindeutig zu bestimmen; bei Palestrinas Offertorien hingegen war es oft weitaus schwerer, auch herrschte bei Palestrina oft mehr modale Unordnung. Nicht berücksichtigt werden konnte in den Analysen der eigentliche Moduswechsel, hier hätte man Abschnitte extrahieren müssen, was den Aufwand erheblich gesteigert und im großen Zusammenhang zu nicht wesentlich differenzierteren Werten geführt hätte“ (S. 116). Wenn aber schon – ganz unabhängig von den oben erwähnten Diskussionen – die Zuordnung zu einzelnen Modi zumindest partiell unsicher ist, wie verlässlich sind dann automatisierte Analysen, deren statistische Auswertung gerade darauf basiert, dass alle analysierten Motetten tatsächlich diesem Modus zugehören?

Auch die Erstellung des Notentextes wirft Fragen auf. In der Liste der „Quellen“ (S. 531–537) bezieht sich Hensel bei den Motetten Lassos zunächst auf den Stimmendruck des *Magnum Opus Musicum* von 1604, ohne dass ein konkretes Exemplar angegeben wäre. Dann ist bei den fünfstimmigen Motetten plötzlich die Ausgabe von Wolfgang Boetticher genannt (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, Bd. 1, Kassel und Basel 1956). Bei Palestrina wiederum sollen die Daten auf von Peter Ackermann freundlicherweise zur Verfügung gestellten Dateien basieren, darüber hinaus sind einzelne Drucke des 16. Jahrhunderts genannt. Den Analysen von Motetten Lassos gehen dann einige Bemerkungen voran

(S. 143), die nicht ohne weiteres verständlich sind. Zunächst räumt Hensel ein, dass es bei der Auswahl der Motetten darum ging, „effizient zu MIDI-Material zu gelangen“. Die meisten Motetten seien nach dem Druck des *Magnum Opus Musicum* neu eingegeben worden. In welchem Programm dies geschah, bleibt offen. Dann erfahren wir: „Um Zeit zu sparen wurde zudem auf erhältliche Lilypond-Dateien auf der Seite Choral-Wiki zurückgegriffen. Alle Werke wurden mit der alten Haberl-Ausgabe verglichen, die dem Autor wegen der Akzidentien-Frage besser geeignet zu sein scheint. Das Gleiche gilt auch für die später benutzten Palestrina-Offertorien.“ Warum Hensel dann nicht bei jeder einzelnen Motette die Herkunft des Notentextes und eventuelle eigene editorische Entscheidungen offenlegt, ist nicht nachvollziehbar. Mit der „Akzidentien-Frage“ ist zudem ein grundlegendes Problem angesprochen, das ansonsten in der gesamten Arbeit vollkommen außen vor bleibt: das der „Musica ficta“. Bei einer Beschäftigung mit Zusammenklängen in Motetten des 16. Jahrhunderts kann diese Praxis eigentlich nicht unberücksichtigt bleiben. Wie verlässlich sind schließlich Auswertungen von Daten, deren Herkunft und Zuverlässigkeit unklar sind? Vielleicht wäre eine zunächst eher experimentell angelegte Beschränkung auf weniger, aber konsistente Daten besser gewesen.

Unabhängig von den genannten Punkten ist die vorliegende Arbeit ein wichtiger Beitrag zu einer auf computergestützten Verfahren beruhenden Beschäftigung mit Musik des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus. Hensel betritt Neuland und regt in vielfacher Hinsicht zu weiteren Forschungen an. Es bleibt zu hoffen, dass er und andere die von ihm eröffneten Möglichkeiten bald weiterführen.

(Juli 2019)

Rainer Kleinertz

Musik verstehen – Musik interpretieren. Festschrift für Siegfried Mauser zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER, Susanne POPP und Wolfram STEINBECK. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 468 S., Abb., Tab., Nbsp.

Kaum eine musikwissenschaftliche Publikation der letzten Jahre dürfte bereits vor ihrem Erscheinen solche Wellen geschlagen haben wie die Festschrift zum 65. Geburtstag des Pianisten und Musikwissenschaftlers Siegfried Mauser, der im Oktober 2019 wegen sexueller Nötigung rechtskräftig verurteilt worden ist. Das vorab in Auszügen in der Presse und auf zahlreichen Webseiten wiedergegebene Vorwort der drei Herausgeber_innen führte dazu, dass diese für Formulierungen, die die Straftaten des Widmungsträgers relativieren und verharmlosen, scharf kritisiert wurden, ohne dass der eigentliche Inhalt des Bandes in die Bewertung hätte einbezogen werden können. Die bisherige Meinungsbildung über diese Festschrift verlief also, so berechtigt sie war, einseitig: Die einhellig ablehnenden Beurteilungen in den Feuilletons (Christine Lemke-Matwey in *DIE ZEIT*, 23.10.2019; Rainer Pöllmann im Deutschlandfunk, 29.10.2019; Kia Vahland in der *Süddeutschen Zeitung*, 14.11.2019; Patrick Bahners in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 16.11.2019), in sozialen Medien und Blogs sowie in einer Stellungnahme des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth konnten zur inhaltlichen und methodischen Ausrichtung der Publikation nicht Bezug nehmen, da diese den Verfasser_innen noch nicht vollständig vorlag. Das sei hiermit nachgeholt.

Der kaum verhohlene Huldigungscharakter vieler Festschriften tritt auch in diesem Fall überdeutlich hervor, trotz oder möglicherweise gerade aufgrund der Tatsache, dass der Band vermutlich der erste seiner Art ist, der dem Widmungsträger kurz vor dem Antritt einer Haftstrafe überreicht wurde. Die

Beiträge dürften zum Teil bereits vor dem Bekanntwerden der Vorwürfe gegen Mauser verfasst worden sein; mindestens drei Autor_innen haben ihre Texte allerdings vor Erscheinen zurückgezogen, einzelne haben sich auch nachträglich von dem Vorwort distanzieren. Diese Begleitumstände mögen eine unvoreingenommene Bewertung der Publikation erschweren, dürfen diese aber nicht hemmen. Ob die vollständig vom Verlag Königshausen & Neumann finanzierte Veröffentlichung nach Mausers erster Verurteilung tatsächlich nicht mehr zu unterbinden war, wie Borchmeyer es in einem Interview dargestellt hat, und ob der Band als Geste der Solidarität, der Parteinahme oder gar als Exkulpation zu verstehen ist, soll hier nicht erörtert werden. Die Festschrift ist erschienen, enthält wissenschaftliche, publizistische und künstlerische Beiträge von Personen mit einiger Reputation in ihren jeweiligen Fachgebieten, und stellt ungeachtet der Umstände ihrer Entstehung und Motivation eine öffentliche Verlautbarung dar, deren Wert zu beurteilen diese Rezension anstrebt.

Die Abfolge der Beiträge im Band weist, außer einer chronologischen Sortierung der musikwissenschaftlichen Texte nach der Entstehungszeit der behandelten Musik, kein klares Ordnungssystem auf. Auf eine Gruppierung oder thematische Bündelung der Beiträge ist verzichtet worden; die enthaltenen Widmungskunstwerke und an Mauser gerichteten Texte sowie musikästhetischen Betrachtungen aus der Feder von Literaten oder Philosophen scheinen eher beliebig zwischen den wissenschaftlichen Aufsätzen platziert worden zu sein, zumindest folgen sie keinem stringenten Muster. Einige Beiträge wirken auch durch ihre Textgattung isoliert, etwa ein Interview mit Wolfgang Rihm oder ein literarischer Konzertbericht von Martin Mosebach. Wählt man die Beziehung zum Widmungsträger als Kriterium, lassen sich gleichwohl drei unterschiedliche Arten von Beiträgen ausmachen:

(1) Mauser gewidmete Beiträge: Diesem

Typ entsprechen Texte sehr unterschiedlicher Zielsetzungen und Zuschnitte, darunter eine Eloge von Jörg Widmann und eine Laudatio von Hans Zender (bereits aus dem Jahr 2001), sowie das Gedicht Hören (2018) von Michael Krüger. Hinzu kommen Abdrucke von Werken von mit Mauser befreundeten Komponisten: Klavierstücke von Aribert Reimann (*Albumblatt*, 2018), Wolfgang Rihm (*Solitudo*, 2018) und Wilfried Hiller (*Scorpius*, 2006 oder früher); drei Lieder von Peter Michael Hamel (2018) und eines von Manfred Trojahn (2015); sowie ein mit Geburtstagsgrüßen versehenes Partiturfragment aus Helmut Lachenmanns *My Melodies* (2016–2018).

(2) Sonstige Beiträge mit direktem oder indirektem Bezug zu Mauser: Hier findet man Gernot Grubers Bericht zu dem von Mauser gegründeten Salzburger Institut für musikalische Hermeneutik, Jan Assmanns Eindrücke von einem Gesprächskonzert Mausers (2006) sowie Susanne Pops Interview mit Wolfgang Rihm, in dem Mauser mehrfach erwähnt wird. Der Musikproduzent Eckart Rahn steuert einen Bericht zu einer CD-Aufnahme mit Mauser bei. Nike Wagners kurzer Essay zur Liszt-Rezeption ist Mauser zwar gewidmet, hat aber inhaltlich nichts mit diesem zu tun.

(3) Die weitaus meisten der übrigen Beiträge stehen, abgesehen von gelegentlichen Zitaten seiner Schriften, in keiner Beziehung zu Mauser. Zu diesem Typ gehören alle musikwissenschaftlichen Forschungsbeiträge des Bandes; zudem sind auch einige aus Interpretensicht verfasste Texte enthalten, etwa Christian Gerhahers und Markus Bickers Lesarten von Werken Schumanns sowie Peter Gülkes Ausführungen zu Bruckner. Die Perspektiven der Literaturwissenschaft bzw. Philosophie werden außerdem vertreten durch Beiträge von Dieter Borchmeyer zu Hegels Musikästhetik und von Peter Sloterdijk zum Wahrheitsbegriff in der Kunst.

Von den tatsächlich musikwissenschaftlich ausgerichteten Texten ist also keiner in-

haltlich auf Mauser bezogen. Unter den Originalbeiträgen, die direkt für die Festschrift verfasst und vorher weder anderswo publiziert noch präsentiert wurden, sind die folgenden Texte zu nennen: Jörn Peter Hiekel zu Bernd Alois Zimmermann, Helga Lüning zu Beethoven, Susanne Popp zu Reger, Peter Revers zu Bruckner, Silke Schwarz zu Schumann, Thomas Seedorf zu Berg sowie Jürg Stenzl zu Filmmusik von Mario Nascimbene. Einige Beiträge sind Schriftfassungen von Vorträgen: Matthias Brzoska zu Beethoven, Berlioz und Liszt, Hermann Danuser zu Rhetorik und musikalischer Topik sowie Hans Joachim Hinrichsen zu Mozart. Die meisten dieser Aufsätze umfassen kaum mehr als 15 Textseiten und erreichen damit nicht das Format von Zeitschriftenartikeln oder selbständigen, einen Gegenstand in Tiefe und Breite behandelnden Studien. Einige weitere Beiträge, etwa diejenigen von Oswald Panagl zu Reger, von Elisabeth Schmierer zu Schubert und von Wolfram Steinbeck zu Liszt verzichten darauf, aktuelle Forschungsliteratur einzubeziehen. Manche der nichtwissenschaftlichen Texte wirken oberflächlich – die aphoristische Metaphernseligkeit Sloterdijks erlaubt ihm kaum, gedankliche Tiefe zu entfalten, Nike Wagners beiläufig verschriftlichte Gedanken lesen sich eher wie ein Programmhefttext, und Assmanns Anmerkungen zu zwei Werken von Mozart, mit denen der Autor den Kernbereich seiner Kompetenz verlässt, lassen hinsichtlich ihrer analytischen Aussagekraft einige Wünsche offen. Unfreiwillige Relevanz, gerade im Hinblick auf den Umgang des Widmungsträgers mit dem weiblichen Geschlecht, gewinnen allerdings Silke Schwarz' Befunde zur geistlichen Metaebene in Schumanns Chamisso-Liederzyklus *Frauenliebe und Leben*, der, im Gegensatz zur gängigen Interpretation als Ausdruck der Misogynie und male supremacy seiner Urheber, auch als Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition der Marienverehrung lesbar ist. Es ist bezeichnend, dass kein

anderer Beitrag explizite Gender-Themen in den Blick nimmt.

Indem die meisten in der Festschrift versammelten Texte ein recht traditionelles Verständnis der Musikbetrachtung widerspiegeln, die ihre Gegenstände als historische Objekte (hier beschränkt auf den Zeitraum zwischen ca. 1770 und 1970) erörtert, erscheinen Ansätze aus der Interpretations- und Quellenforschung sowie aus Teilgebieten der systematischen Musikwissenschaft stark unterrepräsentiert. Auch popularmusikalische oder transkulturelle Perspektiven werden bis auf jeweils einen Beitrag ausgespart. So wird die im Klappentext als „Dialektik der Auslegung und Ausführung“ bezeichnete Interdisziplinarität, die für Mausers Wirken charakteristisch sei, zumindest mit Blick auf die Forschungsmethodik nicht überzeugend eingelöst. Auch Biographien der beteiligten Autor_innen fehlen, ebenso wie ein Personen- und Stichwortregister; dafür ist Mausers Schriftenverzeichnis und Diskographie in Gestalt eines separaten Autorenbeitrags von Irene Schwalb vertreten.

Die öffentliche Wahrnehmung des Bandes wird bestimmt durch die Darstellungen eines männlich dominierten, süddeutsch-bayerisch geprägten Netzwerks, das sich hier mit einer Serie von selbstreferenziellen oder sich gegenseitig zitierenden Verlautbarungen präsentiert, deren Zweck sich mitunter in bloßer Ehrerweisung erschöpft. Für diese allerdings brauchte es nicht notwendigerweise das vorliegende Format: Die an Mauser gerichteten Beiträge wirken in einer Druckpublikation eines wissenschaftlichen Verlags eher deplatziert (zumindest wäre für die angestrebte Vielfalt von Musik, Lyrik und Texten verschiedener Gattungen eine multimediale Präsentationsform, etwa auf einer Webseite, eher angebracht gewesen). Andererseits hätten etliche Beiträge, so sie inhaltlich unabhängig von der Person Mauser sind, durch ein Erscheinen an anderem Ort aufgewertet werden mögen, beispielsweise als Artikel in einer begutachteten Zeitschrift

oder als Kapitel einer Sammelpublikation mit klarer fokussiertem Themenzuschnitt, als er gemeinhin von einer Festschrift erwartet werden mag.

Die fachliche Bedeutung dieser Publikation zu würdigen heißt, sie gleichzeitig zu relativieren. Rein kommerziell dürfte der Band ein Erfolg werden, zumal ihm schon jetzt mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als den meisten anderen geisteswissenschaftlichen Fachbüchern. Der Ertrag für die Musikforschung ist allerdings überschaubar: Der beachtlichen Zahl von 38 Autor_innen (von denen nur vier nach 1965 geboren sind) stehen lediglich zehn größtenteils recht knappgehaltene Aufsätze gegenüber, die hinsichtlich ihrer Methodik und der Qualität ihrer Erkenntnisse tatsächlich einen Mehrwert bieten. Sollte es auch nach der Causa Mauser noch erstrebenswert erscheinen, musikwissenschaftliche Festschriften (für hoffentlich besser beleumundete Persönlichkeiten) zu veröffentlichen, so besteht zumindest Anlass zur Zuversicht, dass diese die Schwachpunkte der vorliegenden Publikation nicht wiederholen und mehr sein werden als ein buntes Panorama „kleiner Beiträge“ ohne den sprichwörtlichen roten Faden.

(November 2019)

Wendelin Bitzan

Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Pietro CAVALLOTTI, Simon OBERT und Rainer SCHMUSCH. Wien: Verlag Lafite 2019. 320 S., Abb., Nbsp., Tab. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 4.)

Es gibt wohl wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts, deren Musik einen so großen Einfluss vor allem auf nachfolgende Generationen ausübte und zugleich so kontrovers diskutiert wurde wie diejenige Anton Weberns. Für die Musik der Nachkriegsavantgarde wurde Webern als Kronzeuge eigener Entwicklungen in Anspruch genommen,

insofern er insbesondere in seinem konstruktivistischen Spätwerk serielle Strategien antizipiert zu haben schien. *Junge Komponisten bekennen sich zu Webern*, so lautete denn auch emphatisch der Titel einer Rundfunksendung aus dem Jahr 1953 mit Beiträgen von Komponisten wie Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, während Iannis Xenakis aus der Perspektive makroskopischer Strukturverläufe für die detaillierten Tonhöhenkonstruktionen seiner seriell komponierenden Komponistenkollegen und für diejenigen Weberns gleichermaßen vor allem Geringschätzung übrig hatte.

Das Programm des Bandes, erneut nach den Einflüssen Anton Weberns zu fragen, den unterschiedlichen Anknüpfungspunkten und sich daraus ergebenden Akzentverschiebungen nachzugehen, um das Bild der Webern-Rezeption gleichermaßen zu aktualisieren wie zu erweitern, erweist sich vor diesem Hintergrund trotz der über Jahrzehnte gewachsenen Literatur zu diesem Thema als gleichermaßen wichtige wie lohnende Aufgabe. Das Spektrum der Beiträge ist in ästhetischer, geographischer und bedingt auch zeitlicher Hinsicht bewusst weit gefasst, um so die faszinierende Vielfalt der kompositorischen Reaktionen auf Weberns Musik herauszuarbeiten. Gegliedert sind die um zwei Podiumsgespräche erweiterten 13 Beiträge in verschiedene Themengebiete. Vier Beiträge gehen zunächst den Einflüssen Weberns auf einige seiner Zeitgenossen nach. Der zweite, gut doppelt so umfangreiche Teil der Publikation ist der Webern-Rezeption nach 1945 gewidmet und entlang verschiedener systematischer Themenfelder wie „Klang“, „Struktur“ und „Reduktion“ strukturiert.

Der eröffnende, mit einigem Understatement als „Einleitung“ etikettierte Beitrag des Mitherausgebers Pietro Cavallotti rekapituliert keineswegs nur die kontrovers diskutierten Anfänge der Webern-Rezeption durch die Nachkriegs-Avantgarde, sondern untersucht unter Einbeziehung von gleichermaßen detaillierten wie gut nachvoll-

ziehbaren Analysen, welchen Stellenwert „Musikalische Analyse als Prozess geschichtlicher Aneignung“ genießt (S. 9–26) und arbeitet am Beispiel von György Ligeti und Pierre Boulez plausibel heraus, wie diese „in der Musik von Webern nach Modellen und Konzepten suchen, [...] die ihren eigenen poetischen und kulturellen Horizonten entsprechen“ (S. 26).

Die nun folgenden Texte über Anton Webern und seine Zeitgenossen verschränken eine meist detaillierte Nachzeichnung der biographischen Berührungspunkte mit musikanalytischen und ästhetischen Vergleichen. Thomas Ahrend (S. 27–50) nimmt mit Hanns Eisler, Ludwig Zenk und Leopold Spinner drei Kompositionsschüler Weberns exemplarisch in den Blick und reflektiert angesichts einer unzureichend spezifischen Nähe der ersten beiden das Problem, inwieweit stilistische Ähnlichkeiten auf persönliche Einflüsse oder aber auf zeitspezifische Affinitäten bzw. gattungstheoretische Aspekte zurückzuführen sind, während angesichts der offensichtlichen Ähnlichkeiten der *Sonate für Klavier* op. 3 von Leopold Spinner mit Weberns *Klaviervariationen* op. 27 seine Rede „von einer Stilkopie und von Epigonalität“ (S. 45) nicht verfehlt zu sein scheint. Martin Zenck legt in seinem Beitrag über Stefan Wolpe (S. 51–72) nicht nur einleuchtend dar, welche Bedeutung Weberns Unterricht für Wolpe hinsichtlich einer Befreiung von spätromantischen Instrumentationstraditionen hatte, sondern zeigt zugleich Parallelen in konstruktiven Kompositionsverfahren auf, die mit einer verblüffend gegensätzlichen Ausdruckshaltung, nämlich „Auskühlung von Ausdruck“ (S. 71) und „extreme[r] Aufladung des Ausdrucks“ (S. 72) einhergehen. Rainer Schmusch hingegen beleuchtet das Musikverständnis des nicht kompositorisch tätigen Musiktheoretikers Erwin Ratz, ebenfalls Schüler Weberns, und bringt Ratz' Formauffassung einer „prozessualen Dynamik des musikalischen Geschehens“ (S. 87) mit Weberns (und Schönbergs) organischem

Musikverständnis in Verbindung. Ergänzt wird das Themenfeld um ein Gespräch mit Gösta Neuwirth über „Erwin Ratz und die Wiener Musiktheorie nach 1945“ (S. 93–103).

Die drei folgenden Beiträge sind unter dem Themengebiet „Klang“ subsumiert. Pascal Decroupet fokussiert in seinem Beitrag „Webern als Projektionsfläche – Worin serielle Komponisten bei Webern sich wiederzuerkennen glaubten“ (S. 105–126) auf jene Webern-Analysen von Pousseur und Stockhausen, in denen nicht nur Tonhöhen- oder Dauernorganisation untersucht, sondern auch die Dimension der Klangfarbe mit einbezogen werden und geht den Auswirkungen dieser „interessegeleiteten“ Betrachtungen auf eigene Kompositionen nach. Der Beitrag von Andreas Meyer untersucht die weniger offensichtliche, aber gleichwohl plausible Verbindung von Webern zu John Cage und zeigt u. a. die Verwandtschaft von dessen *String Quartet in Four Parts* (1949–50) mit Weberns *Quartett* op. 22, welche in der Wiederholung und symmetrischen Anordnung von Klangaggregaten sowie in der daraus entstehenden stagnierenden Form besteht (S. 127–154). Ausgehend von der Begeisterung zeitgenössischer Komponisten für die konkrete Klanglichkeit von Weberns Kompositionen geht Nikolaus Urbanek – flankiert von methodologischen Überlegungen – der Bedeutung des Klangs für Weberns Musik selbst nach (S. 155–169), um abschließend eher cursorisch „die Klangflächenkomposition um 1960 [...] als Ergebnis einer spezifischen Form der Webern-Rezeption [zu] deuten“ (S. 166).

Bei den beiden unter dem Aspekt „Struktur“ zusammengefassten Beiträgen von David W. Bernstein und Christoph Neidhöfer handelt es sich um zwei der drei englischsprachigen Texte des Bandes. Bernstein schildert Webern-Einflüsse auf John Cage, Christian Wolff und Morton Feldman, die zum einen in punktuellen Strukturen und

statischen Formen und zum anderen in konstruktiven symmetrischen Tonhöhenbeziehungen begründet sind, wobei letzteres bei den ersten beiden eine größere Rolle als bei Feldman spielt, wie etwa kurze Analysen des bereits erwähnten *String Quartet* von John Cage oder von *For Prepared Piano* (1951) von Christian Wolff zeigen (S. 171–194). Neidhöfers Aufsatz besteht im Kern aus einer ausführlichen Auswertung der unveröffentlichten, in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Webern-Analysen Luciano Berios, bezieht jedoch auch publizierte Äußerungen in seine Exegese von Berios Webern-Bild mit ein (S. 195–229).

Der folgende Beitrag von Mark Delaere mit dem schillernden, einem Zitat entstammenden Titel „Jede kleine Leiche könnte ein Beethoven-Thema sein“ (S. 231–248), widmet sich unter der Rubrik „Reduktion“ der Webern-Rezeption Karel Goeyvaerts' und zeigt eindrucksvoll, wie die zunehmende Strenge und Reduktion in Goeyvaerts' Komponieren zwar in Teilen mit Weberns strukturellem Denken konvergiert, aber völlig andere ästhetische Hintergründe hat, insofern jener damit das Ziel einer „vollkommen objektivistische[n] und statische[n] Musik“ verfolgte, dieser aber auf eine „Steigerung des Ausdrucks“ zielte (S. 248). Ist Delaeres Beitrag eine kenntnisreiche Vertiefung und Aktualisierung einer seit langem bekannten Nähe, so akzentuiert Jonathan W. Bernard mit La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich wenig offensichtliche Verbindungslinien zu Webern. Gelingt es im Fall Youngs, am Beispiel der mit „A Tooth“ überschriebenen Nummer 5 seines *String Quartet* (1956), stichhaltige Parallelen zu Webern ausfindig zu machen, die hinsichtlich konstruktiver Zwölftonkonstruktionen auf das *Streichquartett* op. 28, hinsichtlich Gestik, detaillierter Artikulation und zeitlicher Verknappung aber vielmehr auf opp. 5 und 9 verweisen, so ist das gleiche Verfahren im Falle Rileys und Reichs weniger überzeugend, genügen zwölfstimmige Verfahren und wieder-

kehrende Intervallkonstellationen in deren Frühwerk doch kaum, um eine spezifische Nähe zur Musik Weberns nachzuweisen.

Drei weitere Beiträge beschließen den Band. Mit Henri Pousseur reflektiert Michael Kunkel das Webern-Bild eines weiteren zentralen Protagonisten der Nachkriegs-Avantgarde, der sich emphatisch zu Anton Webern bekannte und beleuchtet auch den gesellschaftspolitisch-utopischen Gehalt, den dessen schwebende und multipolare chromatische Harmonik für den belgischen Komponisten beinhaltete (S. 291–304). Ergänzt wird der Band um das wichtige zeitgeschichtliche Dokument eines Podiumsgesprächs mit den Komponisten Pierre Boulez und Dieter Schnebel aus dem Jahr 1990 (S. 267–290). In einem letzten, kurzen und daher beinahe epilogartigen Beitrag weitet Simon Obert die Perspektive noch einmal radikal und fragt nach den Beziehungen Weberns zur Pop-Musik, um wenig überraschend festzustellen, dass sich Weberns Musik aufgrund ihrer Sprödigkeit und satztechnischen Dissoziation wenig zur popmusikalischen Vereinnahmung eignet und mögliche Verbindungen daher nahezu inexistent sind (S. 305–311).

Die Beiträge des Sammelbandes, der als vierter Band der Beihefte zur Anton Webern Gesamtausgabe erschienen ist, basieren auf den Vorträgen, die im November 2011 auf dem internationalen Symposium *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven* am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel gehalten wurden (S. 8). Akkuratess, Detailgrad und Substanz fast aller Beiträge reichen über das häufig in Tagungsbänden Gebotene deutlich hinaus und lösen den Anspruch ein, den eine Gesamtausgabe an die begleitende wissenschaftliche Reflexion stellt. So zeigen die meisten Texte nicht nur differenzierte Einschätzungen auf der Basis einer detaillierten Kenntnis des derzeitigen Forschungsstands, sondern verschränken diese auch mit anspruchsvollen und gründ-

lichen Analysen, die die jeweiligen Schlussfolgerungen plausibel begründen oder überhaupt erst möglich machen. Nur selten, wie etwa im Fall der Berio-Exegese Christoph Neidhöfers, erschwert der hohe Detailgrad das Lesen merklich, muss man sich doch bei der prinzipiell verdienstvollen Auswertung der unpublizierten, daher schwer zugänglichen und mehrheitlich unbekanntem Primärquellen einen Weg durch das dornige und schwer durchdringliche Gestrüpp aus hochdetaillierten Tonhöhenanalysen und unzähligen Fußnoten bahnen, die an Länge und Ausführlichkeit häufig das Ausmaß des Haupttexts erreichen. Positiv hervorzuheben ist ferner die hohe Anzahl an Notenbeispielen, analytischen Schaubildern und Abbildungen von autographen Skizzen, die zumeist aus dem Archiv der Paul Sacher Stiftung, einem wichtigen Partner des Projekts, stammen.

Die vielleicht bedeutendste Leistung des Bandes besteht aber darin, anschaulich zu machen, welche vielfältigen und unterschiedlichen Berührungspunkte mit der Musik Weberns existieren. Dank der thematischen Breite zeigt sich, dass nachfolgende Komponisten so unterschiedliche Aspekte wie konstruktive Strenge, statische Formen oder klangliche Differenziertheit hervorgehoben haben und kaum an „objektiven“ und ausgewogenen Webern-Deutungen interessiert waren, sondern ihre Rezeption durch ihr eigenes Musikverständnis subjektiv gefiltert wurde – ein zentraler Sachverhalt, der in der Publikation immer wieder aufscheint und bisweilen von rezeptionstheoretischen Überlegungen begleitet wird. So wird offenbar, dass das Webern-Bild nachfolgender Komponisten kein einheitliches ist, sondern sich vielmehr zu einem bunt schillernden Kaleidoskop zusammenfügt. Und doch zeigt sich gerade an dieser Stelle, dass die Themensetzung in zweifacher Weise zu einseitig ist. So sind die im zweiten Teil des Bandes erwähnten Komponisten zwar von einer breiten stilistischen und geographi-

schen Provenienz, gehen die einzelnen Texte doch auf so verschiedene Protagonisten wie John Cage, Morton Feldman, Steve Reich, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts oder Henri Pousseur ein. Auffällig hieran ist jedoch zugleich die zeitliche Beschränkung auf die erste, „heroische Generation“ der Neuen Musik nach 1945, während allenfalls am Rande nach den Einflüssen Weberns auf Komponistinnen und Komponisten gefragt wird, die deutlich später als in den 1930er Jahren geboren wurden. Dies führt dazu, dass die kompositorische Webern-Rezeption bis etwa 1960, allenfalls 1970 sehr differenziert ausgeleuchtet ist, spätere Akzentverschiebungen jedoch weitgehend im Dunkeln liegen. Zum anderen zeigt sich trotz einer Erweiterung der Perspektiven ein überproportionaler Rekurs auf konstruktive Techniken selbst in Beiträgen, die eigentlich den Themengebieten „Klang“ oder „Reduktion“ zugeordnet sind. In den Texten über John Cage (Andreas Meyer und David W. Bernstein) etwa nimmt der Vergleich symmetrischer Tonhöhenbeziehungen einen beinahe größeren Raum ein als die eigentlich im Vordergrund stehenden Aspekte von Zeitkonzeption und Klang. Pascal Decroupet hingegen hebt zwar explizit Weberns „akustische[s] Bewusstsein“ (S. 105) hervor, das seiner Musik die Bedeutung einer Schwelle in Richtung einer klangbasierten, „sonalen“ Musik verleiht, reflektiert in der Folge dann aber doch nur die parametrischen Klangfarbenordnungen bei Pousseur und Stockhausen, in denen eine Typologie des Klangs letztlich noch nicht in einer qualitativ neuen Weise strukturwirksam wird. Da dies dem untersuchten Gegenstand geschuldet ist, lässt sich dieser Mangel zwar kaum seiner ansonsten profunden Argumentation anlasten. Doch auch an anderer Stelle wird dieser Aspekt nur unzureichend aufgegriffen. Die dadurch entstehende Lücke führt aber letztlich dazu, dass die latente Antizipation der strukturellen Bedeutung des Klangs in den Orchesterstücken opp. 6 und 10 oder den Streich-

quartettkompositionen opp. 5 und 9, die etwa von Helmut Lachenmann theoretisch reflektiert und zum zentralen Paradigma seiner eigenen Poetik erhoben wurde, schlicht unberücksichtigt bleibt. Aber auch andere Aspekte, die über das konstruktive Moment hinausreichen, wie der gleichermaßen ästhetisch wie musiktheoretisch herausfordernde Impuls der Freiheit des frühen Webern oder die expressive Verdichtung, von der Spuren etwa zu György Kurtág führen, bleiben eher randständig, so dass es bisweilen scheint, als bliebe der Band zumindest implizit dem bekannten Paradigma des „strukturalistischen Webern“ verpflichtet, das eigentlich hin zu neuen Perspektiven überschritten werden sollte.

(Oktober 2019)

Tobias Schick

Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Hrsg. von Nils GROSCH. Münster: Waxmann Verlag 2018. 199 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 10.)

Der vorliegende, von Nils Grosch herausgegebene Band befasst sich mit der Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die eine ästhetische, politische und soziale Revolution zum Programm hatte. Den Namen „Novembergruppe“ gab sich die Künstlervereinigung mit Rekurs auf die Novemberrevolution von 1918. Der Anspruch, über die Kunst auf die Politik einzuwirken, erwies sich tatsächlich nur bedingt als realisierbar, wie der von Nils Grosch herausgegebene Sammelband zeigt. Sowohl in der Frage der künstlerischen wie auch bezüglich der politischen Positionierung erwiesen sich die anfangs euphorisch artikulierten Interessen im Verlauf des Bestehens als überhaupt nicht so selbstverständlich vereinbar. Unter den Mitgliedern der „Novembergruppe“ fanden sich Vertreter des Kubismus, Bauhaus, Expressionisten, Futuristen, DADA-Künstler und Agitati-

onskünstler. Im Unterschied zu anderen Gruppierungen dieser Zeit ist es gerade die Pluralität und der damit einhergehende stilistische Synkretismus, den man als charakteristisch bezeichnen kann.

Einer der zentralen Artikel des Bandes bietet ein Panorama über die Ausstellungsaktivitäten der „Novembergruppe“, die sich durch Vorträge, Künstlerfeste, Lesungen oder Konzerte bekannt machten, in erster Linie aber über Kunstwerke in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Der Text von Janina Nentwig zu den „Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“ steht nachvollziehbar am Anfang, weil er einen guten Überblick nicht nur über die Aktivitäten, sondern auch über die Reibungspunkte und historischen Schwerpunktverschiebungen der Bildenden Künstler in den verschiedenen Phasen aufzeigt. Wenngleich der Untertitel des Beitrags einen chronologischen Abriss nachzeichnet („Die Ausstellungen der Novembergruppe 1919 bis 1932“), so präsentiert Nentwig darüber hinaus verschiedenste Problemfelder: Allen Künstlern war der Impetus gemein, Neues zu schaffen und sich revolutionär zu verstehen. Doch wie diese künstlerische Revolution aussehen sollte, welche Ziele sie im Kern verfolgte, das stand bei den „Outsider[n] und Bahnbrecher[n]“, wie der Text von Nentwig überschrieben ist, immer wieder zur Disposition. Die Frage, welche Kunst auf den Ausstellungen gezeigt wurde, ist aufgrund der Menge an Exponaten, aber auch aufgrund der stilistischen Diversität kaum in einem Text zu beantworten. „Zwischen 1919 und 1932 präsentierte die Novembergruppe auf knapp 40 Ausstellungen mindestens 3000 Werke von über 480 Künstlern“ (S. 10). Jene große Spannweite, die sogar innerhalb der Gruppe die Pioniere der Abstraktion gegen die Vertreter des „reaktionären Realismus“ (S. 20) in Stellung brachte, provozierte auch in der Rezeption verschiedenste Blickwinkel. Diese reichten von großem Zuspruch bis hin zur scharfen Kritik, waren also ungefähr so heterogen

wie die Anliegen der diversen Teilnehmer selbst. Überdies entzündete sich die Kritik an der „mittelmäßigen Qualität“ bis zur radikalen Ablehnung, wie etwa die von Otto Koester, der die ausgestellten Exponate als „gerahmt[e] Rülpsen[...] und Fürze[...]“ (S. 15) beschimpfte. Der Beitrag von Janina Nentwig schließt mit einer Gegenüberstellung der programmatischen Diversität der Gruppe im Kontrast zum eindimensionalen Stilideal der Nationalsozialisten, namentlich einem „naturnahen Realismus“, den diese als einen „einzigsten unveränderlichen Kunststil für die Ewigkeit“ einforderten (S. 26).

Die Künstler der „Novembergruppe“ standen nachvollziehbar in Reichweite linker Politik, und sie charakterisierten sich selbst als revolutionär. Sie forderten, ausgehend von der Kunst, eine soziale Revolution der Gesellschaft. Ein wichtiges Ziel artikulierten die Künstler in dem ambitionierten Vorhaben der „Vereinigung von Kunst und Volk“, was Andrea Gott dang anhand der „Führer durch die Abteilung der Novembergruppe auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1920–1924“ problematisiert. Bemerkenswert ist zunächst, dass sich innerhalb der Programmtexte keine Namen der Künstler finden, wodurch die Künstler hinter „die Kunst bzw. den Gruppengedanken zurück[traten]“ (S. 30). In der Analyse der programmatischen Texte stellt die Autorin, wieder analog zur Pluralität der Künstler, zunächst die Verschiedenartigkeit der ausgestellten Stile vor. Dass die ambitionierte „Vermischung von Kunst und Volk“ (S. 40) eine Ideologie blieb, die auch mit Textbegleitern zu den Ausstellungen kaum realisiert werden konnte, das schlussfolgert Gott dang im Fazit ihres Textes, in dem sie das Konzept der Ausstellungsführer kritisch beleuchtet und bemerkt, dass es sich bei den „Anleitungen zur Kunstbetrachtung“ (S. 40) im Grunde um „autoritative[n] Setzungen“ (S. 41) gehandelt habe.

Den Holzschnitt als „visuelle Strategie um 1918/19“ behandelt Franziska Lam-

pe anhand der Fragestellung, inwiefern der Holzschnitt als „Bild im mittelalterlichen Gewand“ mit der „Neuorganisation der Künste“ (S. 43) korreliere. Die Autorin versucht eine Antwort über den Gedanken der „nostalgischen Sehnsucht nach etwas Ursprünglichem“ (S. 51), die sie mit der „Skepsis gegenüber der Fotografie“ (S. 56) konfrontiert. Andreas Zeising befasst sich in seinem Aufsatz mit Arthur Segal und der „Kunst der Vermittlung“. Er diagnostiziert eine Nähe zwischen Segals „Kritik an der Gegenwartskunst“ und der „Katastrophen-diagnostik“ eines Julius Meier-Graefe, die dieser allerdings schon vor dem Ersten Weltkrieg artikuliert. Dass die moderne Kunst von der breiten Masse des Publikums nicht angenommen wurde, begründet Segal nicht mit der häufig beklagten angeblichen Ignoranz des Volkes, sondern mit der „prophetische[n] Attitüde“ und den oftmals „hermetischen Konzepte[n]“ der Avantgardisten. Eine kluge Pointe beschließt den Beitrag, wenn der Autor die Kritik Segals gegen diesen selbst wendet, und zwar in der Beobachtung, dass sich am Ende nicht der volksnahe Segal, sondern ausgerechnet Künstler wie der „elitäre Kandinsky“ durchgesetzt hätten und „heute wahrhaft populär“ (S. 74) geworden seien. Ebenfalls einen Vertreter der „Novembergruppe“ wählt Günter Agde in seinem Beitrag zum Maler und Graphiker Oskar Fischer aus. Er charakterisiert diesen durch seine „wild-umherschend[e], breit fabulierend[e] Phantasie“ und anhand der „Ambivalenzen der Themen“ (S. 77). Den Werdegang Fischers beschreibt Agde, grob gesprochen, als eine etwas traurige Karriere vom Phantasten zum „Parteifunktionär“ und „Propagandisten“ (S. 83).

Einen Vergleich verschiedener Interessensverbände nimmt Gloria Köpnick vor, indem sie die „Novembergruppe“ der „Vereinigung für junge Kunst“ gegenüberstellt. Im Unterschied zur „Novembergruppe“ als „lockerer Zusammenschluss von Kulturschaffenden“ (S. 85), sei die „Vereinigung für junge Kunst“

ein „von gebildeten Bürgern initiiertes Verein zur Förderung von Gegenwartskunst aller Art“ (S. 85f.) mit dem Fokus auf einem „vielseitigen Veranstaltungsprogramm“ (S. 100). Die Unterschiede werden hier angerissen, aber es werden vor allem die Gemeinsamkeiten in dem etwas vorhersehbaren Befund der „Vermittlung des Neuen“ (S. 100) unterstrichen, dem sich beide Vereine verschrieben hätten.

Der Text von Sigrid Brandt widmet sich unter der Rubrik „Land – Stadt – Sport“ der Architektur der „Novembergruppe“, genauer den spezifischen „Architekturen für die Massen“, die in jenen Jahren unter anderem in Magdeburg und Berlin entstanden. Es ging den Architekten, und hier wird eine Parallele zu den Programmen der Bildenden Künstler erkennbar, um das „Bauen für eine Gemeinschaft“ (S. 110). Die Betrachtung jener in dieser Zeitspanne entstandenen baulichen Projekte erkläre nicht zuletzt die Massenkultur der 1920er Jahre, die in der Rezeption, so die Autorin, zu eindimensional aus der Ästhetik des Nationalsozialismus erklärt worden sei.

Der Herausgeber des Bandes, Nils Grosch, befasst sich in seinem Beitrag mit dem Spannungsfeld „zwischen Avantgarde und populärer Kultur“ anhand der Musik der „Novembergruppe“ im Vergleich zur „Deutschen Kammermusik“ in Donaueschingen. Grosch beginnt seine Überlegung, indem er in der „Novembergruppe“ eine junge Generation identifiziert, die für die Programme verantwortlich zeichne. Ein entscheidender Gesichtspunkt sei die mediale Verbreitung durch den Rundfunk, die nicht nur die Rezeption beeinflusste, sondern, so Grosch, eine grundlegende „Veränderung in der kulturellen Kommunikation“ (S. 115) nach sich zog. Ein wesentlicher Unterschied läge in dem Traditionsverständnis und der Rückbesinnung auf eine „historisch gewachsene[n] Musikkultur“, die dem Konzept des Donaueschinger Festivals eingeschrieben sei, während die „Novembergruppe“, allen

voran Max Butting, als „Pionier der Originalkomposition für Rundfunk“ (S. 123) das Radio für sich entdeckte und dieses nicht als „randständig“, sondern als „bedeutsame kulturelle Entwicklung[en]“ (S. 129) begriff. Für die Konzerte von der Musiksektion der „Novembergruppe“ war zuerst Butting, später Hans Heinz Stuckenschmidt verantwortlich. In fast allen Disziplinen gab es neben den künstlerischen Veranstaltungen auch theoretische Diskurse, die in öffentlichen Vorträgen verhandelt wurden. Mit Paul Bekkers Berliner Vortrag von 1925 unter dem Titel *Wesensformen der Musik* setzt sich Andreas Eichhorn in seinem Beitrag auseinander. Es ist nicht nur der erste Vortrag aus dem Umfeld der „Novembergruppe“ zur Musik, es ist auch der einzige, der publiziert wurde. Eichhorn charakterisiert Bekkers phänomenologischen Ansatz als „antimetaphysisch und materialistisch“ (S. 135), wodurch sich sein „Ansatz als Positionierung gegen Schopenhauer“ (S. 138) lesen ließe. Entscheidend sei bei Bekker die „Verankerung der Musik gleichsam im Leiblichen des Menschen“ (S. 138), was Eichhorn als „anthropologische Fundierung“ (S. 138) der Musik herausstellt.

Durchaus im Kontrast zu Bekkers seriösen Ausführungen stand eine Nachtvorstellung der „Novembergruppe“ im Gloria-palast, die am 16. Februar 1926 (Beginn 23:15 Uhr) stattfand. Sara Beimdieke widmet sich in ihrem Aufsatz vor allem dem Wirkungsradius dieser Veranstaltung, die unter dem Titel *Tempo Amerika* publik wurde und in der Rezeption mit Schlagworten wie „Krawall“ und „Sturm“ assoziiert ist (S. 141): In der zeitgenössischen Presse geriet die Nachtvorstellung, wie vorab kalkuliert, zur Provokation. Ein besonderes Ereignis war die Nachtvorstellung sowohl im Inhalt wie im Format auch insofern, als den Künstlern das künstlerische Leben aus Amerika in einem möglichst extravaganter Veranstaltungsformat nahegebracht werden sollte. Der Abend war, dies ein einschlägiges

Charakteristikum der „Novembergruppe“, interdisziplinär und multimedial konzipiert: Konzertstücke wie die eines Antheil standen hier neben Tanzdarbietungen, Negro-Spirituals und sogar Funkreportagen. Die Musik von George Antheil erhielt eine herausgehobene Stellung, denn über die Musik gelang es, die Künstler der „Novembergruppe“ mit ihren eigenen Vorurteilen gegen Amerika zu konfrontieren. Eine neue Sichtweise auf die Musik und das Erforschen neuer Klangbereiche war auch für Heinz Tiessen ein Anliegen, was Markus Böttgemann in seinem Text herausstellt, wenn er im Texteingang Tiessens Begeisterung für den Amselgesang betont. Es geht Böttgemann in seinem Artikel einerseits um ein Portrait des Komponisten Tiessen, der ein glühender Verehrer von Richard Strauss war, vor allem aber auch um die „Bilder, die wir uns von den 1920er Jahren machen“ (S. 157). Die Zugehörigkeit zur „Novembergruppe“ deutet Böttgemann für die Musiksektion wie folgt: Sie fuße „weit weniger auf ideologischen Entscheidungen als auf einem Pragmatismus, der von einem eher idealistischen als politischen Minimalkonsens getragen wurde“ (S. 159). Jene idealistischen Überzeugungen, die sich in der Parallelität von sozialem und künstlerischem Umbruch manifestierten (S. 164), untermauert Böttgemann abschließend mit einem Vergleich zu dem Architekten Erich Mendelsohn, in dessen Bauwerken er einen „Deutungshorizont eingespannt [sieht], der auf der Annahme überhistorischer Gesetzmäßigkeiten“ (S. 165) beruhe.

Isabel Wünsche setzt sich in ihrem Text mit dem reflektorischen Farblichtspiel von Hirschfeld-Macks auseinander. Im Zentrum steht, ähnlich wie bei der Betrachtung der Nachtvorstellung *Tempo Amerika*, eine spezielle Veranstaltung, nämlich in diesem Fall eine Matinee, die unter dem Titel *Der Absolute Film* im Mai 1925 veranstaltet wurde. Die in diesem Rahmen vorgeführte *Dreiteilige Farbensonatine* bezeichnet die Autorin nicht als Experimentalfilm, sondern als

Performance. Ausgang dieser Performance waren die vom Bauhaus initiierten Laternefeste, die das Lichtexperiment ins Zentrum stellten. Bei der *Farbensonatine* wurden Farben und geometrische Formen mit der Musik synchronisiert, wodurch eine Art Choreographie der verschiedenen Form- und Farbspiele im Saal entstand. Auch an diesem Beispiel wird die emphatisch vertretene Interdisziplinarität offensichtlich, die sich in einer parallelen Regie von auditiver und visueller Ebene realisierte. Das Ende dieser Projekte der „Bauhausbühne“ (S. 176) in Weimar markierte zunächst der Umzug des Bauhauses nach Dessau, und dann, so gravierend wie einschlägig, das erzwungene Exil der beteiligten Künstler. Seitdem gibt es verschiedene Rekonstruktionen der Farbenlichtspiele, die laut Autorin als Symbol für den Brückenschlag zwischen „den Bestrebungen des expressionistischen Bauhauses mit seiner Fokussierung auf individuelle Kreativität und persönliche Erfahrungen und dem konstruktivistischen Bauhaus mit seiner Begeisterung für die Anwendung neuer Technologien“ (S. 179) gesehen werden können. Beschlossen wird der Sammelband mit einem Beitrag von Francesco Finocchiaro, der sich mit „musikalischen Metaphern im ästhetischen Manifest des abstrakten Films“ befasst. Für den Autor ist wesentlich, dass die Metaphern nicht als „Ornamente“, sondern als „sprachliche Spur eines grundlegenden und systematischen Denkprozesses“ (S. 183) aufgefasst werden. Nachvollziehbar zeigt Finocchiaro auf, dass die musikalischen Metaphern sich durchaus nicht immer als sinnstiftend, sondern sogar „eher als Behinderung denn als Anregung der künstlerischen Phantasie“ (S. 192) erwiesen. Jene Differenzierung stellt einen guten Kontrapunkt zur mitunter euphorisch behaupteten Interdisziplinarität der Künstler der „Novembergruppe“ selbst dar.

Eben diese Ausdifferenzierung der Perspektiven und Themenbereiche kann als einer der wesentlichen Vorzüge des Sammelbandes

benannt werden, der nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch Spannungsfelder und Differenzen der „Novembergruppe“ thematisiert. Dass es innerhalb der Gruppe verschiedenste Auffassungen von Kunst und ihrem Wirkungsradius gibt, das lässt sich zuerst an ihrer großen Mitgliederzahl ablesen. Bei der Gründung waren es bereits 120 Mitglieder. Schon in den ersten Monaten wuchs die „Novembergruppe“ auf mehr als das Doppelte an, was sich aus dem Zeitgeist erklären lässt, in dem viele Künstler in Vereinen und anderen Zusammenschlüssen organisiert waren und sich der „Novembergruppe“ mitunter in ganzen Gruppen anschlossen. Zu nennen sind hier nicht nur die bildenden Künstler, sondern auch Musiker, Architekten, Tänzer oder Literaten, wie etwa die Autoren der Zeitschrift *Sturm*, die sich zu weiten Teilen als der „Novembergruppe“ zugehörig verstanden. Das weite Feld an künstlerischen Interessen erklärt ihre Diversität ebenso wie das Fakt der hohen öffentlichen Wirksamkeit in dem begrenzten Zeitraum. Spannungen innerhalb der Gruppe gab es in puncto einer befürchteten Verbürgerlichung der Künstlervereinigung, wofür Künstler wie Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Rudolf Schlichter und Georg Scholz einstanden und so weit gingen, einen Aufruf als Protestbekundung zu formulieren.

Die „Novembergruppe“ war ein eingetragener Verein, worauf auch die traurige Sache hinweist, dass die Gruppe 1935 aus dem Vereinsregister der Stadt Berlin gestrichen wurde. Das Ende der Aktivitäten im Jahr 1933 ist mit der Machtergreifung Hitlers verbunden. Dass die Geschichte der „Novembergruppe“ bis zu diesem Zeitpunkt aber durchaus nicht linear verlief und die Ziele oder Interessen nicht immer einhellig vertreten wurden, das zeigt die von Nils Grosch herausgegebene interdisziplinäre Studie anhand der verschiedenen Fallbeispiele. So wie die „Novembergruppe“ selbst Künstler aus verschiedensten Disziplinen zusammenbrachte, so sind im

Band die unterschiedlichen Perspektiven vertreten. Lohnend wäre meines Erachtens ein zusammenführender Text gewesen, der die unterschiedlichen Themenfelder und die daran gekoppelten Erkenntnisinteressen synchronisiert und bewertet hätte. Vielleicht ist es aber auch genau richtig, dass angesichts eines so disparaten Zusammenschlusses wie es die „Novembergruppe“ war, ein Band entstanden ist, der kaleidoskopartig unterschiedliche Felder nebeneinander aufscheinen lässt.

(November 2019) *Friederike Wißmann*

PETER PETERSEN: „Friedenstag“ von Stefan Zweig, Richard Strauss und Joseph Gregor. Eine pazifistische Oper im „Dritten Reich“. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 186 S., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 2.)

Wer als Kulturschaffender während der NS-Zeit in Deutschland lebte, wirkte und nicht in die Emigration gezwungen worden war, musste nach und nach damit rechnen, Teil des mit Gewalt installierten und sich weiter zuspitzenden Systems der Nazis zu werden. Die einen versuchten (vereinfacht gesprochen) Zurückhaltung zu üben und nur allernotwendige Anpassungen an den Tag zu legen, andere biederten sich regelrecht an, um ihre Karriere zu befördern, wiederum andere meinten, aufgrund ihrer gegebenen Reputation sich dem „neuen Staat“ zur Verfügung stellen zu müssen, möglicherweise in dem Wahn, „Schlimmeres zu verhindern“. Richard Strauss gehört zur letztgenannten Gruppe, wobei Verdrängungsmechanismen nicht zu verkennen sind.

Über Musiker und Musik im NS-Staat ist seit langem viel veröffentlicht worden, wobei es zum Teil unterlassen wurde, sich in damalige Entwicklungsabläufe einzudenken (so schwer das aus heutiger Sicht auch fallen mag), die Psychologie der betreffenden Personen ins Kalkül zu ziehen und nicht jede

Äußerung oder Handlungsweise pauschal zu bewerten bzw. zu moralisieren (was bekanntermaßen den Erkenntnisgewinn nicht zu erhöhen vermag und in musikwissenschaftlicher Literatur wenig zu suchen hat).

Allein schon aus diesem Grunde ist Peter Petersens Buch über den „Friedenstag“ von Strauss als vorbildlich zu bezeichnen: Es geht von Libretto und Komposition aus, bezieht den inzwischen im Detail offengelegten Entstehungsprozess ein und vermag zu objektivieren, ohne den Ernst der Thematik inmitten der NS-Zeit zu verkennen – im Gegenteil. So ist eine Darstellung entstanden, die durch sinnvolle Gliederung, logisches Argumentieren und eine verständliche Sprache besticht. Daran könnte sich manch ein Autor ein Beispiel nehmen!

Petersens Intentionen werden klar benannt: Er möchte „der bisher biographisch und zeitgeschichtlich einseitig angelegten Kommentierung von Friedenstag entgegenwirken“ und legt deshalb zunächst eine „werkimmanente Analyse der Oper“ (S. 10) vor, die im einzelnen Text und Musik sowie deren Bezüge untersucht. Beim Libretto geht es dabei auch um den Hintergrund des behandelten Ereignisses am 24. Oktober 1648 – dem Tag des Westfälischen Friedens – sowie um die verwirklichte „Einheit von Handlung, Raum und Zeit“ (S. 15), wobei auffällt, dass im Gegensatz zu allen anderen Personen der Oper nur die Frau des Kommandanten, Marie, unter ihrem Namen auftritt.

Petersen, der sich in seinen Werk-Analysen von der Bezeichnung „Leitmotiv“ gelöst hat, verwendet stattdessen die Begrifflichkeit „musikalisch-dramatische Semanteme“ als „bedeutungstragende Einheiten“ (S. 26), was zu begrüßen ist, da das abgegriffene Wort-Ungetüm „Leitmotivtechnik“ sich als viel zu unscharf und eingrenzend erwiesen hat (S. 26f.). In seinen Analysen ist der Verfasser dicht am Notentext und belegt die Beobachtungen durch charakteristische Notenbeispiele. Hierdurch wird die Kompo-

nierweise evident, die eben nicht nur in Tönen illustriert, sondern durch „musikalisch-dramatische Semanteme“ mehrdimensionale Bedeutungsebenen freilegt (S. 26–85).

Nachdem der Werkbefund so einleuchtend ausgebreitet worden ist, geht Petersen auf die (wohl) einmalige Werkgenese ein, die eng mit Stefan Zweig verbunden ist, der zunächst für Strauss das Libretto zur *Schweigsamen Frau* geschrieben hatte. Die Umstände zur Dresdner Uraufführung 1935 sind bekannt. Da eine diesbezügliche Wiederholung im „Dritten Reich“ undenkbar war, musste Zweigs Mitwirkung an Idee, Konzeption und Libretto absolut geheim gehalten werden, woran sich auch Strauss und Joseph Gregor (laut Partitur fungiert er als alleiniger Librettist) gehalten haben.

Inzwischen ist auch Gregors Biographie und Wirken in Wien vor und nach 1945 aufgearbeitet und materialreich in die vorliegende Veröffentlichung einbezogen worden (einschließlich des von Gregor Umwelt als Anbiederung empfundenen Textes „Theater des neuen Deutschland“, 1938, eingeleitet mit einem Hitler-Wort). Abschließend bietet Petersen einen Überblick zum „Friedenstag – im Urteil von Kritik und Wissenschaft“ (S. 134–158). Hier wird sowohl vor als auch nach 1945 deutlich, wie sehr die Deutungshoheit vom Blickwinkel des Betrachters abhing, ohne ggf. in die Tiefe zu gehen und die Bedeutungsebenen des Werkes ans Tageslicht zu fördern.

Petersens Schrift bildet hoffentlich die Grundlage für künftige Aufführungen: „Gefragt sind Phantasie und Imaginationskraft von Künstlern, die vielleicht eine Lösung finden, dieses meisterhaft komponierte, aber historisch belastete Kunstwerk so zu präsentieren, dass sein konstruktives Potential zugleich mit den zeitbedingten Beschäftigungen erlebbar wird.“ (S. 163)

(August 2019)

Matthias Herrmann

Puccini-Handbuch. Hrsg. von Richard ERKENS. Stuttgart: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XLI, 452 S., Abb.

„Heute über Giacomo Puccini reden heißt zuerst über seine jahrzehntelange Geringschätzung reden. Sie steht auf bemerkenswerte Weise der anhaltenden enormen Popularität von mindestens fünf seiner Opern gegenüber [...]. Eher mehr noch hat Puccinis Ansehen in der musikalischen Welt gelitten unter einer programmatischen Nichtbeachtung durch die Musikwissenschaft [...].“ (S. 2) So leitet der Herausgeber Richard Erkens das Handbuch ein, was beinahe entschuldigend und unterwürfig klingt. Man sollte meinen, dass es keiner Erläuterung für ein Puccini-Handbuch bedarf; die ungebrochene, über hundert Jahre andauernde Präsenz Puccinis auf den großen Opernbühnen dieser Welt sollte bereits Anreiz genug sein, sich mit seinem Œuvre intensiv auseinanderzusetzen. Denn ganz unbedingt gilt es in diesem Falle der Frage nachzugehen, was Puccinis Werk eigentlich so erfolgreich macht bzw. welche werkimmanenten Mechanismen das Œuvre für das Publikum so zeitlos macht, dass die Rezeption nach wie vor ungebrochen ist.

Die Annahme, dass dies bereits seit Jahrzehnten in Angriff genommen worden wäre, ist für Puccini falsch. Das Fehlen einer kritischen Ausgabe seiner Opern ist neben der offenbar schwierigen Verhandlungslage mit Ricordi (vgl. Dieter Schicklings Ausführungen zur „Quellenlage und Edition“ S. 416–417) somit auch ein Symptom des lange fehlenden philologischen Ansatzes. So erstaunlich dies auf den ersten Blick ist, so wenig überraschend ist es dann aber auf den zweiten Blick. Dieses Schicksal teilt Puccini mit seinem nicht minder bekannten Zeitgenossen Richard Strauss (wenngleich teilweise aus anderen historischen und fachlichen Gründen): Neben dem Vorwurf des Kitsches und der Banalität (bei Puccini insbesondere auf seine Melodien bezogen), den zwei „Tot-

schlag-Argumenten“, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei allen populären und finanziell erfolgreichen Komponisten immer wieder hervorgebracht wurden, um ihre Bedeutung herabzuwürdigen – dahinter steht ja implizit die Ansicht, dass ein wahrer Künstler eben verkannt sein müsse und im Umkehrschluss also ein erfolgreicher Musiker kein wahrer Künstler sein könne –, der eben zur langen Nichtbeachtung Puccinis oder in Deutschland zur Charakterisierung des „kleinen Meisters“ führte (letzteres im Handbuch insbesondere auf S. 362–363 von Mauro Fosco Bertola sehr schön ausgeführt), war vermutlich gerade die Allgegenwart Puccinis ein weiterer Faktor für die Nichtbeschäftigung. Aber viel Quellenmaterial zu besitzen und oft seine Musik zu hören bzw. aufgeführt zu sehen, heißt eben einerseits nicht, dass das Wissen oder die Quellenlage vollständig ist, und andererseits bedeutet es genauso nicht, dass das vorhandene Material nicht schief beleuchtet würde. Die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Puccini ist also auf den zweiten Blick genauso naheliegend wie dringlich. Und es ist sehr gut, dass das Handbuch genutzt wurde, dem Übelstand einer noch praktisch in den Kinderschuhen steckenden Forschung mit der kondensierten Darbietung eines vielfarbigem Kaleidoskops an bisher gesammeltem Wissen entschieden entgegenzutreten. Das Handbuch ist somit keineswegs überflüssig, es vermag vielmehr neue Forschungsimpulse zu setzen.

Das Puccini-Handbuch ist das zehnte Produkt der bei Metzler und Bärenreiter gemeinsam im Bereich der „Musiker“ herausgegebenen Reihe und reiht sich im Hinblick auf den Umfang wie auch konzeptionell nahtlos in die bereits erschienenen Bände ein. Das Buch ist in fünf große Abschnitte: „Einleitung“, „Kontexte“, „Perspektiven auf Puccinis Operschaffen“, „Das Werk“, „Interpretation und Rezeption“ gegliedert, um die herum praktische Hilfen (hervorzuheben sind hier die „Zeittafel“ und das

„Glossar“ im Anhang) gruppiert wurden. Insgesamt haben sich 25 Personen an dem *Ceuvre* beteiligt – darunter klingende Namen und ausgewiesene Puccini-Experten aus Deutschland, Italien, und dem anglo-amerikanischen Raum. Im Folgenden werden nun einige Schlaglichter auf die Texte geworfen und allgemeine Eindrücke geschildert. Aus Platzgründen konnten nicht alle Artikel einzeln berücksichtigt werden; der Fokus liegt auf den werkübergreifenden Anteilen des Handbuchs.

Die Bezeichnung „Aspekte einer Biografie“ wird dem ersten einleitenden Kapitel, verfasst von Dieter Schickling, im Wortsinn gerecht, denn eine Biographie ist der Text wahrlich nicht, er wirft aber Schlaglichter auf diskutierte und teils mit Vorurteilen behaftete Topoi, die im richtigen Maß problematisiert werden. Es ist ein erfrischender Text, den Schickling vorlegt. Erkens verzichtet als Herausgeber auf einen Abriss von Puccinis Leben in seinem Handbuch und setzt ganz auf alle anderen Aspekte wie die Untersuchungen der Umwelt, des Werks selbst und seiner ästhetischen Aspekte. Zu Recht, liegen doch bereits mit dem MGG-Artikel und der in mehrfacher Auflage erschienenen Biographie von Schickling umfassende Arbeiten vor; hier hätte sich der Autor also nur selbst wiederholt. Wer sich grob informieren möchte, muss daher auf die informative Zeittafel oder eben Schicklings Biographie zurückgreifen.

Wenn man die einführenden Kapitel des Abschnitts „Kontexte“ – liest, wird man belohnt mit einem wahren Schatz an Einblicken: in die schwierige Geschichte des noch jungen Nationalstaats Italien (in Form eines umfassenden Überblicks von Malte König), in die Opernlandschaft im Italien nach dem Risorgimento bzw. der von dort aus organisierten internationalen Opernindustrie („Italienische Opernindustrie global“ von Jutta Toelle sowie der Artikel zum Opernpublikum von Axel Körner). Die Autoren des Kapitels „Tendenzen in Literatur und Ästhe-

„erläutern die verschiedenen literarischen Strömungen und zeigen die Vielfalt der italienischen Literatur zwischen 1860 und den 1920er Jahren auf. Sie verpassen es aber, den (Nicht-)Bezug zu Puccinis Librettisten herzustellen oder diese darin einzuordnen.“

Erkens weist sodann auf die Opernlandschaft im Umfeld Puccinis hin und kennzeichnet Puccini als „geborene[n] Eklektiker“ (nach Carner, S. 54) im besten Sinne, als ständig Suchenden, der konstant die Musik seiner italienischen Vorgänger (insbesondere Giuseppe Verdi und Amilcare Ponchielli) und Zeitgenossen in Frankreich und Deutschland in seine eigene Ästhetik hineinsynthetisiert. Besonders überzeugend ist Erkens' transnationale Perspektive, die von den damaligen Künstlern ganz selbstverständlich gelebt wurde (und späterhin durch die national gefärbte Musikwissenschaft viel zu lange außer Acht gelassen wurde) und deutlich macht, wie sehr Opernzentren (etwa Paris mit dem Genre der *grand opéra*, aber auch die Zentren London mit seinen besonderen Bühneneffekten und der Unterhaltungsindustrie und Wien) international wirkten und sich konzeptionelle und kompositorische Entwicklungen eben nicht innerhalb geographischer Grenzen vollzogen.

Die darauffolgenden Kapitel im Abschnitt „Perspektiven auf Puccinis Opernschaffen“ mit ihren aktuellen, sich teilweise gerade erst neu etablierenden, aber vielversprechenden Forschungsbereichen zum Œuvre Puccinis – (u. a. der Kompositionsprozess an sich, die sich nicht immer leicht gestaltende Zusammenarbeit mit Librettisten und Regisseuren, die Frage nach der Kategorie des Verismo oder Puccinis Suche nach Realitätsnähe, die Herausarbeitung der individuellen, komplexen Szenendramaturgie, die von Puccini ebenfalls mitbestimmte Bühnen- und Lichtgestaltung, die Analyse von Figurenkonstellationen und die sich teilweise aus diesen Facetten herauskristallisierende individuelle Opernästhetik des Komponisten) ergänzen sich insgesamt gegenseitig hervorragend.

Die Inhalte der Kapitel sind gegenseitig verzahnt, so dass immer wiederkehrende dramaturgische Aspekte erfolgreich von unterschiedlicher Seite betrachtet werden können.

Einen großen Wermutstropfen hat das Buch jedoch: Die von Gesa Schröder aus dem Italienischen übertragenen Texte, insbesondere Marco Targas Text zum Kompositionsprozess (S. 68–76) und Emanuele d'Angelos Text zu Puccini und seinen Librettisten (S. 76–96) sowie in etwas abgeschwächter Form auch Riccardo Peccis Text zur Kantabilität als Herausforderung (S. 115–124), lassen – um es freundlich auszudrücken – sprachlich sehr zu wünschen übrig. Ob aufgrund eines schwierigen Ausgangstexts oder aufgrund einer mangelhaften Übersetzung, ist nicht sicher auszumachen. Vermutlich ist beides dafür verantwortlich. Die Übersetzungen wirken nicht nur sperrig, schwülstig und umständlich und insgesamt qualitativ höchstens wie erste Übersetzungsentwürfe (z. B. S. 81: „dramatische oder erzählende Werke“ hätte man besser als „Dramen und Erzählungen“ übersetzt). Durch diese sprachlichen Unzulänglichkeiten ist es zuweilen sogar unmöglich, dem Argumentationsfaden zu folgen oder überhaupt die Kernaussagen zu fassen; zu viele formale Fehler haben sich in den Text eingeschlichen, die die ursprünglich womöglich stringenter formulierte Anlage verwässern. Zuweilen wirkt das Übersetzte gar unfreiwillig komisch – etwa wenn vom „Gefolge des Kommentars des Anonimo“ (S. 92) in Bezug auf die Textgrundlage von *Gianni Schicchi* die Rede ist (gemeint ist wohl schlichtweg, dass das Libretto dem Textverlauf des Kommentars des Anonimo folgt) oder wenn der Leser die eigentlich gemeinte Bedeutung der Formulierung zu *Gianni Schicchi* selbst herausentwickeln muss, wo im Text steht, dass der Textdichter Giovacchino Forzano ein Bühnenwerk entwickelt habe, „das die entscheidenden Elemente der Geschichte in die Länge“ zieht (S. 90) – denn der Autor meint dies wohl durchaus positiv. Ist es möglich,

dass eine Qualitätskontrolle der übersetzten Texte in einem so wichtigen Buch tatsächlich nicht erfolgte? Man mag es kaum glauben, aber dies scheint tatsächlich der Fall. Dies ist besonders deswegen traurig, da das Buch einen „erweiterten, vorzugsweise deutschsprachigen Leserkreis ansprechen“ (S. X) soll. Doch nicht nur die Übersetzungen scheinen problematisch, auch folgt (im Endergebnis) der Text zuweilen nicht stringent einem roten Faden. So springt Targa zwischen Kompositionsprozess und Revisionsarbeit zuweilen unvermittelt hin und her, und ferner bleibt die Nomenklatur teilweise ungenau. Wenn etwa von nachträglichen Revisionen in der „Partitur“ die Rede ist, bleibt unklar, ob diese im Autograph oder in einem Druck vorgenommen wurden (S. 72). Der Text von Targa ist im Verhältnis zu den umliegenden Kapiteln etwas zu kurz gehalten. D’Angelos Kapitel ist am Ende eher eine Beschreibung der Operntexte selbst als eine Analyse der Zusammenarbeit zwischen Puccini und seinen Librettisten; der Titel hält also nicht, was er verspricht. Targa bleibt dem Leser/der Leserin die genauere Darlegung der Konflikte zwischen Puccini und seinen Librettisten (mit Ausnahme der *La bohème*) mehrheitlich schuldig.

Schwer verständlich ist auch das übersetzte Kapitel von Riccardo Pecci zur „Kantabilität als Herausforderung“, in dem der Autor versucht, die aus der Operngeschichte tradierten Elemente und Puccinis innovativen Umgang damit im Hinblick auf dessen Melodie- und Formbildung in ariosen Teilen seiner Bühnenerwerke zu beschreiben. Es gelingt ihm nicht, die zeitgenössischen Einflüsse auf Puccinis Werk durchgehend in einem nachvollziehbarem roten Faden zu beschreiben, auch deswegen, weil er diskutabel, im Fach nicht etablierte Begriffe wie das „parlante misto“ (ein von Abramo Basevi 1859 für Verdis Technik des parlante entwickelter, aber im Fach nicht etablierter und diskutierter Begriff) zu Hilfe nimmt, ohne sie zu diskutieren. Ferner hätte man gerne

mehr über Puccinis Methodik oder Technik der Vertonung von Versen mit ungerader Silbenzahl (insbesondere die Endecasillabi oder Settenari) in die Form von geradaktigen Melodiesequenzen erfahren – dies scheint ein Defizit in der Puccini-Forschung zu sein.

Aus den von Italienern formulierten Kapiteln wird insgesamt klar, dass die Art, einen Komponisten und seine Fähigkeiten wissenschaftlich zu beschreiben, in Italien ganz offensichtlich anders erfolgt als im deutschen Sprachraum. Man würde etwa hierzulande nicht mehr von „Puccinis Genie“ (S. 83) schreiben, zu Recht würde dies als zu tendenziös eingeschätzt.

Anselm Gerhards Einführung in „Puccinis Umgang mit den metrischen Konventionen der Libretto-Sprache“ ist hingegen wiederum äußerst hilfreich und eröffnet nicht nur die Möglichkeit, sondern regt auch an, sich mit dieser Thematik danach vertieft auseinanderzusetzen. Es stört dabei auch nicht sonderlich, dass Gerhard größere Teile des Textes (insbesondere jene, die die Grundregeln und Begriffe der italienischen Opernlyrik erläutern) aus dem vergleichbaren Kapitel des *Verdi Handbuch* wortwörtlich übernommen und „lediglich“ die Beispiele ausgetauscht hat: Der Aufbau ist klar und auch für Laien verständlich formuliert, und die Grundregeln der Definition und Bedeutung von Versen sind eben in großen Teilen dieselben wie zu Verdis Zeiten. Am Ende folgt ein sehr informatives Unterkapitel, das auf die Besonderheit eingeht, dass für Puccini das Primat „prima la musica – poi le parole“ gilt (und insofern einen kleinen Ersatz für das Fehlen dieser Thematik bei d’Angelo bietet).

Da sich hier viele verschiedene Autoren „versammelt“ haben, lassen sich verschiedene Haltungen erkennen, welche Funktion ein Handbuch-Artikel erfüllen soll. Während (nicht nur) Erkens’ Artikel fast essayartigen Charakter hat und daher eher für sich selbst steht, bietet Antony W. Sheppards Artikel „Puccini und der Exotismus“ eher

einen interessanten Überblick über die bisher in der Forschung vertretenen Meinungen, welchen Stellenwert die Exotik bzw. die exotischen Einflüsse in Puccinis Œuvre einnehmen und ob die Techniken des Komponisten tatsächlich einen Teil eines Personalstils in der Darstellung des Exotischen ausmachen oder nicht. Sheppard leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Forschungsgeschichte zu Puccini, ohne sich selbst dazu zu äußern. Beide Ansätze (d. h. Erkens' und Sheppards) haben etwas für sich – insbesondere auch deswegen, weil Erkens' Artikel nicht nur flüssig zu lesen sind (die journalistische Erfahrung ist deutlich erkennbar), sondern auch äußerst reflexiv und vielschichtig argumentieren. Man muss nur bei der Lektüre gewahr sein, dass es andere Meinungen oder Ansätze als diejenigen von Erkens geben könnte. Der Ansatz Sheppards scheint für ein Handbuch sehr stimmig zu sein, jedoch fehlt am Ende eine Zusammenfassung der tendenziellen Forschungsmeinung der letzten Jahre, endet der Artikel doch fast etwas nichtssagend: „Puccinis Exotismus wird demnach unvermindert debattiert, überarbeitet, international konsumiert, und man reagiert auf ihn in neuen Werken und Inszenierungen.“ (S. 156)

Tobias Janz' Beitrag zum Klang und zur Klangdramaturgie ist ein klar strukturierter Text, der Arien vergleicht. Er stellt dafür den ganz frühen Puccini (*Le Villi*) neben die Arie „Che gelida manida“ (*Manon Lescaut*) und stellt die fünf Klangstadien des letzteren vor. Im Zusammenspiel mit dem etwas dürftig ausgefallenen Kapitel zur Melodiebildung von Pecci (siehe weiter oben) bietet dieser Text eine interessante Untersuchung der klanglichen Entwicklung von Melodie und ihren Tonspitzen und der Orchesterbegleitung in einem Formgefüge. Ihm gelingt zudem eine schöne Darstellung von Puccinis Klangideal, das sich von der Konzeption des an den Belcanto angelehnten Gesangs mit Orchesterbegleitung in Richtung einer Synthese von vokalem und orchestral-in-

strumentalem Klang entwickelt. Was fehlt – und dies ist nicht Janz als Fehler anzurechnen, sondern liegt an dem generellen Fokus der Forschung auf dem vokalen Anteil (insbesondere der Arien) in Puccinis Musik –, ist eine Untersuchung der Klangdramaturgie und Orchestertechnik im Bereich der *intermezzi sinfonici*. Auch der Chor wird von Puccini in verschiedenster Form (klang-)dramaturgisch eingesetzt (erwähnt seien etwa die Chorgruppen in *Manon Lescaut* oder das Moment des Summchors in *Madama Butterfly*); dies findet ebenso wenig in diesem Kapitel wie in den anderen werkübergreifenden Textabschnitten diejenige Berücksichtigung, die dieses Phänomen verdient hätte.

Um Puccinis Heroinnen geht es dann sowohl in den Kapiteln zu „Figurenkonstellationen“ von Kordula Knaus wie auch in Erkens' Text zu „Aspekte[n] einer Opernästhetik“, jeweils von anderer Seite beleuchtet. Auch hier zeigt sich, dass sich beide Texte zueinander in hilfreicher Weise verschränken, entsteht so nach der Lektüre beider Texte eine vielfältigere Sichtweise auf die zentralen Frauenfiguren und ihrer dramaturgischen Anlage. Die Leserin/der Leser bleibt nicht eindimensional stecken; es wird das differenzierte Bild vermittelt, dass bei Puccini zwar traditionelle Figurenkonstellationen des traditionellen *melodramma* flexibilisiert werden (die großen Baritonpartien entfallen weitgehend) (Knaus, S. 184), aber dennoch das Dreiecksmodell (eine zentrale Frau im Spannungsfeld zwischen zwei weiteren Protagonisten) bestehen bleibt (Erkens, S. 198).

In bewährter Weise der Handbuch-Reihe wird nach dem Großabschnitt mit den Werkbesprechungen (in denen u. a. auch verschiedene Werkfassungen in der Handlungsangabe berücksichtigt werden, siehe etwa zu *Madama Butterfly*, S. 254ff.) auch die Rezeption von Puccinis Werken untersucht, wobei nicht nur Thomas Seedorfs Kapitel über Sängerinnen/Sänger und Dirigenten und Benedetta Zucconi mit ihrem Artikel zur Puccini-Darstellung in den Mas-

senmedien wichtige Beiträge leisten. Mauro Fosco Bertola widmet sich den neuen Medien und insbesondere dem Opernfilm, was eine echte Bereicherung gegenüber den bisherigen Artikeln in den gängigen Lexika darstellt. Bertola stellt gleich zu Beginn klar, dass der Artikel keinen „Anspruch auf Vollständigkeit“ erhebt, sondern als „Ansporn für weitere Forschungen und Entdeckungen auf diesem Gebiet dienen“ soll (S. 380); dennoch ist der Abschnitt zu den Tonaufnahmen recht dürftig, beschäftigt er sich doch nur mit den frühen Aufnahmen. Im Abschnitt der Opernverfilmungen beschäftigt sich Bertola „nur“ mit genuinen Opernfilmen und den sogenannten Parallelopern (ohne die Unterscheidung fachhistorisch zu erläutern). Filme, in denen etwa Arien aus Puccinis Opern zitiert werden wie zum Beispiel im *Lied der Nachtigall* (1943/44, Regie Theo Lingen), sind also leider ausgespart.

Den „Ansporn für weitere Forschungen“ hätte auch die kompositorische Rezeption von Puccinis Werk durch Zeitgenossen und Nachfolger verdient gehabt – gerade weil Puccinis Personalstil als ein komplexes Gebilde dargestellt wird, als ein Ergebnis aus vielfältigen in- und ausländischen Einflüssen, als eine Synthese und Weiterführung der internationalen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts in Form einer aktiven lebenslangen Aneignung und des Studiums anderer Komponisten und der modernen Literatur. Puccinis Werk hat somit seine ganz eigene Form von Nachfolge, das als differenzierendes Echo auf die Musik Verdis, Wagners, Bizets, Ponchiellis et al. verstanden werden muss. Puccini wird zu Recht als ein Wegbereiter für das italienische Musikdrama des 20. Jahrhunderts dargestellt. Unterschwellig entsteht gar fast ein Bild eines Komponisten, der den großen Protagonisten einer Übergangsphase in die Moderne verkörpert, der zeitlebens nach seinem eigenen Personalstil rang. Puccinis Einfluss etwa auf Luigi Dallapiccola, Alfredo Casella oder Gian Francesco Malipiero scheint immer

wieder durch, etwa wenn Riccardo Pecci davon spricht, dass Puccini einen Weg aufzeigt, der „für das italienische Musiktheater des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend“ (S. 121) bleiben sollte. Nur wie dieser Weg aussieht und welchen Einfluss die Musik Puccinis auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Opernfach oder auch im Genre der Filmmusik hatte, wird leider nicht beantwortet oder auch nur angerissen.

Mit 26 Autoren liegt das Puccini-Handbuch in einer bisher üblichen Norm. Mit Erkens und Schickling sind zwei ganz ausgewiesene Puccini-Spezialisten genannt und etwa mit Anselm Gerhard und Arnold Jacobshagen weitere klingende Namen vertreten. Auffällig ist der große Anteil von Richard Erkens in dem Handbuch – nicht weniger als elf Kapitel, die Zeittafel eingeschlossen, entstammen seiner Feder. Alle anderen Autoren lieferten bedeutend weniger Textanteile. Sein Anteil an diesem Handbuch ist daher nicht groß genug einzuschätzen, zumal er als Herausgeber auch die Gesamtkonzeption verantwortet. Wären seine Texte nicht so differenziert in ihrer Argumentation, könnte man diesen Umstand auch als problematisch empfinden, erhält doch das Handbuch dadurch den Anstrich einer Teilmonographie. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass bedauerlicherweise der in vielen Artikeln immer wieder zitierte Michele Girardi (u. a. Mitherausgeber der *Studi pucciniani* und Mitbegründer und Mitglied des wissenschaftlichen Komitees des *Centro studi Giacomo Puccini di Lucca*) als Autor fehlt – sein Beitrag hätte die Reihe der großen Puccini-Forscher vervollständigt.

Am Ende noch ein Wort zum Glossar von Guido Johannes Joerg, das sich offensichtlich am Vorbild des *Verdi-Handbuchs* orientiert und spezifische italienische Begriffe im Umfeld der Oper erläutert. Ein solches Glossar ist äußerst verdienstvoll, lädt aber gleichzeitig immer zu Kritik ein, da diese Textgattung geradezu dazu verdammt ist, am Ende als unvollständig zu erscheinen.

Dennoch sei angemerkt, dass, nachdem der Begriff „sinfonismo“ erscheint, auch unweigerlich der Begriff „verismo“ erscheinen müsste. Auch wäre es sinnvoll gewesen, den für Puccini wichtigen Begriff der „sedute“ oder die öfters angeführte Technik der „sviolinata“ aufzunehmen.

Zusammenfassend lädt das Handbuch wärmstens dazu ein, sich mit Puccini zu beschäftigen. Er wird als multidimensionaler Komponist dargestellt, der alles in sich aufso, das sich ihm auf den internationalen Opernbühnen bot, stets auf der Suche war und dennoch einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickelt hat, deren Komplexität auf einer Synthese verschiedener Einflüsse beruht und dessen Ziel es war, das Publikum direkt anzusprechen, der gleichzeitig vieles selbst planen und kontrollieren wollte, da seine Ansprüche an eine möglichst perfekte Werkaufführung weit über die eigentliche Musik hinaus gingen. Trotz der genannten Mängel kommt der Puccini-Forscher und Interessierte an diesem Buch nicht vorbei. Das Opus vermag sogar für die Beschäftigung mit Werken anderer Komponisten wertvolle Impulse zu geben, denn es zeigt auf, dass es sich bei der Analyse eines Œuvres immer lohnt, möglichst viele Perspektiven einzunehmen (Formbildung im Kleinen sowie im Großen, Melodiebildung, Silbenvertonung, Dramaturgie, Klangtechnik, Instrumentierung, Harmonik), die der Komponist auch selbst eingenommen hat, und seine musikalische Identität in seinem gesamten Umfeld in den Blick zu nehmen. Am Ende wird dieses Handbuch seinem eigentlichen Wortsinn in weiten Teilen gerecht – es ist ein Buch, das man zur Hand nehmen muss, und das nicht nur, wenn man den ersten Schritt in die Puccini-Forschung wagen will.

(August 2019)

Claudia Heine

*WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ:
Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und
Musik in Europa im 21. Jahrhundert. Mün-
chen: Europa Verlag 2018. 176 S.*

„Ohne zum Propheten zu werden, kann man voraussehen, dass sich die Musik des 21. Jahrhunderts genauso dramatisch von der des 20. unterscheiden wird wie die des 20. von der des 19. Jahrhunderts; das Einzige, was mit Sicherheit nicht eintreffen wird, ist die schlichte Fortschreibung der ‚Neuen Musik‘, des 20. Jahrhunderts ins 21. hinein. Und dennoch scheinen in der Publizistik und im Festivalbetrieb der ‚Neuen Musik‘ alle genau davon auszugehen.“ (S.125) Wolfgang Andreas Schultz war Ligeti-Schüler und später langjähriger Professor für Musiktheorie und Komposition an der Hamburger Musikhochschule, mit einem beeindruckenden Werkverzeichnis und zahlreichen musikgeschichtlich-ästhetischen Publikationen sowie einem Buch zu den Grundlagen seiner Kompositionstechnik. In seinem vorliegenden neuesten Buch, erschienen im Jahr seines 70. Geburtstags, wagt Schultz den Blick in die Musik der Gegenwart und der Zukunft, gegründet auf vielschichtigen kultur- und musikgeschichtlichen Überlegungen.

Das angenehm zu lesende Buch setzt sich aus neun seit ca. 2013 entstandenen Texten zusammen, von denen vier bereits an anderer Stelle veröffentlicht waren. Auf reicher persönlicher Erfahrung gegründet, führt Schultz in diesem Buch sein musikästhetisches Denken konsequent weiter. Die aus der Anlage des Buches sich ergebenden Überschneidungen wirken sich nicht störend aus, lassen aber eine herkömmliche Inhaltsangabe als wenig sinnvoll erscheinen. Stattdessen sei die Besprechung auf zwei zentrale Gesichtspunkte, die in dem Buch in immer wieder neuer Beleuchtung zur Geltung kommen, fokussiert.

Erstens: Der Autor tritt entschieden für eine Überwindung von linearer Musikgeschichtsschreibung ein. Schultz' Musikden-

ken ist getragen von der Einsicht in die Konstruktivität von Geschichtsschreibung, und so plädiert er dafür, „sich von traditionellen Polaritäten zu lösen und multipolar zu denken“ (S. 16), d. h. Pluralitäten von Erzählungen, gleichzeitige parallele und sich überkreuzende Entwicklungen wichtig zu nehmen. Es wird sich allerdings noch zeigen, wozu es führt, dass er die Subjektivität von Musikgeschichte allzu selbstverständlich an eine Autorität bindet, nämlich an die „Vorstellungen der Komponisten über eine mögliche Weiterentwicklung, und daraus ergeben sich die Auswahl der für bedeutend gehaltenen Werke und die Verbindungsfäden, die zur Erklärung der Entwicklung gezogen werden“ (S. 107). Schultz bietet deshalb ein „neues Narrativ“ an: Er skizziert die Musikgeschichte ab 1600 unter Einbeziehung von spirituellen Elementen, orientiert an evolutionären Forschungen von Gebser, Wilber, Maslow, Goleman und Beck. Mit Emphase stellt sich der Ligeti-Schüler gegen die Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die er „mit guten Gründen als ‚materialistisch‘ bezeichnet“, da dort einseitig der Fortschritt des musikalischen Materials im Zentrum stehe. So beklagt Schultz den „großen Irrtum der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die Geschichte der Avantgarde für die einzig relevante zu halten (S. 61), für ihn bleiben westliche Neue Musik und Avantgarde historisches Phänomene des 20. Jahrhunderts. Mehrfach bringt er Gottfried Benns Gedicht *Verlorenes Ich* ins Spiel, als Gleichnis für die prägenden musikalischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Doch, so Schultz, halte das 20. Jahrhundert „viele andere Geschichten bereit, es muss polyphon erzählt werden“ (S. 61). – Nebenbei: Auch der Autor tappt gelegentlich in die Falle monokausaler Erklärungsmuster, wenn er eine seiner zentralen Thesen aufstellt, dass es die Traumatisierungen der beiden Weltkriege gewesen seien, welche die anschließende musikgeschichtliche Entwicklung maßgeblich geprägt hätten, mit der Entstehung von

Neoklassizismus und Zwölftontechnik nach dem Ersten und der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 57f., S. 120). Natürlich hat beispielsweise Karlheinz Stockhausen in einem Kriegslazarett Schreckliches erlebt, doch kann daraus wirklich sein Weg in die Serialität „erklärt“ werden, können daraus in seiner Musik der Wiederhall der Katastrophe und ein traumatischer Subtext abgeleitet werden? So kann man in einschlägigen Untersuchungen nachlesen, dass Stockhausen rückblickend „die Schule des Krieges“ insgesamt als positiv wertete. Es ist eben riskant, große Warum-Fragen mit einer monokausalen Erklärung zu beantworten, da jede historische Interpretation notwendig nur selektiv sein kann.

Zweiter zentraler Gesichtspunkt: Als Signatur des 21. Jahrhunderts sieht der Autor die Verbindung einer Vielfalt der Perspektiven der eigenen Kultur sowie anderer Kulturen. Wichtigstes Stichwort ist hier die „Integrale Kunst“ (S. 95–105), deren Voraussetzungen der Autor in verschiedenen Entwicklungen zu integralen Denkweisen in den letzten Jahrhunderten sieht. Schultz, der sich seit seiner Studienzeit intensiv mit fernöstlicher Kultur und Musik beschäftigt hat, postuliert, im Integralen einer ausdifferenzierten persönlichen Musiksprache den Fluchtpunkt der weiteren Entwicklung zu sehen. Dies wäre dann aus seiner Sicht eine „wunderbare Utopie und eine Vision für die Zukunft der Musik“ (S. 105). In der Verbindung von Persönlichem und Überpersönlichem sind Schultz drei Modelle für eine zukünftige neue Vielfalt wichtig: innerhalb der westlichen Kultur synchrone und diachrone Vielfalt, in der interkulturellen Begegnung mit außereuropäischen Kulturen synchrone Vielfalt, bezogen auf philosophische Konzepte, Instrumente, Skalen, Satz- und Spieltechniken. (S. 167f.) Gerade im Bereich des Klanglichen sieht Schultz die Möglichkeit für die westliche Musik, sich auf die Suche nach dem „Anderen ihrer selbst“ begeben zu können (S. 87–94).

An einer Stelle formuliert der Verfasser die spannende Frage: „Welche Musik drückt Gegenwart aus – oder besser: welche Erfahrung von Gegenwart?“ (S. 159). Mir fällt dabei sogleich die entwaffnend lapidare Antwort von Karlheinz Stockhausen ein, die dieser auf eine ähnliche Frage von Hans Heinrich Eggebrecht bei einem Bonner Symposion *Quo vadis musica?* (1988) gab: „Ich komponiere meine Oper *Licht*.“ Schultz formuliert viel vornehmer und stets im Möglichkeitsmodus, doch der Blick in sein gut dokumentiertes und kommentiertes Werkverzeichnis zeigt, dass auch er (wie viele andere) ganz selbstverständlich das eigene Komponieren im Zentrum seiner Zukunftsvision fürs 21. Jahrhundert sieht: Im Blick auf die Zukunftsfähigkeit der Musik hinsichtlich Innovationen der Integration verweist er schlicht auf seine *Kompositionstechnischen Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (2001). Dabei sind ihm die Beschränkungen seines Geschichtsentwurfs bewusst; er nennt zum einen die ergänzungsbedürftige Konzentration auf die deutsche Geistesgeschichte, zum anderen die „notwendige Beschränkung“ (S. 127, Fußnote; aber warum?) auf die Hochkultur und die Vernachlässigung aller populären Musikkulturen. Als Leser fragt man sich darüber hinaus, inwieweit eigentlich sein Integrationsmodell der einzige Weg in die musikalische Zukunft sein soll, wenn das Eingangszitat zutrifft. Ist da nicht eine Fortschreibung von Charles Ives' *Unanswered Question* in der Sichtweise von Leonard Bernstein plausibler? Who knows? Auf jeden Fall jedoch vertritt Schultz mit diesem Buch eine bedenkenswerte, klar begründete eigene und mutige Position im Stimmengewirr des Neue Musik-Diskurses und lädt dazu ein, sich mit seinen Werken näher zu beschäftigen.

(August 2019)

Hartmut Möller

LORINA STRANGE: Benjamin Britten und die English Opera Group. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 294 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 10.)

Während in mancher Veröffentlichung zum Britten-Jahr 2013 nur Altbekanntes wiederaufgewärmt wurde, bietet die hier vorliegende Veröffentlichung wirklich substantiell grundsätzliche neue Forschungsansätze. Bislang fehlte eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Akten der English Opera Group, die Britten 1947 mit seinem Freundeskreis zunächst vornehmlich zur Pflege seines Schaffens gründete. Lorina Strange hat die Unterlagen im Britten Pears Archive Aldeburgh mit großer Sorgfalt ausgewertet. Im Hauptteil der Arbeit (insgesamt 148 Seiten) erkundet sie in jeweils gebotener Kürze die Entwicklung der English Opera Group von den schmalen Anfängen über die Etablierung in Suffolk und ihre stetig weitere Ausstrahlung bis zu Brittens Tod, auch mit Blick auf Rückschläge unterschiedlicher Art. Dabei nehmen die Unterlagen aus Aldeburgh einen beachtlichen Teil ein – Sitzungsprotokolle, zahllose unveröffentlichte Interviewtranskriptionen, zeitgenössische Zeitungsartikel u. v. m., in den Anhängen auch ausführliche Aufführungslisten (inklusive sämtlicher Gastspiele in ganz Europa). Strange weiß vorzüglich die umfangreichen Informationen zu bündeln und einen gut nachvollziehbaren narrativen Strang zu bieten, in dem auch komplementäre Informationen vorbildlich miteinander in Beziehung zueinander gesetzt werden können.

Darüber hinaus erkundet die Autorin einige der im Rahmen der Tätigkeit aufgeführten Werke, Gustav Holsts *Savitri*, Lennox Berkeleys *Ruth*, Monteverdis *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* und Purcells *Dido and Aeneas*. Über diese Auswahl (besonders das Weglassen von Brittens Einrichtung der *Beggar's Opera*) ließe sich diskutieren, doch Stranges Erwägungen zum

Zeitraum der künstlerischen Leitung Britrens (bis 1962), der unterschiedlichen Konzeptionen der Werke bzw. ihrer Provenienz und vor allem platzökonomische Gründe sind durchaus nachvollziehbar.

Was Strange deutlich weniger berücksichtigt hat, sind die nicht in Aldeburgh vorhandenen Quellen. Es ist auffallend, wie viel von der sogenannten Standardliteratur nicht einmal im Literaturverzeichnis Erwähnung findet (die Biographien von Michael Kennedy, Humphrey Carpenter und Michael Oliver etwa, aber auch Christopher Headingtons Biographie über Peter Pears, Christopher Grogans Sammelband zu Imogen Holst oder die gesamte Literatur über Lennox Berkeley – von jener über Michael Tippett, Alan Bush oder William Walton, die in dem Band kaum Erwähnung finden, gar nicht zu sprechen); hierdurch, und durch das weitgehende Vermeiden der Erwähnung persönlicher Animositäten, im Zentrum und am Rande der English Opera Group, entstehen teilweise etwas verschobene Perspektiven. Auch bei den frühen Saisons der English Opera Group in Glyndebourne 1946 und 1947 geht Strange in die Irre, wenn sie behauptet, Fritz Busch oder Carl Ebert hätten den Aufführungen von Britten-Opern in Glyndebourne zugestimmt (S. 20): Eine Absprache war nicht erfolgt – und auch nicht nötig, da einzig der Eigentümer des Privatopernhauses John Christie über die Angelegenheit zu entscheiden hatte. Dass der Britten-Kreis (etwa in der Person John Pipers) sich auch nach dem Ende der Britten-Pflege in Glyndebourne in den 1950er Jahren hielt, ist ein interessantes Detail, das aber eher im Rahmen der grundsätzlichen Betrachtung der Opernsituation in Großbritannien (inklusive des Edinburgh Festival) nach dem Zweiten Weltkrieg hätte beleuchtet werden können. Auch sonst bleibt Strange jenseits ihres Kernforschungsbereiches immer wieder eher vage oder ungenau. All dies darf aber nur marginal Abstriche bedeuten, handelt es sich bei dieser

Arbeit doch um eine Weimarer Masterarbeit, die im Rahmen der entsprechenden Möglichkeiten beeindruckende Resultate bietet. Leider ist die Entscheidung, Abbildungen auf den Satzspiegel der Zitate (also schmaler als der Seitenspiegel) einzupassen, wegen des Detailreichtums der einzelnen Fotos eher unglücklich. Auch muss man fragen, warum dem Buch ein Register fehlt, das vor allem auch zu jenen Kompositionen hinführt, die in das Repertoire der English Opera Group aufgenommen wurden, aber nicht von Britten stammen oder von ihm eingerichtet wurden. Natürlich ging das Repertoire von Aldeburgh über Opern weit hinaus, und auch die Betrachtung von Auftragskompositionen ist weitaus komplexer als die Betrachtung der Auftragskompositionen der English Opera Group. Genügend Stoff für ein weiteres substantielles Forschungsprojekt.

(November 2019) Jürgen Schaarwächter

Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Wissenschaftliche Referate der Tagung zu Ehren des 150. Geburtstages von Richard Strauss vom 9. bis 11. November 2014 in Dresden. Veranstaltet vom Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dresden in Kooperation mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Hrsg von Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 705 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Der Band ist in drei Hauptteile gegliedert: Komposition, Interpretation, Dokumentation. Teil 1 wird durch ein Podiumsgespräch mit Wolfgang Rihm eingeleitet, Teil 2 durch Gespräche mit Thomas Hampson, Anja Harteros und Christian Thielemann sowie mit Frank Strobel (zum *Rosenkavalier*-Film) eingerahmt. Die meisten Texte sind auf das zentrale Thema „Strauss und Dresden“ fokussiert. Eine Darstellung dieses Umfangs

und Gewichts ist dem Thema bislang noch nicht gewidmet worden.

Zum Beginn der wissenschaftlichen Beiträge des 1. Teils trägt Manuel Gervink einige Aspekte von Modernität bei Strauss zusammen, bevor Christa Jost Strauss' Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre thematisiert. Sie fragt nach den Intentionen des Komponisten, vergleicht seine Revision mit Berlioz' Vorlage, aber auch mit Gevaerts Lehrbuch, nennt Motive für die Auswahl der Partiturbeispiele und listet in einem Anhang sämtliche Wagner-Beispiele nach Instrumenten geordnet auf. Ob Strauss' Auseinandersetzung mit Berlioz' *Traité* wirklich als „Selbsterkennungsprozess“ (S. 83) in seinem Verhältnis zu Wagner zu verstehen ist, steht dahin; schließlich hatte sich der Komponist schon Mitte der 1890er Jahre vom Bayreuther Wagner-Narrativ unmissverständlich distanziert. Entgegen Jost (S. 39) ist es keineswegs unbekannt, wann und unter welchen Umständen Strauss den Auftrag zur Berlioz-Bearbeitung erhalten hat. Frühen Briefen des Komponisten an den Verlag zufolge beauftragte möglicherweise Henri Hinrichsen selbst Strauss am 20.4.1902 in Berlin mit der Arbeit; als Honorar waren 5000 Mark vorgesehen. Für Josts Vermutung (S. 37, 39f.), Strauss habe schon 1898 oder gar 1896 über eine Neubearbeitung des *Traité* nachgedacht, fehlen alle Indizien.

Klaus Aringer untersucht Strauss' Umgang mit dem kleinen bzw. „kleineren“ Orchester an Beispielen aus Orchesterliedern sowie Bühnenstücken (*Ariadne*, *Divertimento*, *Bürger als Edelmann*). Die präzisen Beschreibungen der jeweiligen Besetzungen und ihrer Konsequenzen für die Klangtechnik liest man mit Gewinn. Das gilt nicht weniger für Claudia Heines Präsentation der „Dresdner Salome-Retouchen“: Veränderungen in den Bläserstimmen, die Strauss 1929 für Maria Rajdl, die die Titelpartie 1930 in Dresden kreierte, vorgenommen hat. Heine zufolge zielte Strauss auf eine dynamische Dämpfung ebenso wie auf eine „subtile drama-

turgische Schärfung“ (S. 121). Ungeachtet ihres Ursprungs handelt es sich um „weitaus mehr“ als ein auf Dresdner Verhältnisse begrenztes „Experiment“ (S. 125). Vielmehr indizieren die Retuschen, so Heine, eine geänderte Vorstellung des Komponisten von der Titelrolle und ihrer vokalen Besetzung, und zwar von einer hochdramatischen zu einer eher lyrischen Partie. Es dürfte nicht leicht zu entscheiden sein, ob Strauss tatsächlich so dachte oder ob die Retuschen lediglich garantieren sollten, dass Aufführungen nicht an fehlenden hochdramatischen Sängerinnen scheiterten. Jedenfalls waren sie so wichtig, dass der Fürstner-Verlag eine (leider nicht erhaltene) Musterpartitur mit noch über die Dresdner Eingriffe hinausgehenden Retuschen herstellte, die bei Bedarf zur Einrichtung von Orchestermaterialien genutzt werden konnte.

Der 1901–1903 entstandenen *Gloria-Symphonie* des Dresdner Komponisten und Dirigenten Jean-Louis Nicodé widmet sich Wolfgang Mende, dabei entsteht zugleich ein vielfarbiges Bild des Dresdner Musiklebens in den Jahrzehnten vor und nach 1900. Zu verstehen ist *Gloria* als Dokument einer persönlichen Strauss-Rezeption Nicodés, der neben Schuch viel für die Verbreitung von Strauss' Musik in Dresden getan hatte, die geplante Erstaufführung von dessen *Heldenleben* aber nicht realisieren konnte. Dieses Scheitern habe Nicodé, die programmatische Konzeption von Strauss' Tondichtung aufgreifend und autobiographisch zuspitzend, in *Gloria* musikalisch verarbeitet. Mit analytischen Bemerkungen Ortrun Landmanns zur *Alpensinfonie* schließt der erste Teil des Buches ab.

Der zweite Teil vereint unterschiedliche Textsorten: Neben den Podiumsgesprächen gibt es Erinnerungen des Geigers Wolfram Just an die von ihm erlebten Dirigenten der Staatskapelle, einen Essay von Matthias Herrmann über die Person Ernst von Schuch sowie einen Bericht des Flötisten Eckart Haupt über die durch Strauss' Musik

in der Kapelle maßgeblich vorangetriebene Ablösung des älteren Tromlitz-Flötentyps durch die moderne Boehm-Flöte. Quellenreich sind die Beiträge von Peter Damm und Steffen Lieberwirth. Damm berichtet über Eintragungen in Dresdner Orchesterstimmen von Strauss' Opern. Hier finden sich Angaben zu den Probenzeiten vor Strauss-Uraufführungen – die beim *Rosenkavalier* mit mehr als 65 Stunden an 24 Terminen sowie bei der *Schweigsamen Frau* mit 75 Stunden an 23 Terminen Rekordzahlen erreichten –, aber auch Hinweise auf gelegentliche Kommentare des Komponisten sowie zahlreiche Bemerkungen zu Kürzungen und autographen Einträgen. Schließlich bringt Damm bislang unbekannte Aufführungsdaten zum 2. Hornkonzert. Lieberwirth widmet sich Fritz Busch und seinem Verhältnis zu Strauss. Dabei stützt er sich auf Buschs Autobiographie ebenso wie auf die (leider noch nicht edierte) Korrespondenz der beiden vor allem in den Jahren 1929–1933, aus der er ausführlich zitiert.

Den dritten Teil eröffnet eine 140 Seiten starke Studie von Wolfgang Mende und Hans-Günter Ottenberg zur Strauss-Rezeption in Dresden 1882–1902: mit Aufführungsdaten, die viel über die Intensität der Strauss-Rezeption verraten und teils die Angaben bei Müller von Asow ergänzen, außerdem mit Übersichten zu wichtigen Dresdner Presseorganen und Rezensenten, von denen einige in Kurzbiographien näher vorgestellt werden. Zuletzt folgt eine Tabelle mit einer Chronologie der Dresdner Strauss-Aufführungen. Leider fehlt jeder Hinweis auf die Tätigkeit von Strauss' Freund Arthur Seidl in Dresden, der von 1893–1897 das Feuilleton der *Deutschen Wacht* leitete und in dieser Zeit mehrfach Artikel über Strauss dort unterbrachte, die in die zusammen mit Wilhelm Klante 1896 publizierte Studie *Richard Strauß – eine Charakter-Skizze* eingeflossen sind. Aus den Angaben und Erläuterungen der beiden Verfasser wird deutlich, dass das Dresdner Interesse für Strauss' Musik, gleich

ob Lieder, Kammermusik- oder Orchesterwerke, erst seit dem Ende der 1890er Jahre und damit erst am Ende des untersuchten Zeitraums wuchs. Dazu passt ein bemerkenswerter Hinweis, den man der folgenden Chronik von Janine Schütz und Ortrun Landmann entnehmen kann: Strauss hielt sich zwischen 1890 und 1898 nicht ein einziges Mal in Dresden auf.

Derart lange Pausen hat es, wie die beiden Verfasserinnen zeigen, danach nicht mehr gegeben. Für ihre Chronologie der Strauss-Aufenthalte haben sie die Dresden-Einträge in Franz Trenners *Diarium* zusammengestellt, partiell kommentiert und gelegentlich um Details zu Konzertprogrammen ergänzt. Manche Hinweise sind etwas unglücklich ausgefallen (S. 566: Strauss wohnte einer Aufführung von *Enoch Arden* am 6.4.1898 nicht bei, sondern war an ihr als Pianist beteiligt), manche verwirren (als Solist bei einer Aufführung der Cellosonate am 22.10.1888 wird S. 565 Bernhard Kellermann, zuvor hingegen S. 522 Ferdinand Böckmann genannt) und manche sind offenkundig unzutreffend (S. 568): Im April 1904 befand sich Strauss in den USA, kann also schwerlich zur Jubiläumsfeier des Tonkünstler-Vereins in Dresden gewesen sein.

Als letzte Dokumentation enthält der Band eine von Ortrun Landmann und Jürgen May erstellte Edition des Briefwechsels zwischen Strauss und Hermann Kutzschbach, eingeleitet mit ausführlichen Bemerkungen zur Biographie Kutzschbachs, der bis zu seinem Tod 1938 25 Jahre als Kapellmeister in Dresden wirkte. Die publizierten Briefe stammen fast alle aus den Jahren 1913 bis 1935. Leider sind zahlreiche Schreiben vor allem von Kutzschbach nicht erhalten, weshalb von einer Korrespondenz strenggenommen nur 1933 und 1935, in den Jahren der Uraufführungen von *Arabella* und der *Schweigsamen Frau*, die Rede sein kann. Hauptgegenstand zuvor ist die Uraufführung der *Alpensinfonie* (mit 15 Schreiben von Strauss aus dem Jahr 1915). Beigege-

ben sind der Edition noch zwei Briefe von Strauss an die Staatskapelle (1927, 1948) sowie einer an den Tonkünstlerverein (1929).

Am Ende des Bandes finden sich Bildtafeln, ein Personenregister sowie Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren.

Das Vergnügen, das die Lektüre bietet, bleibt leider nicht immer ungetrübt. Warum die Legenden der beiden ersten Dokumentationen nicht ins allgemeine Abkürzungsverzeichnis zu Beginn integriert wurden, ist ebenso rätselhaft wie die Entscheidung, Abbildungen am Ende des Bandes und nicht in den Texten zu platzieren, zu denen sie gehören. Generell hätte eine gründlichere Redaktion dem Band gutgetan und manche Redundanzen zumal in den Fußnoten beseitigt. Gleiche Briefpassagen in verschiedenen Beiträgen stimmen nicht immer überein (etwa S. 127f. vs. S. 379, S. 126 vs. 380). Der Programmzettel S. 463 zeigt das Datum 8.10.1897, im Text und in der Legende ist hingegen vom 8.11. die Rede. Abbildung 6 auf S. 466f. enthält keine *Eulenspiegel*-Rezension von 1898, sondern eine von *Heldenleben* von Ende 1899. Die Legende S. 119 ist verunglückt. Aus einem Handbuch sollten eigentlich Autoren und Titel zitiert werden (S. 438, Anm. 45). *Don Juan* steht nicht in Es-, sondern in E-Dur (S. 510), die Strauss-Arbeit von Katharina Hottmann ist keine Habilitationsschrift, sondern eine Dissertation (S. 31), und man schreibt noch immer „Sextole“, nicht „Sechstole“ (S. 120).

(Oktober 2019)

Walter Werbeck

Eingegangene Schriften

Beethovens Welt. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 600 S., Abb., Nbsp., Tab. (Das Beethoven-Handbuch. Band 5.)

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

BEATRIX BORCHARD: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen. Mit einem Werkverzeichnis von Joachim DRAHEIM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 431 S., Abb.

Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte. Hrsg. und kommentiert von Thomas FRENZEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. 504 S., Abb., Nbsp., Tab.

DAVID CAIRNS: Discovering Berlioz. Essays, Reviews, Talks. London: Toccata Press 2019. 400 S., Abb., Nbsp. (Musicians on Music. Band 12.)

Claviorgans and the art of basso continuo: new instruments – new performance practices. Hrsg. von Paul PEETERS. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 191 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Organ Yearbook. Band 47.)

JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.

TIMOTHY DAY: I Saw Eternity the Other Night. King's College Choir, the Nine Lessons and Carols, and an English Singing Style. London: Penguin Random House UK 2019. 392 S., Abb.