

Besprechungen

ANDREAS HÖFTMANN: *Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung. Augsburg: Wißner-Verlag 2014. 194 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 122. Berliner Schriften.)*

In der siebten und achten Buchrolle seiner *Politik* thematisiert Aristoteles von Stageira, wie sich tugendhafte Bestheit (Glück) in einer fiktiven Bürgersiedlung verwirklichen lässt. Es zeigt sich, dass Aristoteles besonders eine musisch erfüllte Zeitgestaltung für glücksrelevant hält. Eine solche „freie Zeitform“ bleibt in den Augen des Philosophen ohne eine moral(ist)ische Musikerziehung gleichwohl unerreichbar.

(Musik-)Pädagogische Altertumsforschung ist allzu oft von einem idealisierten Antike-Bild geprägt, das sich dem historisch Überlieferten – durch viele Sekundärquellen wiederum selbst verfärbt – allzu unkritisch nähert. Arbeiten, die unter solchen Prämissen entstehen, werden leicht zu einem Zitatenschatz ohne Rücksichtnahme auf das historische Umfeld. Unabdingbar ist daher die quellen-nahe Analyse wichtiger Grundlagentexte aus der Geschichte der Musikerziehung.

Andreas Höftmann verfügt als Musikpädagoge, Musiker und Althistoriker über die nötige Expertise für eine solche Studie. Mit philologischer Akribie entwirrt er die komplizierte Gedankenwelt in *Politik* VII/VIII und informiert über den Entstehungszusammenhang der Schrift. Nach der Offenlegung der aktuellen Forschungslage erläutert der Autor einleitend die aristotelische Vorstellung von Muße, Erziehung und Musikerziehung. Höftmann unterscheidet hier zwischen müßiger „E-Freizeit“ (scholé) der Bürger im Unterschied zur erholungsbetonten „U-Freizeit“ (anápausis) der Nicht-Bürger (anschaulich dargestellt in einer Graphik auf S. 136). Als Bereicherung erweist sich ein Ex-

kurs in das Glücks- und Tugendverständnis des Aristoteles. Versiert rekonstruiert Höftmann sodann die athenische Unterrichtspraxis (S. 44f.), die hinter dem Erziehungskonzept des griechischen Denkers vermutet werden darf. Der Hauptteil der Arbeit widmet sich schließlich einer ausführlichen Exegese von Aristoteles' *Politik* VII/VIII. Höftmann schlüsselt nunmehr vier Streitfragen auf, die der Philosoph in Sachen Musikerziehung diskutiert, und stellt sie in den Kontext des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus.

Der von Aristoteles skizzierte Gesellschaftsentwurf ist stark elitaristisch. Nur dem freien Bürger gesteht der Philosoph die Fähigkeit zur Erlangung hoher Tugenden zu; die Unfreien und Fremden bleiben außen vor. Gemäß *Politik* VII/VIII sollen sie ihr Dasein „mit niederen Tätigkeiten“ ausfüllen (S. 78); ihre Kinder bleiben vom Erziehungsprogramm der Bürger ausgeschlossen. Für moderne demokratische Gesellschaften ist Aristoteles' Bürgerschaftsmodell gewiss eine „Zumutung“ (S. 145). Doch auch für Athener Ohren des 4. Jahrhunderts dürften die moralischen und ästhetischen Aussagen des Philosophen alles andere als konziliant gewesen sein. Wie Höftmann in einem verdienstvollen Vergleich mit Platon herausstellt, geriert sich Aristoteles in Fragen von moralischer Bestheit und sittlich „wertvoller“ Musik keinesfalls „liberaler“ als sein Lehrer aus der Akademie. Es stellt sich freilich die Frage, inwieweit das Wissen um einen solchen – auch für die Antike extremen – Gesellschaftsentwurf für den aktuellen Musikunterricht fruchtbar gemacht werden kann. Hier setzt Höftmann bei dem Althistoriker Aloys Winterling an, der den Sinn in der „gegenwärtigen Beschäftigung mit der Antike“ in der „immer wieder neuen Herstellung antiker Geschichte“ sieht (Zitat bei Höftmann, S. 13). Gemeint ist damit, dass die Erkenntnisse aus der Arbeit an und mit antiken Texten weniger darin liegen, sie als mögliche Vorbilder für die Gegenwart im Sinne eines Zitatenschatzes zu sehen. Es

geht vielmehr darum, die Schüler zu einer problemorientierten Beschäftigung mit den Texten zu animieren, zu einem Versuch, sich in die Denkweise des Aristoteles einzufühlen und die eigene Argumentationsfähigkeit (sowohl für als auch wider die antike Quelle) zu schulen. So kann die Vergangenheit lebendig werden und zum reflektierten Nachdenken auch über aktuelle Fragen anregen.

Alles in allem hat Höftmann eine äußerst sachkundige und erkenntnisreiche Detailanalyse zu einer der argumentativ niveauvollsten Quellen der tradierten Musikerziehungsphilosophie vorgelegt. Die Studie hebt sich erfreulich von den häufig allzu theoriendiskurslastigen Arbeiten der aktuellen Musikpädagogik ab und empfiehlt sich für historisch interessierte Musikforscher aller Couleur, nicht zuletzt dank eines Glossars zur antiken Quellenlage im Anhang des Buches. Als didaktisches Surplus hat Höftmann eine für die Oberstufe konzipierte Unterrichtsreihe erarbeitet, die auf der Homepage des Verlags abrufbar ist.

(Juli 2017)

Michael F. Runowski

MICHELE CALELLA: Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 355 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 20.)

Michele Calella zielt mit der vorliegenden Studie darauf, die „Emergenz des Komponisten als Autor in der Frühen Neuzeit kritisch zu überprüfen und zu kontextualisieren“ (S. 45). Zwischen St. Gallen und Artusi-Monteverdi, bzw. ersten Namensüberlieferungen im 10. und 11. Jahrhundert und der Polemik gegen Claudio Monteverdi durch Giovanni Maria Artusi um 1600 hat er ein beeindruckendes Spektrum von Entwicklungen nachgezeichnet, die Calella nicht als „Entstehung des Komponisten“ im Singular“ oder „starrten Evolutionsprozess in Richtung einer starken Autorschaft“ (S. 45f.)

vereinfacht wissen möchte. Vielmehr greift er die jüngst in den Kulturwissenschaften verkündete Rückkehr des Autors, sozusagen die Renaissance nach der poststrukturalistischen Totsagung der Autoreninstanz à la Roland Barthes und Michel Foucault, für eine Untersuchung musikalischer Autorschaft in Mittelalter und Früher Neuzeit auf, die als Statement für eine gleichermaßen quellenfundierte wie diskursive Musikwissenschaft zu verstehen ist. In diesem Sinn soll die historische Diskursanalyse durch nicht-diskursive Praktiken sowie sozial- und kulturgeschichtliche Perspektiven erweitert werden. Gegenüber der ursprünglichen Fassung der Habilitationsschrift, die 2004 mit dem Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet wurde, ist die Schrift aktualisiert und theoretisch erweitert worden.

In methodologischen Prämissen weist Calella auf den Konstruktionscharakter der etablierten Komponisteninstanz: „Man kann überspitzt sagen, dass die Musikwissenschaft den Komponisten nicht nur vorfindet, sondern auch ‚erfindet‘.“ Und zwar „nicht nur seinen Individualstil, sondern auch sein Gesamtbild als Autor“ (S. 30). Wie unangemessen entsprechende Ansätze für die Autorschaft in Epochen vor der Moderne sind, spricht Calella exemplarisch anhand der Romantisierung von Leben und Werk von Leonin und Perotin an, der er seine Lektüre von Anonymus IV als musikhistorische Einleitung aus England in ein dort unbekanntes älteres Pariser Repertoire entgegenstellt. Für dessen Autorisierung habe der Schreiber die Namen von Leonin und Perotin quasi als „Platzhalter“ benötigt, um Zeit und Ort der Musik zu verdeutlichen (S. 157). Wie diesen geradezu mythisierten Fall berücksichtigt Calella die erwarteten namhaften Traktate zu musikalischer Autorschaft von Johannes Tinctoris oder Glarean und verflechtet solche in einem breiten Quellenspektrum aus Produktions- und Rezeptionsdiskursen, Traktaten zur musikalischen Ausführung und

Lehre, zu Normierungen und Ausnahmen, Quellen von Autoritäten, unbekannteren Autoren, Schreibern, Kopisten sowie aus Manuskripten wie Drucken. Für dessen Bearbeitung setzt er sich Maximen: einen offenen Werk-Begriff „im Sinne eines musikalischen Textes“ und des daraus folgenden „klanglichen Ereignisses“ (S. 46) sowie Bedeutungsspektren von „auctor“ (auch Verfasser von Lehrschriften), „musicus“ und anderen Begriffen bis zum „compositor“ einzubeziehen; für den Untersuchungszeitraum auf einen Epochenbegriff zu verzichten und variable Attribute des „komplexen Diskussionsfelds“ musikalischer Autorschaft zugrunde zu legen wie „Eigentum des Textes, Autorität, Begabung, Individualität, Qualität, Intention, Vorbildlichkeit“ (S. 48).

Die Untersuchung selbst gliedert sich in Themenfelder, die meist, aber nicht zwingend chronologischen Ordnungen folgen. Im Kapitel zum Autornamen in der musikalischen Manuskriptkultur erinnert Caella an die vergleichsweise späte und seltene Nennung des Begriffs „compositio“ und dessen Personifizierung im späten 15. Jahrhundert und geht dann den Gründen für die übliche und gewollte Anonymität im Mittelalter nach. An frühesten musikalischen Quellen, die um 1400 in nachweislicher Regelmäßigkeit Namen von Komponisten belegen, diskutiert Caella den Codex Squarcialupi als Höhepunkt auktorialer Überlieferung sowie französisches und englisches Repertoire, u. a. einen „Kanon“ von Komponisten im Codex Chantilly mit teilweise emphatischen Formen der Selbstinszenierung (S. 69), um „die neuzeitliche Idee der inhaltlichen Integrität des Werkes und dessen Nutzung [...] aus der steigenden Relevanz der musikalischen Autorfunktion“ herzuleiten (S. 76). Dass ein Komponist nun als höchste ästhetische Instanz sichtbar werde und artifizielle Artefakte produziere, setzt Caella in Beziehung zum erstarkenden höfischen Patronagesystem und der Entwicklung von Kapellstrukturen. Differenziert prüft er die Verzahnung von

Autor und Werk, in Hinblick auf institutionelle Pflichten von Komponisten in Kollektiven, auf Konkurrenzmechanismen oder auf humanistische Referenzen, benennt dabei Widersprüche, Lücken und Desiderate angesichts einer problematischen Forschungs- und Quellenlage. Schwierige Thesen, wie die zu Werkanspruch und Werkintegrität, prüft er behutsam, z. B. vor dem Hintergrund zeitgenössischer Metaphern von Vaterschaft und Bescheidenheit.

Im 16. Jahrhundert stärkt die mediale Innovation des (Musik-)Drucks die Komponistenrolle offensichtlich, belegt durch Individualdrucke und Paratexte. Wie diese Selbstzeugnisse eingesetzt werden, zeigt Caella etwa an Maddalena Casulanas erstem Madrigalbuch, dem ersten Individualdruck einer Komponistin (Venedig 1568; S. 109) und resümiert: „In einer Kultur, in der musikalische Werke und Komponisten weiterhin dem schnellen Vergessen ausgeliefert waren, verlängerte die Einführung des Druckes die Permanenz von Musik im historischen Gedächtnis und ebnete so den Weg zu einer neuen Form von Kanonisierung“ (S. 116). Gleichzeitig mit der Bildung eines Komponistenkanons verschiebt sich gegenüber dem Mittelalter die Hierarchisierung, in Bezug auf Gattungen ebenso wie auf Protagonisten des Musiklebens. Mehrstimmige Gattungen ohne Anspruch auf Artifizialität sucht man in der Musiklehre vergebens, und der Gegensatz zwischen „dem Musikgelehrten und dem Praktiker“ weicht dem „zwischen dem wissenden Komponisten („musicus“) und dem Sänger („cantor““ (S. 191). Dabei ist bereits seit Tinctoris zudem der Bedeutungsgewinn des Hörens mitzudenken, der sich in dessen Konstruktion einer „ars nova“ als einer radikalen Erneuerungsästhetik zeigt, mit der Musik nun als sinnlich wirkungsvoller „effetto“ wahrnehmbar wurde (S. 181) – und dies analog zur neuen Orientierung von Musik an der Rhetorik innerhalb des Triviums. Den Fortschrittsgedanken von Musik als *poetica* macht Caella ebenso am Josquin-Kult des

16. Jahrhunderts deutlich und diskutiert ihn als Exempel für die Konstruktion kompositorischer Individualität und deren Kanonisierung.

An den Schlusspunkt der vielfältigen Diskussionen um „imitatio“, „inventio“, oder „ingenium“ setzt Calella Artusis Kritik an Monteverdi, da diese sich erstmalig an der Praxis eines einzigen Komponisten entzündet und somit als Signum für dessen gewonnene Autorität lesbar ist.

Calellas Studie zeichnet sich durch eine differenzierte, kluge Darstellung sowie einen Quellen- und Literaturreichtum (samt Personenverzeichnis) aus, der sie dazu prädestiniert, wie ein Kompendium und Nachschlagewerk bei zukünftigen Forschungen zu einem zentralen Thema unseres Fachs zu Rate gezogen zu werden. Die Darstellung ist dicht und umfassend; die abwägende, den Gedankengang offenlegende Argumentationsweise erschwert hier und da den Lesefluss und entzieht sich im besten Sinne einer verkürzenden Zusammenfassung.

Juli 2017

Sabine Meine

RICHARD SHERR: The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503–1590): An Institutional History and Biographical Dictionary. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 2015. 486 S. (Storia della Capella Musicale Pontificia VIII Cinquecento VII.)

Richard Sherrs Lebenswerk als Musikwissenschaftler ist nahezu synonym mit der Geschichte der Päpstlichen Kapelle im 16. Jahrhundert: von seiner Dissertation über die mehrstimmigen Handschriften des Fondo Cappella Sistina aus dem frühen 16. Jahrhundert (Princeton 1975) über einen Katalog derselben Kodizes (1996), einer Edition der Messen aus der Handschrift Cappella Sistina 14 (2010) sowie zahllosen Artikeln, Aufsätzen und Vorträgen zu diesbezüglichen und verwandten Themen und Fragestellungen.

Niemand, der sich mit dieser Zeit und dieser Institution beschäftigt, hat nicht von seinen Forschungsergebnissen und auch seiner persönlichen Großzügigkeit profitiert, und so erstaunt es nicht, dass sein lange in Vorbereitung befindlicher Beitrag zu der vielbändigen *Storia della Cappella Musicale Pontificia* der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina von der Fachwelt mit Sehnsucht erwartet und mit Jubel begrüßt wurde.

Sherrs Buch strebt keine Gesamtdarstellung an. Wie der Autor im Vorwort betont, ist hierfür erstens die Dichte und Vollständigkeit der archivalischen Quellen – selbst in einer eigentlich so umfassend dokumentierten Institution wie dem Heiligen Stuhl – nicht hinreichend, und zweitens liegen zu einigen Zeitabschnitten und Aspekten bereits ausführliche Studien entweder vom Autor selbst oder von anderen vor (so etwa von Rafael Köhler und Anthony Cummings zum Pontifikat Leos X. oder von Klaus Pietschmann zu dem Pauls III.). Ebenso wenig ist dies eine Geschichte der Musik, die in der Sixtinischen Kapelle und an den anderen Wirkungsorten des päpstlichen Chores erklang, oder der Handschriften, in denen diese Musik überliefert ist. Diese ist ebenfalls schon intensiv erforscht (nicht zuletzt wiederum aus Sherrs eigener Feder), und hier geht es ohnehin um Institutionengeschichte im ganz engen Sinne, das heißt um die Erschließung der personellen Zusammensetzung und der inneren Organisation des Sängerkollegiums sowie deren funktionaler Einbettung in die Aktivitäten der Kurie insgesamt – als einer der bedeutendsten, bestdokumentierten und komplexesten Institutionen des Abendlandes insgesamt. Diese Geschichte wird erzählt anhand einer Reihe von Fallstudien: einer sehr langen, die das Jahr 1559 in der Kapelle exemplarisch darstellt, sowie fünf kürzeren, die wichtige Phasen von Jahrhundertanfang bis -ende abdecken. Daran schließt sich noch ein umfangreicher Materialteil an, mit Kurzbiographien aller päpstlichen Sänger zwischen 1503 und 1590, einer Auflistung aller

Zahlungen an das Sängerkollegium aus den *Mandati camerali* (der päpstlichen Finanzbuchhaltung), die den Personalstand des Kollegiums wiedergeben, sowie einer Reihe weiterer Quellen zu Zusammensetzung und Herkunft der Sänger.

So eine Geschichte, ausschließlich beruhend auf archivalischen Quellen (wie Personal- und Gehaltslisten, Bittgesuchen, Diarien etc.) klingt kochtrocken und eintönig – wer das aber fürchtet, der kennt den Autor schlecht. Wie in seinen legendär unterhaltsamen Vorträgen gelingt es Sherr auch hier, die akribische Quellenarbeit lebendig werden zu lassen, mit dem untrüglichen Instinkt des Geschichtenerzählers und einem ebenso scharfen wie einfühlsamen Sinn für die involvierten Akteure und deren Motivationen. So wird Ghiselin Danckerts, als *punctator* (d. h. dem Sänger, der nach dem Rotationsprinzip das *Diarium* führte, in dem die Aktivitäten und Verfehlungen der Kapellmitglieder festgehalten wurden) des Jahres 1559 der Protagonist des längsten Kapitels des ganzen Buches, als „composer, theorist, opponent of Vicentino, and general curmudgeon and pedant“ charakterisiert – was wichtig ist, da gerade diese Pedanterie ihn dazu bewog, die Ereignisse dieses Jahres in viel größerem Detail festzuhalten als viele seiner Vorgänger und Nachfolger auf dem Posten, was den Quellenwert dieses *Diariums* um ein Vielfaches erhöht.

In der Tat verdanken wir Danckerts' Akribie – die Sherr auf etwa hundert Seiten auswertet – nicht nur ein sehr genaues Bild der Aktivitäten der Cappella, sondern wir lernen auch sehr viel über das Selbstverständnis und die Identität des Sängerkollegiums: über sein anhaltendes Bestreben, seinen Status innerhalb der Kurie zu behaupten oder auszubauen, über die verschiedenen Arten und Weisen, auf die Sänger im 16. Jahrhundert mit Geld, Naturalien und Privilegien entlohnt wurden, über die Art und Weise, wie und an welchen Orten die Liturgie in der päpstlichen Kapelle zelebriert wurde (oder auch

nicht zelebriert wurde), aber auch im weiteren Sinne darüber, wo die Sänger wohnten, wie sie zur Arbeit kamen und wie diese äußeren Gegebenheiten wiederum Einfluss auf die Funktionsfähigkeit des Kollegiums hatten. Große Bedeutung kommt in dem fraglichen Jahr der Sedisvakanz nach dem Tod Pauls IV. zu, die ungewöhnlich lange andauerte (von Pauls Tod am 18. August bis zur Wahl von Pius IV. am 25. Dezember) und in der die Cappella eine wichtige Rolle spielte, da ihre Mitglieder anders als alle anderen Angestellten der Kurie nicht automatisch ihre Anstellungen verloren: Da ihnen weiterhin die Feier der täglichen Liturgie oblag, sind sie ein Element der Kontinuität in einer Zeit des Wandels. Mit einer gewissen Genugtuung erzählt Sherr auch, wie das Kollegium diese Phase schwebender Autorität nutzte, um bestimmte Privilegien für sich zu erlangen oder wiederzuerlangen (oder dies zumindest zu versuchen).

Überhaupt geht es in der ganzen Erzählung Sherrs wenig um Musik oder um Spiritualität und sehr viel um Geld (oder geldwerte Leistungen); aber das ist gerade die Stärke dieser Arbeit. Es ist wie bei allen gelungenen Institutionengeschichten der Blick hinter die Kulissen, durch den wir wirklich verstehen, welche Motivationen und Prioritäten die Akteure leiteten; erst dadurch, dass wir den Alltag der Sänger nachvollziehen, was sie individuell und als Korporation bewegte, wie sie mit einer teils desinteressierten, teils feindlich gesonnenen Bürokratie und diversen (sehr unterschiedlich an ihren Sängern interessierten) Päpsten umgingen, wie sie um ihren Status und ihre finanzielle Ausstattung schacherten, wird erst verständlich, wie sich das vermeintlich beste Sängerensemble des Abendlandes entwickeln und aufrechterhalten konnte – bzw. auch, wie dieses Alleinstellungsmerkmal zum Ende des Jahrhunderts hin zunehmend nur noch in den Köpfen der Sänger existierte. Und niemand kennt diese Geschichte besser – und kann sie besser erzählen – als Sherr.

Eine ganz wesentlich hierzu ihren Beitrag leistende Ressource ist auch das bereits erwähnte Sängerlexikon. Aus einer Masse von Einzelbiographien (die schon seit vielen Jahren als *Work in progress* auf Sherrys Website am Smith College abzurufen waren und dort von Fachkollegen auch viel benutzt wurden, hier aber endlich redigiert und korrigiert in definitiver Form vorliegen) erstet ein reiches Kaleidoskop hinsichtlich geographischer Herkunft, aber auch hinsichtlich Werdegang und sonstiger Aktivitäten der Kapellmitglieder, als Komponist, Schreiber oder Sänger an anderen Institutionen. Verständlicherweise liegt das Hauptaugenmerk hier auf den weniger bekannten Musikern und für die bekannteren auf den kapellspezifischen und sonst nirgendwo zu findenden Informationen; dieser prosopographische Ansatz, in den historischen Wissenschaften weit verbreitet, kann hier reicher umgesetzt werden als dies wohl an den meisten anderen Institutionen der Zeit möglich wäre, zeigt aber andererseits paradigmatisch, was ein solcher Ansatz auch anderswo zu leisten imstande wäre.

Der Band, erhältlich ausschließlich über die Website der Fondazione Palestrina (<http://www.fondazionepierluigipalestrina.it> – und man sucht das Bestellformular auf der englischen Version der Seite vergeblich), ist üppig ausgestattet, in großem Format mit breiten Rändern, zahlreichen Abbildungen und noch zahlreicheren Tabellen. Die editorische Betreuung kann mit dem äußeren Erscheinungsbild nicht ganz Schritt halten. Vor allem das Layout ist nicht immer sehr benutzerfreundlich – am störendsten ist die Entscheidung, die Anmerkungen als Endnoten am Ende jedes Kapitels abzudrucken, und zwar nach den ebenfalls kapitelweise disponierten Dokumentenappendizes, mit Literaturangaben, deren Beschränkung auf Sigla ein weiteres Nach-Hinten-Blättern in die Gesamtbibliographie erfordert. Tippfehler sind dagegen selten, ebenso Rechenfehler, was angesichts der zahlreichen Gehalts- und

Zahlungsaufstellungen eine Leistung an sich darstellt.

Richard Sherrys Buch ist ein Paradebeispiel dessen, was Mikrogeschichte – die Konzentration auf einen sehr eng umgrenzten Untersuchungsgegenstand (etwa 30 Individuen an einem einzigen Ort) und Zeitraum (primär das Jahr 1559) – in der Musikwissenschaft zu leisten vermag. Natürlich ist die päpstliche Kapelle in ihrer Stellung innerhalb der abendländischen Musik und der katholischen Kirche einzigartig, und diese Einzigartigkeit sichert ihr besonderes Interesse und einen ungewöhnlich hohen Bestand an erhaltenem Archivmaterial. Aber die Lektion, die wir von Sherr lernen, ist gerade nicht, dass wir uns auf solche Leuchttürme konzentrieren sollten, sondern dass wir die Geschichte der Musik der Renaissance (oder jeder anderen Epoche) nur verstehen können, wenn auch diese Quellen von der Musikwissenschaft weiterhin systematisch erschlossen und ausgewertet werden.

(April 2017)

Thomas Schmidt

AXEL FISCHER: Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen. Göttingen: V & R unipress 2015. 779 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

Als „Neigung für das Wissenschaftliche der Kunst“ umschrieb Johann Nikolaus Forkel wenige Jahre vor seinem Tod seinen lebenslangen Einsatz für die Musik in ihrer historisch-philologischen wie theoretischen Dimension. Hinter seiner lapidaren Formulierung verbirgt sich nichts Geringeres als ein Meilenstein zur Begründung und Institutionalisierung der Musikwissenschaft als akademische Disziplin. Auf das lange bestehende Missverhältnis zwischen der allgemeinen Anerkennung der fachgeschichtlichen Bedeutung Forkels und dem geringen Ausmaß einer zeitgemäßen Erschließung seines

Schaffens reagiert die 2014 von der Universität Hannover als Dissertation angenommene Studie Axel Fischers, die weit über die vom Untertitel suggerierte Konzentration auf Forkels Ämter und Aufgaben als Akademischer Musikdirektor in Göttingen hinausführt: Auf rund 800 Seiten bietet Fischer einen in den zeit- und lokalgeschichtlichen Kontext eingebetteten Gesamtüberblick über Forkels Leben, Wirken und Werk.

Angesichts Forkels nachhaltiger Prägung durch die spezifische Situation der Göttinger Universität, die auf seine Vorstöße zur Verwissenschaftlichung und Professionalisierung von musikbezogener Forschung einen kaum zu überschätzenden Einfluss ausgeübt hat, überzeugt Fischers biographisch orientierter Ansatz, Forkels Schaffen kulturgeschichtlich zu kontextualisieren und unter Einbezug vielfältiger zeitgenössischer Quellenbestände verständlich zu machen. Nach einem komprimierten Überblick über die Forschungsgeschichte und die perspektivische Problematik der 1935 erschienenen Forkel-Monographie Heinrich Edelhoffs (*Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Diss. Göttingen 1935) entfaltet Fischer in sechs übergeordneten Kapiteln ein beeindruckend breites Panorama, das von einer Einführung in die Göttinger Musikgeschichte über zwei im engeren Sinne biographisch ausgerichtete Kapitel zu Forkels Lebensweg als Schüler und Student sowie als Akademischer Musikdirektor zu eingehenden Auseinandersetzungen mit Forkels kompositorischen und wissenschaftlichen Betätigungen führt und von einem kommentierten Werkverzeichnis abgeschlossen wird. Neuland beschreitet er dabei von Beginn an: Schon die Ausführungen zu den lokalmusikhistorischen Strukturen Göttingens leisten einen ersten Beitrag zu einer bis heute fehlenden kohärenten Stadtmusikgeschichte. In den biographischen Kapiteln gelingt eine profund recherchierte Darstellung der Lebensstationen sowie der beruflichen, institutionellen,

fachlichen und persönlichen Kontakte Forkels, die eine Reihe von bislang kaum oder nur aus anderweitigem Zusammenhang bekannten Quellendokumenten erschließt und weiterführende Erkenntnisse – etwa zum Hintergrund des belasteten Verhältnisses zwischen Forkel und Johann Wilhelm Häßler – beiträgt. Übergreifend relevant ist die von Fischer offengelegte sukzessive Erweiterung von Forkels Tätigkeitsprofil und Selbstverständnis als Akademischer Musikdirektor seit 1779: Dass und wie es Forkel, der bei seiner Berufung zum Nachfolger des Akademischen Konzertmeisters Georg Philipp Kreß den programmatischen Direktorentitel eigens ausverhandelt hatte, trotz der „Janusköpfigkeit“ (S. 173) seines Amtes gelang, eine Verwissenschaftlichung musikbezogener Betätigung zu institutionalisieren – etwa durch die inhaltliche Verbindung der von ihm verantworteten akademischen Konzertveranstaltungen mit seinen privat abgehaltenen musiktheoretischen Vorlesungen – und durch den Zuspruch einer Ehrenpromotion offizielle Anerkennung zu gewinnen, wirft zugleich ein aufschlussreiches Licht auf die frühe Fachgeschichte.

An einigen Stellen hätte man sich Vertiefungen gewünscht. Dies betrifft insbesondere das Kapitel zu Forkels Kompositionen, in dem Fischer die Pionierleistung einer musikanalytischen Auseinandersetzung mit Forkels kompositorischem Schaffen unternimmt. Dass eine solche innerhalb einer großangelegten Überblicksdarstellung nur exemplarisch ausfallen kann und es, wie der Autor betont, „kaum möglich [ist], abschließend zu einem neuen und hinreichend differenzierten Urteil über Forkels kompositorisches Gesamtschaffen zu gelangen“ (S. 255), steht außer Zweifel. Indem Fischer aber den analytischen Zugriff weitgehend auf formale Fragen verengt – symptomatisch ist die wenig ergiebige Gegenüberstellung von Formschemata, wie sie Forkel in seinen gattungstheoretischen Schriften in Analogie zu klassischen Rhetorikmodellen entwirft,

und dem Aufbau eigener Claviersonatensätze Forkels – und Werturteile zeitgenössischen Kritikerstimmen überlässt, erschließt sich die kompositorische Faktur selbst der fokussierten Werke nur ansatzweise. Fischers Anspruch, „zu einem neuen, von Vorprägungen freien und differenzierten Bild“ (S. 37) beizutragen, steht die schon im Vorfeld der Analysen antizipierte Feststellung im Wege, Forkels Kompositionen mangle es an „Erfindungsreichtum, mithin musikalische[r] Originalität“ (S. 256), die eine Einlösung am Notentext schuldig bleibt.

In der Chronologie der wissenschaftlichen Werke Forkels sieht Fischer eine „folgerichtige [...] Entwicklung“ (S. 325) von der Musiktheorie (ab 1772) über Musikkritik (ab 1778) und Musikbibliographik (ab 1782) zur Musikhistoriographie und schließlich zu musikeditorischen Betätigungen (ab 1801). Nicht zuletzt das Bestreben nach einer entsprechenden kategorialen Zuordnung mag Fischer dazu veranlasst haben, die als „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ rubrizierte Einleitung zum ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) nicht im Kapitel zur „Historiographie“, sondern separat unter „Theorie“ zu behandeln. Das erscheint sachlich nachvollziehbar, lässt in der vorliegenden Darstellung aber die intendierte musikhistoriographische Implikation der Metaphysik als Leitfaden und Grundlegung einer kritischen Geschichtsbetrachtung aus dem Blick geraten.

Dank Fischers souveräner Bewältigung der Fülle der Literatur und Quellenzeugnisse beschränken sich ergänzungs- oder korrekturbedürftige Stellen auf ein Minimum. Nur der Vollständigkeit halber sei Fischers Beobachtung, die 1786 von Forkel im Rahmen seiner Akademischen Winter-Concerte aufgeführte, vermeintlich antike Melodie zur Horaz-Ode *Iam satis terris* sei „den alten protestantischen Chormelodien zum Verwechseln ähnlich“ (S. 196), dahingehend präzisiert, dass es sich bei dieser Melodie tatsächlich um eine altüberlieferte Hymnenmelodie

(*Ut queant laxis*) handelt, der von Jean-Benjamin de la Borde der Horaz-Text unterlegt worden war (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. 1, Paris 1780, S. 43). Fraglich erscheint Fischers Feststellung, Forkel habe sich 1802 im Werkkatalog seiner Biographie über Johann Sebastian Bach „erstmal“ der bis heute bewährten Methode zur eindeutigen Identifizierung musikalischer Werke mittels Notenincipits bedient (S. 471): Hier sei nicht nur an die vorangegangenen eigenhändigen thematischen Werkverzeichnisse Haydns und Mozarts erinnert, sondern auch an vergleichbare Praktiken, wie sie vereinzelt bereits Ende des 17. Jahrhunderts im Druck zu greifen sind. Auf Seite 493 schließlich hätte ein Einbezug etwa der Publikation Axel Beers zur „Verlagspolitik des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs“ (in: *Festschrift Hellmut Federhofer*, Tutzing 2011, S. 11–24) zur Klärung des Sachverhaltes beitragen können, dass das Kunst- und Industrie-Comptoir, in dem Forkels *Geschichte der Musik in Denkmählern* hätte erscheinen sollen, nicht bereits 1805, sondern erst 1813 in Konkurs ging.

Mit der überzeugenden Herausarbeitung der grundlegenden Bedeutung von Forkels Wirken und Schaffen, der detaillierten Rekonstruktion der Entstehungshintergründe und Rezeptionsweisen seiner Werke und deren Interpretation im durch Briefe, Kritiken und Berichterstattungen aufgespannten zeitgenössischen Diskurs legt Fischer eine Studie vor, die für künftige Auseinandersetzungen mit Forkel den Ausgangs- und Referenzpunkt markieren wird. Nicht zuletzt das ausführlich kommentierte Verzeichnis sämtlicher Kompositionen und wissenschaftlicher Werke Forkels sowie der sorgfältig konzipierte Anhang, der neben der Edition bislang ungedruckter Briefe und anderweitiger Dokumente ein Repertorium der Briefe und Rezensionen Forkels enthält, liefern weiterführenden Detailstudien eine reiche Basis.

(April 2017)

Gundela Bobeth

Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika von 1798–1850. Eine Quellensammlung in drei Bänden. Hrsg. von Jin-Ah KIM und Bert HAGELS unter Mitarbeit von Clemens GUBSCH und Maria WEISS. Berlin: Ries & Erler 2017. Band 1: A–F. XVI, 382 S., Nbsp., CD. Band 2: G–Müh. VI, 458 S., Nbsp. Band 3: Müll–W. VII, 453 S., Nbsp.

Was für eine Fleißarbeit, ist man zunächst versucht zu sagen angesichts der voluminösen drei Bände: eine Quellensammlung zur Presserezeption von Symphonik anhand der deutschsprachigen Periodika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (die „Eckdaten“ 1798 und 1850 sind im Vorwort hinlänglich erklärt). Die Einführung des ersten Bandes lässt aber schon bald erkennen, welche Periodika vornehmlich berücksichtigt wurden (S. XI–XIII): ausnahmslos Musik- und Kulturzeitschriften des deutschen und österreichischen Sprachraumes, merkwürdigerweise zumeist ohne Nennung des Erscheinungsortes bzw. der Erscheinungsorte. Aus all diesen Periodika wurden jeweils die substanziellen Besprechungen symphonischer Werke zusammengetragen (insgesamt beachtliche 1900). Man findet so gleichermaßen den allseits bekannten Werkkanon (Mozart, Beethoven, Mendelssohn) wie auch eher weniger präsenten Repertoire, wie die Symphonien von Friedrich Wilhelm Sörgel oder Johann Wenzel Kalliwoda, oder Orchesterfantasien und Orchestrierungen von Ignaz von Seyfried (ob umgekehrt alle substantiellen Besprechungen von Klavierauszügen etc. systematisch aufgenommen wurden, bleibt unklar). Ein reiches Repertoire also, das es wert ist, erkundet zu werden – und Periodika, von denen viele nur schwer zugreifbar sind; andere liegen digitalisiert vor, teilweise jedoch nicht vollständig (so bleibt unklar, ob sämtliche Jahrgänge ausgewertet werden konnten – dies fällt etwa auf bei der Zeitschrift *Bohemia*; im Fall von *Didaskalia* ist klar, dass mehrere Jahrgänge nicht berücksich-

tigt werden konnten; eine Gesamtübersicht über die ausgewerteten Periodika fehlt auch sonst). Aber es ist erfreulich, Periodika wie den *Allgemeinen Musikalischen Anzeiger*, die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, die Berliner Zeitung *Der Freimüthige* oder das *Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde* in einem Band zusammengetragen zu finden (wenn auch die konsequente Verwendung von Kürzeln und Kurztiteln im Hauptteil des Buches eher störend als förderlich ist und immer wieder die Konsultation der Übersichtsliste in Band I erfordert).

Sortiert nach Komponisten und Werken, liegt hier ein insgesamt nützliches Hilfsmittel zur Erforschung der Symphonik einzelner Autoren vor – dem zeitlichen Umfang der Quellensammlung entsprechend. Bewusst haben die Herausgeber auf die Veröffentlichung eines Großteils der Besprechungen der Werke von Beethoven und Berlioz verzichtet – ein Querverweis auf die von Stefan Kunze einerseits sowie von Günter Braam und Arnold Jacobshagen andererseits vorgelegten Sammelbände muss ausreichen. Doch gehen die zu machenden Einschränkungen weit darüber hinaus. Auf eine Auswertung von Tageszeitungen wurde grundsätzlich verzichtet, vor allem auch der deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften jenseits des deutsch-österreichisch-böhmischen Kulturgebiets. Gerade die entsprechenden Zeitungen jenseits dieses „Kerngebietes“ und jenseits der „Fachpresse“ hätten das Spektrum sicher um vielfältige interessante Aspekte erweitern können. Doch war ein solch umfassendes Konzept offenbar nicht intendiert – viel größerer Forschungsaufwand, noch viel mehr Fleißarbeit wäre erforderlich gewesen, sollte die Publikation auch in dieser Hinsicht nachhaltig von Nutzen sein. Eine umfassende Erkundung entsprechend dem Titel (*Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika* – d. h. Periodika im Sinne von regelmäßig erscheinender Fachzeitschriften, Zeitschriften und Zeitungen; deutschsprachig im Sinne davon, alle deutschsprachi-

gen Periodika weltweit auf den Prüfstand zu stellen) scheint nicht einmal durch die Herausgeber in Erwägung gezogen worden zu sein. Die Einleitung ist viel zu kurz, viel zu wenig problemorientiert und weist schon in sich auf, dass sich diese Publikation keineswegs „gleichermaßen an Wissenschaftler und Praktiker“ wenden kann (S. V). Grundsätzliche Aufsätze zur Symphonie mit besonderer Betrachtung einzelner Werke haben in Kims und Hagels' Konzeption keinerlei Platz, so dass – gerade wenn es eine entsprechende Auseinandersetzung im genannten Zeitraum gegeben haben sollte, worüber wir nichts erfahren – auch dieser wichtige Bereich schlicht grundsätzlich ausgeklammert bleibt.

Die Herausgeber wollen laut Einleitung darauf abheben, „das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass zwischen den symphonischen Werken der ‚Klassiker‘ und denen der sogenannten ‚Kleinmeister‘ in ästhetischer Beziehung kein prinzipieller, sondern lediglich ein gradueller Unterschied besteht, und dass die Bildung eines Kanons an ‚klassischen Meisterwerken‘ nicht einer inneren Notwendigkeit entspringt, sondern ein historisch kontingenter Prozess ist“ (S. VIII). Dies ist in der Musikwissenschaft längst Allgemeinwissen, das spätestens seit der Veröffentlichung der Dissertation Rebecca Grotjahns 1998 selbstverständlich sein sollte. Über die genannten Einschränkungen hinaus muss leider auch und vielleicht erst recht bedauert werden, dass die dem Buch beigelegte CD-ROM lediglich eine PDF-Version der Druckfassung ohne zusätzliche Extras enthält, die Originalquellen also nicht in Reprographie beigegeben sind. So kann zusammenfassend, trotz der Fleißarbeit, die mit den vorliegenden drei Bänden geleistet wurde (immerhin mit einem Namen- und Werkregister), die vorhandene Quellensammlung nur Ausgangspunkt zu vertiefender Forschung sein.

Juli 2017

Jürgen Schaarwächter

MATTHIAS SCHÄFERS: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. XII, 728 S., Abb., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 13.)

In welchem Ausmaß auch wissenschaftliche Leistungen Anspruch auf jene historische Gerechtigkeit erheben dürfen, mit der man politische Akteure und Entscheidungsträger vor dem veränderten Erfahrungshorizont der Nachwelt in Schutz zu nehmen pflegt, steht nicht fest. Die hier zu besprechende Arbeit, eine mit gut 15jähriger Verspätung vorgelegte Paderborner Dissertation, provoziert derartige Überlegungen angesichts einer ebenso verschämt wie kryptisch erscheinenden Verlagsnotiz: „Das Zusammentreffen mehrerer unglücklicher Umstände hat bedauerlicherweise zum verspäteten Erscheinen dieses Buches geführt. Dennoch hat es unserer Meinung nach nichts von seiner Aktualität eingebüßt.“

Anderthalb Jahrzehnte sind jedoch selbst in der nicht zu hektischen „Turnübungen“ neigenden Musikwissenschaft, ganz gewiss aber in der stürmisch voranschreitenden Erforschung des 19. Jahrhunderts, eine lange Zeit. Eine adäquate Würdigung von Schäfers Studie erfordert es somit, sich in ihren Entstehungskontext zurückzusetzen: Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte im Zuge des anhaltenden Interesses für das 19. Jahrhundert auch die Liszt-Forschung, ohne sich schon auf philologische Detailfragen einzulassen, einen festen Platz erobert, die (musik)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Richard Strauss begann, und auf Tagungen wie in Dissertationen mühte man sich (mittels der Problematisierung von Begriffen wie Kleinmeister oder Epigontum), die Dahlhaus'sche These von den „Zwei Zeitaltern der Symphonie“ zu erschüttern. Es lag für Schäfers also nahe, einen ähnlichen Versuch auf dem weithin unerschlossen-

senen Terrain der Symphonischen Dichtung zu übernehmen und den Blick auf jene (vermeintlich) zwischen den Werken Franz Liszts und der Aufnahme der Gattung durch den jungen Richard Strauss klaffende Lücke zu richten. Dabei konzentriert sich sein Buch exemplarisch auf einige Werke Hans von Bülow's (*Nirvana, Des Sängers Fluch*), Felix Draeseke's (u. a. *Julius Caesar, Frithiof, Der Traum ein Leben*) und Alexander Ritters (*Sursum Corda*), deren Entstehung, Stoffwahl und struktureller Aufbau (ohne auf über den Briefwechsel der Komponisten wesentlich hinausgehende Fragen der Rezeption einzugehen) auf weit über 700 Seiten erschöpfend dargestellt und analysiert werden. Wer immer sich näher für die (Gattungs-) Geschichte der Symphonischen Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts interessiert, wird bis auf weiteres an Schäfers Studie kaum vorbeigehen können.

Trotz dieser imponierenden Ausführlichkeit und der im Allgemeinen unpräzisen und gut lesbaren Darstellung bleiben methodische Fragen offen: Einerseits erscheint die von Schäfers getroffene Auswahl von Werken und Komponisten, die er durch die nähere oder fernere Beziehung zu Liszt rechtfertigt, nicht in allen Aspekten überzeugend. (Das Konstrukt einer „Weimarer Schule“ wird durch die verdienstvolle Aufdeckung von z. T. recht heterogenen Details zur Entstehung der Werke und ihrem kompositorischen Umfeld, ähnlich wie die zu Recht problematisierte Vorbildfunktion Alexander Ritters für den jungen Strauss, eher desavouiert als mit historiographisch nachvollziehbarer Substanz gefüllt.) Andererseits steht die Beschränkung auf jenen „Umkreis“ Liszts – ein Begriff, der terminologische Tiefenschärfe ebenso wie Seitenblicke auf die Entwicklung außerhalb des deutschen Sprachraums vermeidet – im Widerspruch zur eingangs artikulierten Kritik der Darstellung musikalischer Gattungsgeschichte als den Wandel ihrer Normen und Erwartungen verdeckende „Kette von Meisterwerken“. Gerade die

aus der Konstruktion eines solchen kanonischen Höhenkamms erwachsenen (und ästhetisch gerechtfertigten) Paradigmen der detaillierten Analyse von Einzelwerken wendet Schäfers nämlich selbst – und dies mit einem insgesamt eher konventionell anmutenden Methodenrepertoire – auf sein Korpus Symphonischer Dichtungen an. Notenbeispiele bietet die Arbeit ganz überwiegend in Form von einzelnen Stimmen und (Klavier-) Auszügen, so dass Formbetrachtungen sowie Themen- und Motivtranspositionen den größten Raum der Analysen beanspruchen. Harmonische Beziehungen treten demgegenüber bereits deutlich zurück, während von der Orchestration als Form einer eigenen neudeutschen „Klangdramaturgie“ (Tobias Janz) zu keiner Zeit die Rede ist. Auch im Jahr 1999 wäre schließlich nicht nur eine wesentlich stärkere Berücksichtigung der internationalen Literatur (mehr als zu den Werken zum kulturgeschichtlichen Umfeld ihrer Komponisten) einschließlich der auch damals schon vorliegenden Überlegungen zu Formen und Möglichkeiten (Programm) musikalischer Narration von erkenntniskritischem Nutzen gewesen.

Als wüsste er um solche Lücken, erschwert der Verfasser den Umgang mit Sekundärliteratur indessen durch ein rigides Sigelsystem, das durch den Zwang zu fortwährendem Blättern die Arbeit in einem fast 2,5 kg schweren Ziegelstein im Sinne des Wortes zur Last werden lässt. Diese Mühsal ändert allerdings nichts an der grundsätzlichen Einschätzung: Schäfers Untersuchung der *Symphonischen Dichtung im Umkreis Liszts* ist ein umfangreich gearbeiteter und zugleich methodisch unaufgeregter Beitrag zur Erforschung der (neudeutschen) Orchestermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit allen Vorzügen und Einschränkungen, die eine solche Wertung impliziert.

(Mai 2017)

Tobias Robert Klein

Schubert's Late Music. History, Theory, Style. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY und Julian HORTON. Cambridge: Cambridge University Press 2016. XXIX, 458 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton haben 2011 in Maynooth (Irland) eine großangelegte Konferenz unter dem Titel *Thanatos as Muse? Schubert and Concepts of Late Style* veranstaltet. Beiträge dieser Konferenz sind in insgesamt vier Publikationen veröffentlicht worden: dem hier vorliegenden Band, dem parallel erschienenen Band *Rethinking Schubert* (Hrsg. von Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton. New York: Oxford University Press 2016. XXI, 528 S.) sowie in Themenheften der Zeitschriften *Music Analysis* (33/2, 2014) und *Nineteenth-Century Review* (13/1, 2016).

Zwischen den beiden Sammelbänden gibt es einige inhaltliche und personelle Überschneidungen. So weisen der Titel *Schubert's Late Music. History, Theory, Style* und die vorangestellte Einleitung von Lorraine Byrne Bodley unter der Überschrift *Schubert's Late Style and Current Musical Scholarship* auf eine thematische Fokussierung hin, Hans-Joachim Hinrichsens Text „Is There a Late Style in Schubert's Oeuvre?“ aber findet sich an erster Stelle in *Rethinking Schubert*, dem anderen Sammelband. Der einzige hervorstechende Unterschied zwischen den Bänden ist die Gewichtung zwischen Instrumental- und Vokalmusik. *Schubert's Late Music* gliedert sich in vier Abteilungen: *Reception Histories* (4 Beiträge), *The Late Instrumental Music I: Hermeneutics and Performance* (5), *The Late Instrumental Music II: Meaning and Genre* (5) und *Defining Late Style* (6). Allerdings verbirgt der Titel des letzten Abschnitts eher dessen eigentliche Agenda. „Part IV sets out to explore how text setting develops in Schubert's late vocal music“ (S. 14), heißt es in der Einleitung. Gut die Hälfte der 20 Autor_innen nehmen einen festen Platz in der Schubertforschung ein. Man könnte hier

grob zwei Gruppen unterscheiden. Richard Kramer, Xavier Hascher und Susan Youens veröffentlichten in den 1990ern Schubert-Monographien; Lauri Suurpää, John M. Gingerich und Su Yin Mak in den 2010ern.

Die Beiträge befassen sich mit zwei Fragen. Der Schwerpunkt liegt auf der Frage nach einer möglichen stilistischen Einheit in der letzten Produktionsphase Schuberts. Daneben wird gelegentlich und mit sehr unterschiedlichen Ansätzen überlegt, inwiefern angesichts des frühen Todes von einem Spätstil gesprochen werden kann. Mit der ersten Frage korrespondiert eine analytische Methodik, die also über weite Strecken dominiert. Häufig werden Ergebnisse von Werkanalysen mit etablierten Topoi der Deutung des späteren Schuberts verknüpft, wie z. B. dem Wandern (vgl. die Karte des Tonraums zu D 956/i von Hascher, S. 280), der Innerlichkeit (Robert S. Hatten, Fazit auf S. 110: „As revealed in the above examples, we discover Schubert's move from traditional communicative signs to more ineffable symbols of interiority.“) oder dem Gedächtnis (Kramer, Fazit auf S. 131: „This, I think, is what we hear in later Schubert: the ambivalent engagement with *Vergessenheit*, the purging of memory, played out beneath the struggle toward a ‚reines kräft'ges Sein‘.“ Und Jürgen Thym, Fazit auf S. 403: „[late style] manifests itself in his songs in a[n] [...] approach to invoking memory in music [...]“). Besonderes Interesse gilt dem Topos der strukturauflösenden Präsenz und Materialität, der in vier Beiträgen aufgerufen wird (Scott Burnham, Kramer, Mak, Benjamin M. Korstvedt). Bei Burnham und Korstvedt geht damit eine Absage an biographisch motivierte Spätstil-Interpretationen einher: „[...] late Beethoven and late Schubert alike are dealing with music that expresses not solely – perhaps not even primarily – a biographical condition or a new stylistic manner, but rather responds in some complicated way to a changing increasingly inhospitable socio-historical moment.“ (Korstvedt, S. 414.) Ein generelles

Problem bei der Verwendung der Interpretationstopoi und dem damit häufig verbundenen Bezug auf Theodor W. Adornos Schuberttext wird dabei aber nicht berücksichtigt. Die Selbstverständlichkeit, mit der Konzepte wie Präsenz, Gedächtnis, Landschaft usw. erscheinen, ignoriert, dass zunächst zu klären wäre, wie diese denn in den 1820ern, 1928 oder 2016 diskursiv eingebunden waren und sind. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Anne Hylands Untersuchung von editorischen Eingriffen, die mittels Kürzungen und Rekompositionen die Parataxen Schuberts entschärfen wollten und damit zur Geschichte dieses Rezeptionstopos gehören.

Auch die zweite Frage nach einem Spätstil Schuberts könnte von einer Präzisierung profitieren. Die Umschreibung in der Einleitung Bodleys („unique relationship [...] between artistic psychology“ und „works of art“, S. 15) lässt an eine interdisziplinäre Öffnung denken. Die Autor_innen beziehen sich jedoch ausschließlich auf Adorno und Edward Said, ohne diese Lektüre zu kontextualisieren. Die fruchtbarste Auseinandersetzung mit dem Spätstil-Problem bietet der bereits erwähnte Beitrag in *Rethinking Schubert*. Hinrichsen erläutert dort die ideologischen Implikationen des Spätstilbegriffs Adornos. Auch weist er darauf hin, dass eine rein ästhetisch-strukturelle Interpretation von Schuberts „Weg zur Sinfonie“ nicht nur die Kammermusikwerke zu Vorstudien degradiert, sondern auch marktstrategisch-soziologische Faktoren zu gering bewertet. (Gingerich hat diese Entwicklung bekanntlich als „Beethoven Project“ interpretiert und beleuchtet in seinem Beitrag in *Schubert's Late Music* die Rolle Ignaz Schuppanzighs in dieser Strategie.) Hinrichsens Skepsis gegenüber der Kategorie Spätstil teilen Kramer (vgl. S. 131ff.) und Laura Turnbridge. Diese beschäftigt sich im letzten Beitrag mit dem *Ständchen* (D 957/4). Ihre These vom Spätstil als eine Form der Aufführungspraxis („Lateness, in other words, is performance practice; it is an interpretative strategy“, S. 441)

belegt sie exemplarisch durch den Vergleich einer Vielzahl von Aufnahmen und hebt sich mit Ansatz und Positionierung grundsätzlich von den übrigen Beiträgen ab, in denen an eher graduellen Akzentverschiebungen oder Detailkorrekturen des Schubertbilds gearbeitet wird.

(Juli 2017)

Christoph Wald

BEATRIX BORCHARD: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 439 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 9.)

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), Tochter des berühmten Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen Manuel Garcia und jüngere Schwester der großen, früh verstorbenen Sängerin Maria Malibran – so wurde sie zu Lebzeiten und so wird sie noch heute oft „eingeordnet“. Dass diese Kategorisierung der beeindruckend vielfältig tätigen Kulturnetzwerkenden des 19. Jahrhunderts nur in Ansätzen gerecht werden kann, macht Borchards erste alle Lebensabschnitte und Wirkungsstätten übergreifende Biographie (S. 16) der Musikerin überdeutlich: Ihr von Quellenreichtum und Perspektivenvielfalt geprägtes Buch zeichnet das kulturelle Netz nach, in dem Viardot-Garcia agierte und das sie sich teils selbst erschuf. Ihre Energie- und Lebensleistung bleibt kaum zu fassen, da sie sich über soziale, nationale, moralische und professionelle Grenzen als polyglotte „Kulturschöpferin“ (S. 51) mit eindrucklicher Universalbegabung zu etablieren suchte. Manifestiert hat sich das in unzähligen musikverbundenen Tätigkeiten als Sängerin (mit Repertoire von Bach über Gluck, Mozart, Belcanto, Verdi, Meyerbeer und mehr), Komponistin, Pädagogin, Herausgeberin, Musikvermittlerin von Alter Musik und Volksmusik, die, finanziell unabhängig, die musikalisch-sängerische Familientradition gleichzeitig fortsetzte und stark erweiterte.

Die Wirkungsbedingungen dieses Ausnahmelebens zu fassen (S. 22f.), setzt voraus, die ungeheure Quellenvielfalt, die es begleitet, zu gliedern, einzuordnen und zu interpretieren – was auch mithilfe der MitarbeiterInnen des DFG-geförderten Hamburger Viardot-Garcia-Projekts auf eindrückliche Weise gelang und fast schon als Borchard'sches Lebenswerk zu bezeichnen ist. Da Viardot-Garcia selbst große Teile ihrer Korrespondenzen vernichtete, bleiben zudem biographische Wissenslücken, die Borchard als solche akzeptiert und beschreibt (S. 283). Den Prinzipien der Reihe Europäische Komponistinnen verpflichtet, ist das Buch in ansprechende sprachliche Gestalt gekleidet und kommt ohne Fußnoten aus, so dass es auch jenseits der wissenschaftlichen Fachwelt gut rezipierbar ist.

Borchard gliedert den Band nach einem biographischen Abriss in drei Großkapitel: Dem ersten zum familiären Kontext folgen im zweiten Gedanken zu Viardot-Garcias vielfältiger Musikkarriere, u. a. als Sängerin auf der Opernbühne und im Konzertsaal/Salon sowie als Komponistin; abschließend widmet die Autorin sich Viardot-Garcias Lebenspartnern, Freundinnen und Freunden. Gemäß ihren Forschungen zur Biographik ist der Fortlauf dieser Gliederung collageartig bereichert mit drei als „Montage“ überschriebenen Abschnitten. Hier reiht Borchard unterschiedliche zeitgenössische, sich teilweise überlappende und teilweise widersprechende Texte zur Rezeption von Viardots Äußerem, zu ihrer Stimme und zur Rezeption ihrer Kompositionen kommentarlos aneinander. Sie erzielt dabei, gerade ohne lange eigene Textpassagen, den Effekt, der Notwendigkeit einer quellenkritischen Kontextualisierung des Lebens Viardot-Garcias (die dieses Buch vornimmt) eindringlich Ausdruck zu verleihen. Eine weitere Unterkategorie der Gliederung bilden als „Dokumente“ übertitelte Passagen, in denen Vertraute, Zeitungskritiken und Viardot-Garcia selbst in auch längeren, ins Deutsche übersetzten Quellenpassa-

gen und durch den Fließtext kommentiert zu Wort kommen (die Zitate in Originalsprache sind auf der Website des Böhlau-Verlags einzusehen). Auf das reihenübliche Werkverzeichnis ist aufgrund des aus dem Hamburger Viardot-Garcia-Forschungsschwerpunkt hervorgegangenen, online zugänglichen von Christin Heitmann verzichtet worden.

Bei all diesen positiv hervorzuhebenden Punkten ist dem Band Eile anzumerken: Der Satz ist, mit teilweise verunklarenden Folgen, an einigen Stellen fehlerhaft (z. B. S. 194, 262, abgeschnittenes Notenbeispiel auf S. 270), und das Layout der zahlreichen Unterabschnitte führt an einer Stelle zu einer fast vollkommen leer gebliebenen Seite im fortlaufenden Kapitel (S. 133). Auch einige unglückliche Formulierungen sind stehen geblieben, darunter die methodisch zumindest missverständliche auf Seite 257 („Für uns heute ist es schwierig [...], dass die Verschriftlichung nicht das Werk repräsentiert, sondern lediglich eine Realisierungsvorlage ist, das Werk also einen performativen Charakter hat“) und der sorglose Umgang mit dem Werktreue- und Regietheater-Begriff (S. 142, 195 bzw. 162).

Doch gewinnt das Bild der Komponistin Viardot-Garcia entscheidend an Schärfe: Der zweifachen biographischen Verhinderung einer Professionalisierung ihrer Komponistinnenkarriere durch ein Verdikt ihrer Mutter nach dem Tod der Schwester (S. 27) und durch den im deutsch-französischen Krieg politisch notwendig gewordenen Wegzug aus Baden-Baden (S. 53) zum Trotz komponierte Viardot kontinuierlich und schuf ein beachtliches Œuvre mit Liedern, Operetten, einer Oper, Klavier- und Kammermusik. Nationalistische Denkkategorien und auch moralische Bedenken ihrer Partnerschaft mit Ivan Turgenev gegenüber, die sie in ihr Eheleben mit dem erheblich älteren Kulturkritiker und Theaterdirektor Louis Viardot zu integrieren wusste, erschwerten die Rezeption dieses Schaffens. Von improvisatorischen Elementen geprägt und sich teilweise gegen

Verschriftlichung sperrend, wird das „spielende Komponieren im Dialog“ (S. 243) gerade einiger szenischer Kompositionen und die musikalische Diversität ihrer Stücke durch Borchards Rahmung in der Beschreibung der teilweise selbst gestalteten, soziale Grenzen überwindenden Gegenräume lebendig.

Für die Rezensentin bleibt das Bild einer sich beharrlich eigene Rollen schaffenden und Stilisierungsmechanismen auch bewusst bedienenden Künstlerinnenpersönlichkeit, die andererseits von Stereotypen in der Bewertung ihres Wirkens immer wieder eingeholt wird: Systematisch zu untersuchen bliebe dies im Hinblick auf ihre „Rolle“ als Diva (S. 130, 159, 197), ihre Stilisierung zur Zigeunerin und Jüdin (S. 125, 186), ihr Agieren in öffentlichen und privaten Räumen und im spezifischen Umgang mit Geschlechterrollen auf der Bühne (S. 202) wie im Leben. Es präsentiert sich eine Künstlerin, die in mehrfacher Hinsicht ihrer Zeit entrückt war: Europäisch und kosmopolitisch handelnd, als Nationalismen die Gedankenwelt vieler prägten, über soziale und moralische Richtlinien hinausgehend, ihre eigenen Räume und Rollen kreierend. Das sind wichtige Denkanstöße, die ganz im Sinne der Reihe Vorfremde auf mehr Forschung zu und mehr Aufführungen von Pauline Viardot-Garcia machen. Mit den immer zahlreicher werdenden Neuerscheinungen im wissenschaftlichen Bereich und auf dem Tonträgermarkt hat bereits eine stärkere Wahrnehmung dieser vielfältigen Persönlichkeit eingesetzt. Der Forschungsschwerpunkt in Hamburg und dieses Buch sind entscheidende Beiträge dazu, diese Wahrnehmung auch stärker historisch zu kontextualisieren.

(August 2017)

Christine Fischer

CHRISTOPH HENZEL: „...fühlen, was deutsche Musik ist...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950. Unter Mitarbeit von Irina KRIEHN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 521 S., Abb., Tab.

Die Würzburger Musikhochschule während des „Dritten Reichs“, deren Geschichte Christoph Henzel jetzt in Ergänzung zahlreicher früher verfasster Beiträge zur regionalen Musikgeschichte Bayerns vorgelegt hat, lässt einmal mehr erkennen, dass die deutschen Musikinstitute beileibe keine Brutstätten für Widerstand und Zivilcourage waren, sondern vielmehr zu nationalkonservativer Haltung und zur Ablehnung der Moderne neigten. Der Verfasser, der tief in die einschlägigen Archive Bayerns und des Bundes eingestiegen ist, belegt anhand der Personalakten der Verantwortlichen, dass Opportunismus und Vorteilsnahme die handlungsbestimmenden Maximen waren: „Sämtliche hauptamtlich Lehrenden traten, sofern sie nicht 1933 bereits Mitglieder waren, bis spätestens 1940 in die NSDAP ein“ (S. 95). Überdies waren die meisten von ihnen auch noch Mitglieder in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, im Reichsluftschutzbund und im Nationalsozialistischen Altherrenbund (S. 98). Und nach 1945, als die Besatzungsmächte flächendeckend Entnazifizierungsverfahren durchführten, stellten sich die ehemaligen Studienprofessoren ausnahmslos alle als bloße „Mitläufer“, „d. h., als nur nominell am Nationalsozialismus Beteiligte“ (S. 312) heraus.

Die breit angelegte Untersuchung gliedert sich in acht Hauptteile, denen eine Einleitung (unter dem Titel „Ausgeblendet“) und ein „Resümee“ als Rahmen zugeordnet sind. Die Hauptkapitel sind chronologisch angelegt – von der Vorgeschichte zu Zeiten der Weimarer Republik über den Beginn der „Nazifizierung“, die Vereinnahmung der Hochschulkräfte für die NS-Festkultur und überhaupt für „Volk, Partei und Staat“, Un-

terricht und Truppenbetreuung zu Kriegzeiten, bis zum „Neubeginn in Trümmern“ und zu den Verfahren der „Entnazifizierung“. Eingefügt sind zwei speziell auf Hermann Zilcher, den langjährigen Direktor des Staatskonservatoriums, zugeschnittene Kapitel über dessen (mittelmäßige) Karriere sowie eine seiner wirklichen „Großtaten“: die Gründung des jährlich stattfindenden „Mozartfestes“ im Jahr 1922, dessen künstlerische Leitung er bis 1943 behalten hatte, bevor er sie abgab (S. 234).

Hiermit ist das Buch aber mitnichten zu Ende, denn es folgen Verzeichnisse diverser Art, darunter allein 20 Seiten für Archivalien und andere primäre und sekundäre Quellen. Ab Seite 367 schließt sich dann ein weiterer Teil an, der in den Anhang verbannt ist, aber fast den Wert eines eigenen Bandes hat: Biographien aller Lehrkräfte des Konservatoriums mit Abschriften von Rechtfertigungsbriefen, eidesstattlichen Erklärungen usw. der jeweiligen Personen. In dieser Biographiensammlung, die mehr als 130 Seiten umfasst, finden sich dann auch jene zwei Fälle rassistischer Verfolgung – Rudolf Lindner, der als sogenannter „Halbjude“ entlassen wurde, und Willy Schaller, der in den Ruhestand versetzt wurde, weil er mit einer Jüdin verheiratet war –, deretwegen der Verfasser ursprünglich auf die Idee gekommen war, die Nazi-Ära an der Würzburger Musikhochschule gründlich aufzuarbeiten („Es war ein Stolperstein [...], der die erste Anregung zu diesem Buch gab“, S. 9).

Während dieser angehängte letzte Teil der Abhandlung gänzlich ohne bewertende Kommentare auskommt, vielmehr nur Daten und Dokumente bereitstellt, scheut der Verfasser im Hauptteil des Buchs keineswegs kritische Urteile, die freilich immer argumentativ abgestützt sind. Dies war schon allein deshalb unumgänglich, weil in der vorhandenen Literatur zum Musikleben in Würzburg und insbesondere zum Staatskonservatorium während des NS-Regimes beschönigende und oft auch fehlerhafte bis

verfälschende Angaben kursieren. Dies wird an der Hauptfigur der gesamten Szenerie, an dem „Direktor des Staatskonservatoriums der Musik in Würzburg Geheimer Reg. Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher“ (S. 185) besonders deutlich, dessen politische Reden und Kompositionen sowie die Schriftsätze zur Verteidigung im Entnazifizierungsverfahren mit so viel „Persil“ bearbeitet worden sind, dass es dringender Korrekturen bedurfte. In einem Exkurs zu Zilchers Kantate *Gebet der Jugend* – uraufgeführt am 28. November 1936 im Rahmen der Jahrestagung der Reichskulturkammer in Berlin und von Goebbels im Tagebuch als „hinreißend“ gelobt (S. 153) – stellt der Verfasser mittels einer genauen Textanalyse detailliert dar, wie die Reinwaschung des Werks versucht wurde. Folgende Zeilen sind Teil der vierten Strophe: „Den Führer segne, Herr, / Des Reiches Hort und Ehr' / Und seine Wehr, / Wem wir im goldnen Flammenschein, / Erwacht und ledig aller Schmach, / Zu neuem, großem Tag / Hier unterm Hakenkreuz / Die Herzen, unsre Seelen weihn!“ (S. 147) – diese Worte sollen nicht Hitler gelten, sondern ganz allgemein „die Fürbitte für die Obrigkeit, d. h. für die jeweilige Regierung“ bedeuten (S. 151).

An dieser Stelle wird der Leser neugierig, er würde gern wissen, wie die Komposition Zilchers wohl geklungen haben mag. Leider verzichtet der Verfasser auf diesbezügliche Anmerkungen völlig. Auch gibt es in dem mehr als 500 Seiten umfassenden musikwissenschaftlichen Werk nicht ein Notenzitat. Man stelle sich ein Buch über eine Dichterschule oder über einen Malerzirkel ohne wörtliche Zeilen-Zitate oder Abbildungen vor! Nur in unserem Fach begegnen hier und da Texte, die so tun, als hätte sie ein Soziologe oder Allgemeinhistoriker geschrieben, weil ihre Verfasser (oder die Verlage?) meinen, Notenzeichen seien dem Leser nicht zuzumuten. Auch im vorliegenden Fall wäre es angebracht gewesen, das Werk Hermann Zilchers, eines Mannes, der es immerhin

auf die „Gottbegnadetenliste“ von Goebbels schaffte, in seinem Stil zu beschreiben und in seiner Ranghöhe einzuschätzen sowie dies mit Beispielen zu belegen.

Als institutionengeschichtliche Untersuchung ist Henzels Buch indessen vorbildlich. Seine Stofffülle ist eindrucksvoll, seine Darstellung ist sachlich und um Objektivität bemüht. Wünsche bleiben vielleicht bei der Organisation der Abhandlung offen. Man vermisst ein Abkürzungsverzeichnis, und die Titelnachweise sind nicht sehr praktikabel (dem Rezensenten ist es bis zum Schluss nicht gelungen, das Kürzel „Zuckmayer 2002“ aufzulösen). Welche Personen ins Namensregister aufgenommen wurden und welche nicht, bleibt rätselhaft; es fehlen z. B. die Ehefrauen der Professoren, die im Text selbst namentlich genannt sind. Unklar bleibt auch, worin die Mitarbeit von Irina Kriehn bestanden hat, die ja auf dem Titelblatt eigens erwähnt wird, sonst aber nirgends vorkommt.

(Juli 2017)

Peter Petersen

RASMUS BENJAMIN CROMME: Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz. Positionierung durch Programmierung. Historisch-empirische Fallstudie zu Repertoireentwicklung und Produktpotenzial des Staatstheaters am Gärtnerplatz München. Laaber: Laaber-Verlag 2013. XIII, 462 S., Abb.

Benjamin Crommes aus seiner theaterwissenschaftlichen Dissertation hervorgegangene, betriebswirtschaftlich orientierte Publikation zum Münchner Gärtnerplatztheater endet mit einer „Programmatur“, die zugleich eine „festumrissene künstlerische und kulturpolitische Zielsetzung“ für das traditionell auf das Unterhaltungstheater bezogene Haus sein soll. Auf einer Seite bringt der Verfasser die Ergebnisse seiner historisch-empirischen Studie zusammen (S. 356f.), die auf einem historischen, nach Intendanten

geordneten Abriss der Programmgestaltung des Theaters sowie einer Publikums- und zwei Mitarbeiterbefragungen aus den Jahren 2007, 2009 und 2011 beruhen. Gemäß seiner Zielsetzung, das Repertoire des ab 1864 geplanten und 1865 eröffneten Gärtnerplatztheaters im Hinblick auf „klar erkennbare[...] Programmschwerpunkt[e]“ zu untersuchen, die als Grundlage für eine aktuelle publikumswirksame Imagebildung und kulturpolitische – und das heißt für ein Staatstheater vor allem finanzielle – Legitimation dienen könnten (S. 4), sieht Cromme das zukünftige Erfolgspotential dieses Theaters vor allem in einer Profilierung als „Münchens traditionsreiches, kultiges, unverwechselbares Musikspielhaus“ (S. 357). Mit dieser Zusammenfassung stellt sich Cromme mehreren sozialen und marketingtechnischen Problemen, von denen die zeitgenössische Musiktheaterlandschaft derzeit generell erfasst wird: dem Aussterben bestimmter Alterskohorten, die das Publikum von musikalischen Gattungen wie der Operette oder konventioneller Regieführung ausmachten, der Diversifikation des Musiktheaterpublikums überhaupt, dessen ästhetische und gesellschaftliche Interessen in Bezug auf den Theaterbesuch sich aktuell nur noch schwer unter einem Kernprogramm zusammenfassen lassen (vgl. S. 351), oder der gestiegenen Konkurrenz mehrerer Musiktheaterinstitutionen in einer Kulturmetropole wie München. Entsprechend kommt Cromme auch zu dem Ergebnis, dass das Gärtnerplatztheater „alle Altersgruppen“ „mittels unterschiedlicher Programm- und Spartenlinien“ bedienen sollte, die sich vor allem am sogenannten Unterhaltungstheater orientieren. Unter dieses subsumiert Cromme die Gattungen Operette, Musical und Komische Oper jeglicher Gattungsprovenienz (S. 357), ein Repertoire, das mittels den gesamten Münchner Spielplan ergänzenden Vorstellungen aus den Bereichen Tanztheater, Modernes und Neueres Musiktheater sowie Familientheater für andere Kunden-

gruppen erweitert werden sollte. Der Erfolg einer solch diversifizierten Profilierung lässt sich laut Cromme vor allem durch ein hohes künstlerisches Niveau garantieren, das auch die Veranstaltungen aus dem Bereich der „Unterhaltung“ auszeichnen sollte, nicht zuletzt um die Konnotation der „leichten Muse Thalia“ an entsprechende Klischees und Konventionen im Sinne eines zeitgemäßen, auf zukünftige Musiktheaterpublika ausgelegten Theaterverständnisses aufzulockern. In der Summe plädiert Cromme für einen „Gärtnerplatzstil“ aus „raffiniertes Stückauswahl“, „avanciertem Regietheater und überzeugenden Spiel- und Darstellungsqualitäten“ (S. 357).

Die gewisse Beliebigkeit bzw. in den Worten des Verfassers „Grobheit“ (S. 356) des programmatischen Profilvorschlags gewinnt durch Crommes methodisches Vorgehen an Kontur: In der Tat zeigt der historische Abriss, wie vor allem neue bzw. qualitätsvolle Regiekonzepte das Theater am Gärtnerplatz immer weiter zu einem „weithin beachteten, einzigartigen Operettentheater“ ausgebaut hatten (z. B. S. 112, 132, 143), aber dass auch traditionelle Volkstheater-Qualitäten immer wieder unterstrichen wurden, so z. B. mittels einer Ausrichtung als deutschsprachige „Spieloper“ (S. 126, 152) durch entsprechende Werke in bayerischer Mundart oder von Münchner Komponisten wie Wilfried Hiller (S. 160) oder durch den Hinweis auf die (räumliche) Intimität von Zuschauern und Darstellern während der Vorstellung (S. 149, 176). Gleichzeitig ermöglichten bauliche Veränderungen wie die Vergrößerung des Orchestergrabens jedoch den stetigen Ausbau auch der Opernsparte des Theaters. Wie Cromme in einer genauen systematischen Analyse der Spielplangestaltung, Premierenzahl, Vorstellungszahl und Publikumsauslastung nach den am Gärtnerplatztheater unter den drei jüngsten Intendanten Hellmuth Matiasek (1983–1996), Klaus Schultz (1996–2007) und Ulrich Peters (2007–2012) weitergeführten Sparten

Oper, Operette, Musical, Ballett, Studio-/Sonderformate bzw. dann unter Peters auch Familientheater zeigen kann, fungierte das Opernrepertoire hier durchgehend als das prozentual stärkste Segment im Spielplan. Von den Abonentinnen und Abonnenten, die Cromme bei seiner Publikumsbefragung als Stammpublikum näher unter die Lupe nahm, sowie von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Gärtnerplatztheaters wird dagegen vor allem der Ausbau der Musical- und Operettensparte gewünscht (vgl. die Diagramme auf den S. 301, 328). Das Musical stellt dabei auch die von den Besucherzahlen am meisten ausgelastete Sparte dar (S. 269), obwohl es am gesamten Spielplan nur einen recht geringen prozentualen Anteil hat (vgl. die Diagramme auf den S. 273, 276, 279). Längerfristige Bindungen neuer und vor allem jüngerer Publika versprechen sich die Mitarbeiter vor allem durch die in letzter Zeit ausgebauten Sparten des Familientheaters (S. 337).

Cromme bezieht sich in seinem historischen Abriss und bei seinen Befragungen stringent auf Kategorien aus der Innenperspektive der Theaterschaffenden und -mitarbeiter, sodass die musiktheaterwissenschaftliche Kritik an Gattungseinteilungen oder an übergreifenden Kategorien wie „ernstes“ oder „Unterhaltungstheater“ außen vor bleibt (eine kurze Reflexion auf die Dehnbarkeit der Gattungskategorien erfolgt lediglich auf S. 228, das sogenannte ernste Theater bezeichnet Cromme oftmals als „seriös“, vgl. ebenfalls S. 228f.). Entsprechend sind Crommes Vorschläge für einen geeigneten Umgang mit der Publikumsvielfalt oder für weitere Forschungen auch einer betriebswirtschaftlichen, marketingtechnischen Denkweise zuzuordnen (vgl. S. 305–315, S. 358). Während sich Crommes Arbeit durch eine im Detail präsentierte, systematisch-statistische Vorgehensweise auszeichnet, hat der historische Abriss einen klar referierenden Charakter inne, zumal die Auswertung der populärwissenschaftlichen Präsentationen,

Festschriften, Intendanzrückblicke und einiger Repertoirelisten aus den Münchner Archiven nicht mit Rezeptionsdokumenten kombiniert wird, die sich auf einzelne Produktionen beziehen. Auf diese Weise scheinen entscheidende Anschlussmöglichkeiten zwischen einer historiographischen und systematischen Arbeitsweise verschenkt, die gerade in Bezug auf die wissenschaftlich überholten, aber im Theaterbetrieb bis heute stark präsenten kategorischen Dichotomien wie „U“ und „E“ zu einem erweiterten Reflexionshorizont hätten führen können. In ähnlicher Weise scheint auch eine immer wieder stark betriebene Imagebildung des Gärtnerplatztheaters als „Theater der Sinne im Herzen Münchens“ (vgl. z. B. S. 153 und explizit auch S. 174–175) in der Arbeit in den Hintergrund zu geraten, eine methodisch bedingte Ausklammerung, die vor allem an der Nichtberücksichtigung einzelner Regiekonzepte oder musikdramaturgischer Ausrichtungen der einzelnen Stücke liegt. Nicht zuletzt hätte sich die Leserin an einigen Stellen weniger Wiederholungen der statistischen Ergebnisse (vgl. z. B. die Doppungen der Diagramme auf den S. 279, 349 sowie auf den S. 281, 350) und ausführlichere Bezugnahmen zu vergleichbaren Theaterinstitutionen wie z. B. der Komischen Oper Berlin gewünscht – das Münchner Gärtnerplatztheater hätte insgesamt noch mehr als exemplarischer Fall für die zahlreichen musikalischen „Volkstheater“ aufgearbeitet werden können, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Metropolen gebaut wurden.

So viele Einschränkungen der Arbeit von Cromme auch zugrunde liegen und so viele kleinere Fehler oder fehlerhafte Drucke eine solch statistische Arbeit mit sich bringt (neben doppelseitigen oder farblichen Fehldrucken auf S. 185–186 und 230–231 sind im Fließtext auf S. 271 andere Zahlen als im entsprechenden Diagramm auf S. 273 angegeben; bis zum Ende der Arbeit entstehen kleinere gattungsdefinitorische Verwirrun-

gen, da Cromme einleitend alle Konzert- und Reihenveranstaltungen ausschließt, diese dann später aber doch zu berücksichtigen scheint, vgl. S. 191 im Gegensatz zu S. 219f.) – sie bereitet einen musiktheaterpraktischen Status quo auf, der auch in musikwissenschaftlichen, historischen wie systematischen Arbeiten nicht außer Acht gelassen werden sollte und der dementsprechend anschlussfähig ist für musikhistorische und kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Geschichtsbewusstsein in Bezug auf aktuelle Reichweiten und Probleme von Musiktheaterinstitutionen und ihren Produktionen.

(August 2017)

Gesa zur Nieden

Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955 (CD-ROM). Hrsg. von Jörg ROTHKAMM und Thomas SCHIPPERGES in Verbindung mit Michael MALKIEWICZ, Christina RICHTER-IBÁÑEZ und Kateryna SCHÖNING. München: edition text + kritik 2015. X, 482 S., Tab., CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Wissenschaftsgeschichte liegt hierzulande im Trend – vor allem, wenn sie verbunden wird mit kritischen Fragen zur Vergangenheitspolitik und korrespondiert mit übergreifenden Forschungen zur deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Eine aktuelle Nachfrage innerhalb der Musikwissenschaft entstand vor allem aus einigen spektakulären Fällen der Verstrickung mit dem NS-Regime, die das Interesse von Publizisten auf sich gezogen hatten. In der fachbezogenen Literatur geht es aber ausdrücklich nicht um die Fixierung auf Einzelfälle, sondern um inhaltliche und strukturelle Fragen, die in umfassenden Detailstudien und Sammelbänden aus den letzten beiden Jahrzehnten bereits

ausgiebig erörtert wurden. Als Kehrseite dieses Vorgangs zeigt sich eine Tendenz zur vorrangigen Beschäftigung der Wissenschaft mit sich selbst und damit die Gefahr einer Selbstbespiegelung. Wenn sich dies mit der an vielen Orten zu beobachtenden institutionellen Gefährdung des Faches verbindet, ist es sinnvoll, Hegels Mahnung – aus den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* – nicht aus den Augen zu verlieren: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“

Zunächst aber und ohne alle Umschweife: Bei dem von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges herausgegebenen Band handelt es sich um ein überaus informatives Buch. Alle Beiträge sind gut dokumentiert, und die CD im Anhang bietet darüber hinaus ein umfassendes Verzeichnis der Lehrveranstaltungen aus dem behandelten Zeitraum. Wo sich wegen der Nicht-Erreichbarkeit von Quellen (Einhalten von Sperrfristen u. ä.) Grenzen der Forschung abzeichnen, werden diese klar benannt. Neben markanten Fallstudien zur Geschichte des Faches in den Anfangsjahren der alten Bundesrepublik werden auch wichtige Forschungsdesiderate aus der SBZ/DDR bearbeitet. Dazu zählen der „Fall Günter Haußwald“, Heinrich Besslers Schule in Jena (wobei auch Zeitzeugenberichte herangezogen werden) oder die gescheiterten musikwissenschaftlichen Publikationsprojekte in der DDR. Besondere Aufmerksamkeit finden die Tätigkeit der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung und die Berücksichtigung der Musik des 20. Jahrhunderts in den Lehrveranstaltungen der jeweiligen Institute. Letztere werden – verbunden mit der unterschwellig mitlaufenden Kritik am Überwiegen der älteren Musikgeschichte und der Vernachlässigung der systematischen Musikwissenschaft – unter der Hand zu einem

zentralen Beurteilungskriterium für die einzelnen Institute.

Bei aller Solidität und allen Verdiensten des vorgelegten Bandes bleibt aber zu fragen, ob „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ oder „Vergangenheitspolitik“ die einzigen möglichen Paradigmen für die Erschließung des Gegenstandes sind. Eine Analyse von „Netzwerken“ oder „Seilschaften“ – um einen zentralen Begriff aus der Publizistik nach der deutschen Wiedervereinigung aufzugreifen – bei den Stellenbesetzungen in der Nachkriegszeit (und vor der Einführung durchformalisierter Auswahlverfahren!) hat jedenfalls nur einen begrenzten Erkenntniswert. „Seilschaften“ und „Netzwerke“ gibt es auch heute, und ob sie das Fach in eine sinnvollere Richtung als vor einigen Jahrzehnten lenken, darf mit guten Gründen bezweifelt werden. Die inhaltlichen Erträge der musikwissenschaftlichen Arbeit im Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg stehen in dem vorgelegten Band offenbar nicht zur Diskussion, und der Anschluss an ältere und neuere geisteswissenschaftliche Debatten wird gar nicht erst gesucht. Unter diesen Umständen bekommt dann das Bild des Hegel-Zitats vom Anfang dieser Besprechung noch einen anderen Akzent: Die Abenddämmerung der Musikwissenschaft ist längst vorangeschritten, aber die Eule der Minerva zögert ihren Abflug immer noch hinaus.

(April 2017)

Gerhard Poppe

CLAUS RØLLUM-LARSEN: *Knudåge Riisager. Komponist og skribent. 2 Bde. København: Museum Tusulanums Forlag 2015. 807 S., Abb., Nbsp., 2 CDs. (Danish Humanist Texts and Studies. Band 49.)*

Der 1897 in der damals russischen (heute estnischen) Hafenstadt Port Kunda geborene dänische Komponist Knudåge Riisager gehört in Europa zu den großen Unbekannten – was angesichts der handwerklichen

wie ästhetischen Qualität seiner Werke, deren Verbreitungsgrad vor allem unmittelbar nach dem Krieg und insbesondere Riisagers vielfältiger publizistischer Tätigkeit bemerkenswert ist. Nicht so im heimischen Dänemark: Der polyglotte Riisager genoss in der dänischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts bis über seinen Tod 1974 hinaus großes Ansehen – nicht zuletzt als Mitbegründer und langjähriger Vorsitzender des dänischen Komponistenverbands (zunächst der „Unge Tonekunstneres Selskab“, später für satte 25 Jahre des „Dansk Komponistforening“), vor allem aber aufgrund seiner Haltung: Während der Besatzungszeit gehörte er zu den aufrichtigen Kulturschaffenden Dänemarks, die den allgegenwärtigen deutschen Drangsalierungen mit einer klaren Linie begegneten und nicht müde wurden, an den besonderen Patriotismus der Dänen zu appellieren. Zu seinen Werken gehört unter anderem die Hymne *Mor Danmark* – „Mutter Dänemark“. Nach seiner langen Tätigkeit als Abteilungsleiter am dänischen Finanzministerium ließ er sich schließlich dazu überreden, 1956 die Leitung des Kopenhagener Konservatoriums zu übernehmen – ein Amt, das er als Verwaltungsexperte führte: Er verzichtete darauf, zu lehren, so dass es keine Schülergeneration gibt, die das Erbe Riisagers bewahren konnte.

Bereits von seiner in Kopenhagen, Leipzig und Paris absolvierten Studienzeit an arbeitete Riisager als Konzertkritiker für die unterschiedlichsten dänischen Zeitungen und Zeitschriften, veröffentlichte aber zunehmend auch Artikel grundsätzlicher und programmatischer Natur. Dass seine umfangreichste schriftstellerische Arbeit ausgerechnet eine Monographie zum Firmenjubiläum eines Herstellers von Öfen war – *F. L. Smith & Co. 1882–1922* aus dem Jahr 1921 –, ist nur auf den ersten Blick überraschend, zumal Riisager zunächst (und wie sein Vater) für die dänische Firma gearbeitet hatte.

Claus Røllum-Larsen, Musikbibliothekar an Kopenhagens Det Kongelige Bibliotek,

hat mit seiner großen zweibändigen Monographie zu Riisager ein Standardwerk von besonderem Gewicht – im doppelten Sinn – vorgelegt: Auf insgesamt über 800 Seiten entfaltet er Leben und Werk eines großen Netzwerkers, dessen Kontakte weit über den europäischen Kontinent und darüber hinaus verstreut zu finden sind und dessen Schaffen noch bis heute in der dänischen Musikwelt nachwirkt.

Die Arbeit Røllum-Larsens überzeugt durch seine akribische Aufarbeitung des kulturhistorischen Kontexts, vor allem der zahlreichen journalistischen Arbeiten Riisagers von seiner Studienzeit an; seine Werke erscheinen in kurzen Analysen unter immer wieder anderen Aspekten, mit Hilfe derer der Autor ein polyperspektivisches Bild des Komponisten in seiner Zeit entwickelt. Dabei ist der Zugang zu diesen Kompositionen nicht durch übergeordnete ästhetische Theorien Riisagers verstellt, auch wenn er als Musikschriftsteller immer wieder sehr eigenümliche Stellungnahmen zum Musikleben seiner Zeit, vor allem zu stilistischen Weiterentwicklungen um die Jahrhundertmitte abgab: Die Musik Riisagers ist eher erweitert freitonal, höchstens bi- oder tritonal (so die skurrile Ballettmusik *Etudes* von 1947, die die Fingerübungen Carl Czernys in orchestrierter und ungewöhnlich arrangierter Fassung verarbeitet und das am stärksten verbreitete Werk Riisagers darstellt). Bereits vor seinem Studienaufenthalt in Paris war Riisagers Bevorzugung der französischen Klangsprache etwa Debussys, Ravels oder seines späteren Lehrers Albert Roussel gegenüber der ihm „verdächtig“ erscheinenden deutsch-österreichischen Tradition und ihrer Weiterentwicklungen wie die Musik Schönbergs – die in Kopenhagen regelmäßig aufgeführt wurde – greifbar; dazu kommt sein Interesse am italienischen Futurismus, der sich später etwa in seiner nach einem Flugzeug betitelten Orchesterkomposition *T-DOXC* (1926) niederschlägt. Erst spät, etwa mit der Ballettmusik zu *Fruen fra havet* (1959), probiert Riisager

auch dodekaphone Techniken aus. Tatsächlich liegt auf dem Orchesterwerk (auch den zahlreichen Ballettmusiken) Riisagers das besondere Augenmerk des Autors – zumal der Komponist vor allem als virtuoser Instrumentator berühmt wurde; Røllum-Larsen setzt für seine Ausführungen ungewöhnlich viele, auch großformatige Notenbeispiele ein.

Von besonderem Interesse ist die Arbeit aufgrund der ihr zugrundeliegenden Quellenarbeit; so vermag Røllum-Larsen etwa das nicht unproblematische Bild in der dänischen wie europäischen Presse, das vom Konservatoriumsdirektor Riisager im Kontext des Abgangs seines Komponistenkollegen Per Nørgård an das Schwesterkonservatorium in Aarhus entworfen wurde und nur bedingt der Realität entsprach, zu dokumentieren und zu korrigieren.

Zusätzlich aufgewertet wird die Monographie durch zwei beiliegende CDs, auf denen ein guter Querschnitt der kompositorischen Sprache Riisagers vorliegt – angefangen mit der frühen *Romance* für Violine und Klavier (1914) über die berühmt gewordene Ballettmusik *Slaraffenland* (1936) und die in Riisagers Schaffen omnipräsente Musik für Kinder bis hin zu Riisagers Oper *Susanne* aus dem Jahr 1950, die auf der CD-Beilage mit einer historischen Aufnahme der Uraufführung dokumentiert ist. Damit kann sich jede/r Interessierte auch einen klanglichen Eindruck dieser vielseitigen Persönlichkeit verschaffen, deren Schaffen der (Wieder-)Entdeckung harret.

(Juli 2017)

Birger Petersen

MARTIN ZINGSHEIM: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik*. Wien: Verlag Der Apfel 2015. X, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 21.)

Mit hyperbolischer Ironie – etwa dem Bonmot vom „Yoga am Noterpult“ – kom-

pensierte das deutsche Feuilleton Ende der 1960er Jahre seine Verwunderung über eine Reihe von Kompositionen Karlheinz Stockhausens, die sich unter dem Neologismus der „Intuitiven Musik“ durch ihre extreme spirituelle Überformung im Geist des New Age auszeichnen. Gänzlich ohne den Rekurs auf die rhetorische Figur der *eirōneía* kommt nunmehr eine Monographie aus, die sich Stockhausens intuitiven Werkzyklen *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1968–70) aus musikwissenschaftlicher Perspektive widmet. Martin Zingsheim nähert sich mit der gebotenen Distanz insgesamt 32 Einzelkompositionen, die das Musikalische holistisch-esoterisch überfrachten. In der Tat zeichnet sich Stockhausens intuitive Musik weniger durch ihre musikalischen als durch ihre weltanschaulichen Konturen aus. Unter Verzicht auf traditionelle Notation, im Rückgriff auf das geschriebene Wort, kreisen die Partituren implizit um das Nicht-Klingende der „ewigen“ Musik. Die Interpreten sollen mithilfe einer verbalen „Aktionschrift“ (S. 23), die Anleitungen wie die folgende umfasst, in Einklang mit dem Kosmos zu Selbst- und Welterkenntnis gleichermaßen gelangen: „Spiele einen Ton/ Spiele ihn so lange/ bis du spürst/ daß Du aufhören sollst“. Mit der Ansicht, dass eine solche Spielanweisung anstelle von technischen Fertigkeiten eher eine „mentale Disposition“ (S. 66) von den ausübenden Musikern einfordere, führt der Autor die Leser seines Buches ganz nahe an den ideellen (und vielleicht auch ideologischen) Kern von Stockhausens intuitiver Musik heran.

Das zentrale Anliegen der Publikation ist offensichtlich die analytische Erschließung der (kunst-)religiös motivierten Poetologie des Musikalisch-Intuitiven vor dem Hintergrund des Gesamtwerks und der Biographie des Komponisten Stockhausens. Als äußerst gewinnbringend, wenn auch als methodisch riskant, erweist sich dabei die Lesart des Verfassers, die Textkompositionen zugleich als Fortführung von Stockhausens früherem Se-

rialismus und Antizipation seiner kompositorischen Entwicklung in den 1970er Jahren zu sehen. Obwohl die Zyklen *Aus den sieben Tagen* und *Für kommende Zeiten* dem intuitiven Moment der Musikausübung eindeutig den Vorrang vor der rationalen Kontrolle des Erklingenden geben, die für Stockhausens Kompositionsästhetik der 1950er und 60er Jahre überaus bestimmend war, entdeckt Zingsheim dennoch eine „lineage“ zwischen den Schaffensphasen. Seine Suche nach der verborgenen Verwandtschaftslinie, die die intuitive Musik mit Stockhausens serieller Musik verbindet, führt für ihn zu einem klaren Befund: Die mit dem Potential intuitiven Agierens „kalkulierenden“ Textkompositionen verkörpern Stockhausens „entschiedene Inangriffnahme der vollständigen Kontrolle des musikalischen Materials“ (S. 49) und sind somit nur scheinbar post-seriell. Zweifelsohne handelt es sich bei dieser These einer dialektischen Verschränkung von interpretatorischer Freiheit und „totaler“ kompositorischer Kontrolle um die stärkste des gesamten Buches, die im Gefolge der Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* das ideologisch Fadenscheinige der intuitiven Musik freizulegen vermag. Dem in der Forschungsliteratur zum Gemeinplatz avancierten stilistischen „Bruch“, den die intuitive Musik im Œuvre Stockhausens hinterlassen habe, erteilt Zingsheim unterdessen – mithilfe einer anachronistischen Re-Lektüre von Stockhausens Schriften „Musik und Graphik“ (1959) und „Erfindung und Entdeckung“ (1961) – eine deutliche Absage. Die überraschende „Wiederauferstehung“ des Notentextes in den letzten beiden intuitiven Textkompositionen *Japan* und *Ceylon* aus dem Zyklus *Für kommende Zeiten* schließlich deutet der Autor als Beleg für Stockhausens Syntheseleistung, „das mit der intuitiven Musik neu Erforschte zu integrieren [...] in den gleichsam globalen Kontext seiner kompositorischen Sprache“ (S. 235). Stockhausens „Sprache“ tendierte bereits während der Entstehungszeit der intuitiven Kompositionen, wie Zingsheim

bemerkt, zum Prinzip der „Formel“, zu seriell durchgebildeten Melodien als Keimzellen ganzer Kompositionen. Eine eingehende Auseinandersetzung mit den wechselseitigen strukturellen Verweisen zwischen der Melodie von *Japan*, die „dodekaphone beziehungsweise serielle Kompositionsverfahren“ (S. 237) zitiert, und der dreizehntönigen „Formel“ von *MANTRA* (1970), mit der Stockhausen seine bis zur Fertigstellung von *LICHT* dominierende melodisch-serielle Formeltechnik entwickelte, bleibt im Rahmen der Monographie allerdings nichtsdestoweniger Desiderat.

Problematischer noch ist allerdings der naive Biographismus, der für die Methodik der Studie maßgeblich war. Freilich geht der Zyklus *Aus den sieben Tagen* auf ein einschneidendes biographisches Erlebnis zurück und wurde nachweislich während jenes legendären Hungerstreiks im Mai 1968 komponiert, mit dem Stockhausen das Scheitern seiner Beziehung zur Bildenden Künstlerin Mary Bauermeister verarbeitete. Biographisch zweifelsfrei verbürgt ist auch seine intensive Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Philosophie des integralen Yoga zu jener Zeit. Zingsheim verfolgt diese biographischen Fährten mit beachtlicher Sorgfalt und bringt auf diese Weise interessante Fakten ans Tageslicht. Durch die Aufarbeitung bislang unveröffentlichter Briefe Stockhausens an Mary Bauermeister werden ungekannte Details zum Hergang der Trennung sowie seiner persönlichen wie künstlerischen Abhängigkeit von seiner einstigen Lebensgefährtin publik; durch Zingsheims wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sri Aurobindos Yoga-Philosophie wiederum wird deren Einfluss auf Stockhausens Konzept einer zwischen Kosmos und Mensch vermittelnden Intuition offenbar. Unversucht lässt der Autor unterdessen allerdings eine musik- und ideengeschichtliche Kontextualisierung der intuitiven Musik, die von den Aussagen des Komponisten über die Hintergründe der Entstehung seiner Text-

kompositionen wegführt. Wie gedanklich erregend wäre es gewesen, von jenem Netz aus Intertexten zu erfahren, das die Musikgeschichte zwischen Stockhausens *Für kommende Zeiten* und Carl Philipp Emanuel Bachs intuitivem Konzept der musikalischen „Mit-Empfindung“ spannte? Die Hoffnung auf eine breitere ideengeschichtliche Vernetzung des Gegenstandes erfüllte sich am Ende des Buches allerdings doch noch ansatzweise. Der Autor führt die mit Stockhausens intuitiver Musik explizit verknüpfte Weisung, das Dasein als musikalisch-spiritueller Exerziti-um zu begreifen, äußerst schlüssig mit der von Peter Sloterdijk beschriebenen Anthropotechnik des „ewigen Übens“ eng. Mehr solcher „quellenfremder“ Bezüge, nicht nur philosophischer und kulturanthropologischer Provenienz, sondern vor allem auch theologischer und musikgeschichtlicher, hätten den bisweilen biographistischen und deskriptiven Charakter dieser Einführung in Stockhausens intuitive Musik wettgemacht. So jedoch bleibt nach der Lektüre eine leise Enttäuschung angesichts des mangelnden Quäntchens an Mut, die größtenteils auf die Wahrung der Intentionen des Komponisten bedachte Stockhausen-Forschung zu erneuern.

(Mai 2016)

Magdalena Zorn

NOTENEDITIONEN

The Music of the Beneventan Rite. Hrsg. von Thomas Forrest KELLY und Matthew PEATTIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XV, 568 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 9.)

Mit dem sogenannten beneventanischen Gesang beschäftigen sich Thomas Forrest Kelly und Matthew Peattie seit vielen Jahren, sie preisen ihn als „unique Latin liturgy of southern Italy and its music“ (S. 9). Nach zahlreichen Publikationen und Arbeiten zu diesem Gegenstand haben sie nun die Er-

gebnisse ihrer gründlichen Forschungen in einer sehr nützlichen Veröffentlichung zusammengetragen, die geeignet ist, den beneventanischen Gesang auch denjenigen zugänglich zu machen, die nicht auf den mittelalterlichen Kirchengesang in Südtalien spezialisiert sind.

Das als neunter Band der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* erschienene Buch enthält eine ausführliche Einleitung mit allgemeinen Überlegungen zum beneventanischen Repertoire und Stil, zu Problemen der Tonhöhe, zu den methodischen Grundlagen der Transkription, auch die Charakteristika der beneventanischen Notation werden erläutert. Vor allem aber präsentiert der Band das gesamte erhaltene und wiederherstellbare Repertoire des beneventanischen Gesangs. Dazu kommen fünf hilfreiche Anhänge mit melodischen Figuren für Vergleiche, Zusammenstellungen von Messen und englischen Übersetzungen der lateinischen Texte. Abgerundet wird der Band durch einen Kritischen Bericht.

Der beneventanische Gesang und verwandte Gesänge im beneventanischen Stil existieren in wenigen unvollständigen Handschriften und in mehreren Fragmenten. Die Edition basiert auf einzelnen Lesarten aus den Handschriften. Die Mehrheit der Propriumsgesänge gibt die Lesart der Biblioteca capitolare in Benevento (MS 40/Ben. 40) wieder. Falls mehrere Quellen für bestimmte Gesänge vorhanden sind, werden diese im Kritischen Bericht erläutert, der auch die Begründungen der konkreten Transkriptionsentscheidungen enthält.

Der Vorgang der Transkriptionen im Allgemeinen in dieser Edition, von Neumen in campo aperto in Neumen auf Linien, basiert auf einer Auseinandersetzung mit verschiedenen melodischen Formeln und ist mit reichlichen notierten Beispielen versehen. Die Begründungen der Transkriptionen beziehen sich auf Studien von Kelly und Peattie, vor allem auf Peatties „Transcribing the Beneventan Chant“ (in: *Plainsong and Medieval*

Music 19, 2010, S. 139–167). Um zu zeigen, dass die melodischen Figuren hauptsächlich auf ein gemeinsames relatives Tonhöheniveau bezogen sind (S. 19, sowie Appendix 1), haben die Autoren fast einhundert melodische Fragmente verglichen. Dies erlaubt es den Autoren, ein Gerüst zu bauen, an dem sie ihre Transkriptionen mit mehr Sicherheit ausrichten können. Da die Notation der beneventanischen Gesänge keine Tonhöhen angibt, ist diese durch eine Studie der Modalität entschieden worden. Es gäbe, so die Autoren, andere Möglichkeiten, z. B. hätte man Gesänge um eine Quarte nach oben transponieren können. Jedoch gab es für die Wahl der Finales (hauptsächlich *G* und *A*, aber auch *B*) gute pragmatische Gründe, da der Großteil des Repertoires problemlos zwischen *G–e(f)* passt (S. 35).

Für die Edition wurden besondere Schriftsätze verwendet, die nicht nur optisch gefallen, sondern auch viel mehr Information bereitlegen als die übliche Übertragung mit ungehalsten Notenköpfen. Der Hauptschriftsatz basiert auf den in Ben. 40 verwendeten Zeichen und setzt jedes in der Quelle vom Schreiber unterschiedene Zeichen um. Für Gesänge jedoch, die nicht in Ben. 40 zu finden sind und die andere Zeichen benötigen, sind entsprechend andere Schriftsätze verwendet worden. Natürlich kann auch eine so aufwendige Transkription die Handschriften für die paläographische Arbeit nicht ersetzen, aber dies ist den Autoren bewusst und wird auch angesprochen. Mehrfach wird auch erwähnt, z. B. in Appendix 5, dass die Edition sich nicht nur an Wissenschaftler_innen, sondern auch an Sänger_innen richtet. Und hier kann man nicht enttäuscht sein: Liqueszierende Neumen sind ebenso wie Quilismata und Oriscus erkennbar.

Die Einführung der hypothetischen *F*- und *C*-Schlüssel in den Transkriptionen ist gut begründet und dient dazu, die Halbtonschritte zu verdeutlichen. Die *F*- und *C*-Linien sind auch etwas fetter gedruckt als die übrigen, was die Lesbarkeit erleichtert, denn

auf diese Weise sind die Halbtonschritte meistens leicht zu erkennen. Man wundert sich ein wenig, warum sich die vertikalen Trennstriche über die höchste Zeile hinausrecken. Die Gesänge selbst sind groß gedruckt, mit höchstens fünf Zeilen von Noten und Text pro Seite. Als Vorschläge für Atempausen haben die Autoren kleine Striche eingeführt, die sorgfältig platziert zu sein scheinen. Das Gesamtbild ist klar und gut lesbar.

Die Notation des Repertoires in den Quellen wird zunächst im Einführungskapitel „The Notation of the Beneventan Repertory“ en détail beschrieben und mit wenigen Vergleichsbeispielen aus dem gregorianischen Repertoire versehen. Weitere vergleichende Beispiele wären allerdings wünschenswert gewesen. Daneben gibt es eine für Sänger_innen gedachte praktische Einführung in die beneventanische Notation, die eine Reihe von Beispielen einzelner Neumen sowie von Neumen in melodischen Kontexten bietet. Zur Darstellung werden die verschiedenen graphischen Formen einzelner Neumen im gleichen Schriftsatz präsentiert wie in der Edition und mit zusätzlichen Tonbuchstaben versehen. Zusammengestellte Neumen sind auch in Beispielen mit Tonbuchstaben gekennzeichnet, was für Fragen der Tonwiederholungen wichtig ist.

Die Messgesänge sind nach Gattung und Funktion gegliedert in Ingressas Graduales, Alleluia, Offertorien, Communios, Mess-Antiphonen sowie Musik für die Karwoche (nach dem jeweiligen Tag geordnet) und das Ordinarium Missae. Die geringere Anzahl an Offiziums gesängen ist nach den jeweiligen Anlässen gegliedert. In Teil II, „Music in Beneventan Style“ sind die Gesänge in Messgesänge und Offiziums gesänge gegliedert und nach ihrem Anlass unterteilt.

Wenn man bedenkt, dass sich die Transkriptionen der Gesänge zum Singen eignen und dass Kelly und Peattie auch in dieser Hinsicht unübertrefflich sind, wie sie z. B. in Peatties Workshop auf dem International Medieval Congress in Kalamazoo (Michi-

gan) im Mai 2017 bewiesen, wünscht man sich, dass eine im Gewicht leichtere und somit für den Chorgebrauch geeignetere Ausgabe erscheinen möge, denn mit fast 1,4 Kilogramm lässt sich das Buch für längere Gesänge schwer halten. Aber das ist angesichts der sorgfältigen Aufarbeitung der Quellen und den hervorragenden Transkriptionen des beneventanischen Repertoires, die mit dieser verdienstvollen Edition geleistet wurden, nur eine Marginalie.

(Juli 2017)

Miriam Wendling

ALESSANDRO STRADELLA: Sei cantate a voce sola dal manoscritto appartenuto a Gian Francesco Malipiero. Hrsg. von Giulia GIOVANI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXIX, 103 S., Abb. (Concentus Musicus. Band 15.)

In der Reihe *Concentus Musicus* der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom haben bislang schon einige musikalische Raritäten Aufnahme gefunden, darunter 1997 drei Kantaten von Alessandro Stradella (Bd. 10). Waren diese mit Instrumentalbegleitung, so handelt es sich bei den nun vorgelegten Werken um Continuo-Kantaten, die erst 2012 unter den Beständen des Fondo Gian Francesco Malipiero (Fondazione Cini) in Venedig von Giulia Giovani entdeckt wurden. Die Handschrift besteht aus insgesamt 23 Kompositionen, 21 Kantaten und zwei Arien. Die Autorenuweisung „D. Aless^o Stradella“ findet sich lediglich auf der ersten Seite und zu Beginn der ersten Kantate. Aufgrund von Konkordanzen lässt sich allerdings ermitteln, dass diese Autorenuweisung wohl für alle Kompositionen dieser Handschrift zu gelten hat. Ein Jahr, nachdem Giovani ihren Fund bekannt gegeben und beschrieben hatte (in: *Studi Musicali*, IV, Nr. 2), gelangten sieben dieser Kantaten 2014 im Rahmen des Seminario di Musica Antica Egida Sartori e Laura Alvini in Basel zur Aufführung. Das

große Interesse, das dieser Fund in Teilen der Fachwelt erregte, führte konsequenterweise zu dieser Edition.

Auch wenn bedauerlich ist, dass nun nicht eine komplette Edition dieser Handschrift vorgelegt wurde, da eine solche möglicherweise zur genaueren Einschätzung hinsichtlich der Zuverlässigkeit des Schreibers hätte führen können, wird die Auswahl plausibel gemacht. Diese beschränkt sich zunächst einmal auf diejenigen Kantaten, von denen keine Konkordanzen bekannt sind und die auf diesem Wege erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Darüber hinaus wird mit „Come in ciel dell’aureo crine“ eine Kantate präsentiert, die in einer abweichenden Fassung für Alt auch in einer Londoner Quelle belegt ist. Deren Notentext wird hier ebenfalls mitgeteilt, eine Fassungschronologie aber nicht einmal angedeutet. Als sechste Kantate hat Giovani ein Stück ausgewählt („Affligetemi pur, memorie amare“), das auch in einer in der Vatikanbibliothek aufbewahrten Handschrift überliefert ist – dort allerdings unter dem Autorennamen Giuseppe de Santis. Eine Diskussion über die Glaubwürdigkeit dieser abweichenden Zuschreibung findet leider nicht statt. Dabei dürfte es wahrscheinlicher sein, eine Komposition als eine des berühmten Stradella zu vereinnahmen, als sie ohne gute Gründe einem Komponisten zuzuschreiben, der nur einige wenige Werke hinterlassen hat. Jedenfalls sind so alle Kantaten erfasst, die bislang nicht als Werke Stradellas bekanntgeworden sind und im thematischen Katalog der Werke Stradellas, der 1991 von Carolyn Gianturco und Eleanor McCrickard vorgelegt wurde, noch keinen Eingang finden konnten.

Neben dem Versuch, die Provenienz und Geschichte der venezianischen Handschrift darzustellen, bietet Giovani ein Inhaltsverzeichnis dieser neuen Quelle mitsamt den bislang bekannten Konkordanzen. Einer Übersicht zur Struktur der sechs edierten Kantaten (S. XII) folgt eine detaillierte Beschreibung des formalen Aufbaus und Ablaufs jedes ein-

zelen Werkes. Besonderes Interesse verdient die umfangreichste Kantate des Bandes „Sotto l'ombra d'un aureo diadema“, deren Text an den neunten Gesang von Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* angelehnt ist und die ein imponierendes Lamento des Sultan Solimano enthält. Der Abdruck der Kantatentexte samt Angaben zu Versmaß und Reimschemata beschließen die Einleitung.

Nachfolgend bietet Giovanni leider nur die erste Seite der Handschrift als Faksimile, dafür aber drei Seiten mit dem handschriftlichen Text der Kantate „Serenità instabile“, durch den Francesco Baldovini als Textdichter benannt werden kann. So wichtig und selten bei dieser Gattung die Ermittlung des Textautors auch sein mag, so hätte man sich doch eher noch einige Seiten aus dem Musikmanuskript als Faksimile gewünscht. Dies gilt umso mehr, als der Notentext dieser Edition an doch zahlreichen Stellen uneindeutig geblieben ist und der Nutzer zu deren Klärung gerne die Vorlage etwas genauer zur Kenntnis nehmen würde. Die meisten dieser Uneindeutigkeiten resultieren aus der Akzidentiensetzung. Ungewöhnlich für eine Edition neueren Datums ist in diesem Zusammenhang, dass Giovanni die Generalvorzeichnung nicht von der Quelle übernimmt, sondern an die zugrundeliegenden Tonarten anpasst. Abgesehen davon, dass sich dadurch das Notenbild gravierend ändert, ist dies grundsätzlich eine Fehlerquelle bei der Umschrift auf die heutige Akzidentiensetzung. Zwar entfallen so einige Vorzeichen bei einzelnen Noten, andere werden jedoch nun erst nötig. Dadurch bergen abweichende Generalvorsätze die Gefahr von Fehlern und verunklaren manche Details. So wurden etwa übermäßige Intervallschritte im 17. und 18. Jahrhundert meist durch Akzidentien bei beiden Noten kenntlich gemacht – eine Kennzeichnung, die nun entfallen kann und dann die Frage aufwirft, ob hier wirklich ein übermäßiger Schritt gewollt ist. Nicht selten finden sich in vorliegenden Kantaten querständige Stimmführungen, wobei oft

fraglich bleibt, ob deren partiell recht bizarre Wirkung der Intention des Komponisten entspricht. Diese Frage drängt sich vor allem deswegen auf, weil Giovanni offenkundig die Gültigkeit eines Vorzeichens nur für den Takt des jeweiligen Systems beachtet. Erscheint dieselbe Note im gleichen Takt in der anderen Stimme, bleibt häufig offen, ob die Erhöhung oder Erniedrigung auch für diese gilt. Dankenswerterweise hat Johannes Menke (Basel) einige der fraglichen Stellen mit der Handschrift abgeglichen und festgestellt, dass Giovannis Übertragung diplomatisch getreu ist und die Ursache für zumindest manche Uneindeutigkeiten mithin in der Handschrift selber zu verorten ist. Freilich hätte sie zumindest besonders fragliche Stellen in den Anmerkungen problematisieren können.

Hinsichtlich der Setzung von Warnungskzidentien bleibt Giovannis Systematik unklar. Es werden solche zwar immer mal wieder aus der Handschrift übernommen bzw. hinzugesetzt, doch mitunter an unnötigen Stellen (so etwa S. 18: T. 438, S. 25: T. 41, S. 27: T. 96, S. 30: T. 146, S. 32: T. 192, S. 52: T. 30, S. 63: T. 45, S. 64: T. 65, S. 65: T. 102, S. 73: T. 75, S. 74: T. 87 usw.), was wohl zum größten Teil der geänderten Generalvorzeichnung geschuldet ist. Auf der anderen Seite wird etwa nach einer Wechselnoten-Figur, die über die Taktgrenze reicht, auf (Warnungs-)Akzidentien meist verzichtet, obwohl sich durch solche manche Unklarheiten hätten vermeiden lassen. Da hinzugefügte Warnungskzidentien ohnehin in Klammern gesetzt sind, ist ihre nochmalige Auflistung in den Speziellen Anmerkungen überflüssig. Ohne diese Dopplung wären die Anmerkungen sehr viel übersichtlicher und wichtige Details sehr viel rascher erfassbar.

Trotz dieser kleinen Einschränkungen zur editorischen Methodik hat Giulia Giovanni mit diesem Band nicht nur ihren wichtigen Fund adäquat zugänglich gemacht, sondern auch neue Facetten unseres Stradella-Bildes geliefert.

(April 2017)

Reinmar Emans

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band XLIV: Kammerkantaten. Hrsg. von Steven Zohn. Kassel u. a.: Bärenreiter 2011. LIX, 274 S., Faks.

Bei der Beschäftigung mit den von deutschen Komponisten im 18. Jahrhundert gepflegten vokalen Gattungen spielt die Kammerkantate eine eigenartig untergeordnete Rolle. Das mag zum einen der Quellenlage geschuldet sein, zum anderen der Heterogenität des überlieferten Werkbestandes. Darüber hinaus scheinen Entwicklungen, die sich als innovativ beschreiben lassen, deutlicher in den „großen“ Gattungen – vor allem Oper und Oratorium – zutage zu treten.

Tatsächlich aber zeigt der Blick auf das Gesamtphänomen Kammerkantate ein ganz anderes Bild. Die Kantate reflektiert und begleitet nicht nur die aus den großen Gattungen bekannten Entwicklungen, sie erweist sich sogar in besonderem Maße als Experimentierfeld und zugleich als Spiegel des Nebeneinander musikhistorisch vermeintlich aufeinander folgender oder geographisch voneinander getrennter Entwicklungen: In den Jahren um 1700 anverwandeln Komponisten wie Reinhard Keiser, Georg Bronner, Johann Mattheson, Gottfried Heinrich Stölzel oder Johann David Heinichen, stilistisch sehr unterschiedlich, die italienisch ebenso wie die deutsch textierte Cantata. Die italienischen Kantaten entstehen bei Hofe oder, in den Städten, im Rahmen eines von Aristokratie und kulturaffinem Bürgertum geprägten Kulturlebens, das in elitären Zirkeln organisiert ist. Keiser geht 1713 mit einem solche Kantaten enthaltenden Druck, den *Divertimenti serenissimi*, auf den Markt. Nur ein Jahr später erscheint seine *Musicalische Land-Lust*, die vier „moralische Kantaten“ auf Texte Christian Friedrich Hunolds enthält. Es ist die erste bekannte derartige Sammlung. Sie zielt auf Erbauung im häuslichen Kreis ab und steht damit den zeitgleich erscheinenden Auswahldrucken aus Keisers Passionsoratorien nahe.

Das skizzierte Spektrum an möglichen Ausprägungen der Cantata wird von Telemann vollständig bedient. Es reicht von frühen Kompositionen auf deutsche und italienische arkadische Texte über die in Hamburg in den 1730er Jahren im Druck erschienenen drei Sammlungen mit Kantaten nochmals arkadischer Thematik (*Sechs Cantaten*, 1731) bis zu moralischen Kantaten (jeweils *VI moralische Cantaten*, 1735 und 1736); hinzu treten spätere, zum Teil opulent besetzte Stücke.

Der vorliegende Band enthält Werke für einen Solisten und verschiedene Instrumentalbesetzungen, also Kammerkantaten im eigentlichen Sinne. Davon haben sich 19 gedruckte und rund 30 handschriftlich überlieferte Stücke erhalten. Die gedruckten Kantaten werden vollständig, die handschriftlich überlieferten in einer 13 Stücke umfassenden Auswahl ediert. Diese Zusammenstellung erscheint insofern plausibel, als sie dem Repertoire der Drucke – zu den drei genannten Sammlungen kommt die 1729 im *Getreuen Music-Meister* veröffentlichte Kantate „Ich kann lachen, weinen, scherzen“ hinzu – Kompositionen aus hauptsächlich früheren Schaffensphasen an die Seite stellt. Dazu zählen sechs in Sondershausen überlieferte Kantaten, die vermutlich alle vor 1715, womöglich für den Eisenacher Hof, entstanden sind (S. XI f.), sowie drei weitere Kantaten, die Telemann vor seiner Hamburger Zeit komponiert haben muss (S. XII). Die übrigen vier edierten Kantaten lassen sich nicht datieren. Soweit eruierbar, gehören die im Band enthaltenen Werke damit in die Kernzeit der in Deutschland gepflegten Kammerkantate.

Eigenartigerweise wird die konkrete Auswahl der präsentierten Stücke nirgends begründet. Offen bleibt insbesondere, warum Telemanns wenige überlieferte Kantaten auf italienische Texte nicht repräsentiert sind. Dass die beiden oben genannten Keiser-Drucke mit deutschen Kantaten Vorbildwirkung für Telemanns Hamburger

Kantatenschaffen hatten (vgl. S. IX), liegt nahe; und dass Telemann auf diesem Gebiet Wesentliches leistete und damit Keisers innovative Impulse fruchtbringend aufnahm, ist unbestritten. Die gleichsam selbstverständliche Beschränkung auf die „deutsche Kammerkantate“ auch bei der Auswahl der in den Band aufgenommenen frühen Werke klammert aber Fragen nach spezifischen Entstehungskontexten der italienischen Stücke und nach möglichen stilistischen Unterschieden zu den deutschen Kantaten völlig aus. Das verwundert umso mehr, als beide Problemfelder etwa im Kantatenschaffen Keisers mit aller Deutlichkeit hervortreten und zumindest auf Stileigenheiten von Telemanns italienischen Kantaten bereits Eugen Schmitz hingewiesen hatte (vgl. dazu S. XVI unter „Rezeption“).

Für die deutsch textierte Kantate liefert der Band freilich alles Wünschenswerte. Steven Zohn gibt einleitend prägnante Überblicke über die Kantatenproduktion im deutschsprachigen Raum vor Telemann (S. VIIIff.) und über die zeitgenössische theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung (S. Xf.); beide Kapitel sind äußerst lesenswert. Im Folgenden beschäftigt Zohn sich mit Fragen der Werkchronologie (S. XIff.), mit den Textdichtern, mit grundsätzlichen Problemen der Textstruktur und der Erzählhaltungen sowie mit Besonderheiten verschiedener Kantatengenres (S. XIIIff.). Äußerst aufschlussreich ist auch das Kapitel über Spezifika der musikalischen Gestaltung (S. XVf.). Hier wird auf engem Raum deutlich, wie unterschiedlich tonartliche und formale Dispositionen einzelner Arien und ganzer Kantaten ausfallen konnten und wie erfindungsreich Telemann die ästhetische und zugleich pragmatische Forderung nach Einfachheit mit höchstem kompositorischem Anspruch verband. Wie schwer sich eine in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehende Musikästhetik in den Jahrzehnten um 1900 mit dieser auf Rührung des Hörers gerichteten und zugleich (oft) moralisieren-

den Kunst tat, wird im Kapitel zur Rezeption knapp und prägnant umrissen. Das Vorwort schließt mit einem umfangreichen und ausgesprochen wertvollen Kapitel zu aufführungspraktischen Fragen, das nochmals auch ästhetische Ansichten zeitgenössischer Theoretiker präsentiert.

Der Kritische Bericht liefert vorbildliche Quellenbeschreibungen und erfreulich knapp ausfallende Einzelanmerkungen. Im Anschluss an den die Quellenlage erfreulich umfangreich darstellenden Faksimile-Teil finden sich die Texte sämtlicher Kantaten in der modernisierten Form, die auch den Noten unterlegt ist, mit sparsamen Anmerkungen zur Verständlichkeit einzelner Begriffe (diese Anmerkungen erscheinen auch im Notenteil als Fußnoten). Der Notenteil entspricht dem für die Telemann-Ausgabe gewohnten hohen Standard; die Edition ergänzt eine ambitionierte Continuo-Aussetzung (Andreas Köhs). Insgesamt liegt mit diesem Band eine sehr gute Arbeitsgrundlage für die Beschäftigung mit Telemanns Kammerkantaten und überhaupt mit der Cantata zu Anfang des 18. Jahrhunderts vor. Musikern werden zahlreiche Kleinodien eines der vielgestaltigsten Komponisten seiner Epoche erschlossen.

(August 2017)

Hansjörg Drauschke

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 2A: Geistliche Werke für Chor (oder Solostimmen mit Chor) und Orgel bzw. Basso continuo. Fassungen für größere Besetzungen. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXVII, 160 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 6: Weitere geistliche Werke für Solostimmen, Chor und Orchester bzw. für Solostimmen und Orchester. Hrsg. von Clemens HARASIM. Wies-

baden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XL-VII, 344 S.

Die geistliche Vokalmusik gehörte seit den Lehrjahren bei Carl Friedrich Zelter zu Mendelssohns Schaffen und weist große Vielfalt auf. Ein Einfluss alter Vokalpolyphonie, im 19. Jahrhundert ja eine kirchenmusikalisch heiß diskutierte Angelegenheit, ist mitunter nicht zu leugnen. Doppelchöriges und komplexe Kontrapunktik zeigen, dass Mendelssohn hier durchaus mit großer Ambition komponierte (wobei strukturelle Komplexität bei ihm meistens mit kantabler Melodik und feinsinniger Dynamik einhergeht). Trotzdem wurden viele dieser Werke zu Mendelssohns Lebzeiten nicht gedruckt. Dabei blieb es freilich nicht, wie nicht zuletzt die Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben des Carus-Verlags zeigen. Nun sind auch zwei weitere Bände der Leipziger Ausgabe der Werke von Mendelssohn, beide herausgegeben von Clemens Harasim, diesem Schaffensbereich gewidmet. Damit liegen von den enthaltenen, bereits früher publizierten Kompositionen neueste wissenschaftlich-kritische Editionen vor. Band 2A umfasst drei Bearbeitungen eigener Werke, Band 6 neun Werke: *Anthem* „Why, o Lord, delay for ever“ MWV A 19, „Ave Maria“ MWV B 19, *Hymn* „Hear my prayer“ MWV B 49 (alle Band 2A); *Kyrie* MWV A 3, „Tu es Petrus“ MWV A 4, *Choral* „Herr Gott, dich loben wir“ MWV A 20, *Choral* „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ MWV A 21, *Choral* „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ MWV A 22, *Lauda Sion* MWV A 24, *Salve Regina* MWV C 2, *Ave maris stella* MWV C 3, „The Lord God Almighty“ MWV C 4 (alle Band 6).

Ein entstehungszeitlich, stilistisch sowie hinsichtlich der Besetzungen derart „heterogene[s] Werkkorpus“ (Band VI/6, Einleitung, S. XII) ist nicht leicht zu überblicken, zumal es sich um Werke handelt, über die Viele wenig wissen. Deshalb ist es gut und folgerichtig, dass Harasim in seinen umfangreichen Einleitungen (deutsch und

englisch, solide Französischkenntnisse sind für die Lektüre einiger Zitate auch empfehlenswert) jede Komposition eingehend betrachtet: Entstehung, erste Aufführungen und Zeugnisse zur frühen Rezeption, Quellenlage, musikanalytische Gedanken, nicht zuletzt Briefe, in denen auch Mendelssohns eigene Einschätzungen zur Qualität der Kompositionen zum Ausdruck kommen. Detaillierte Information und exkursorischer Charakter sind dabei gut abgewogen, historische Aspekte sind deutlich stärker beleuchtet als editorische, für die dann die Kritischen Berichte zuständig sind. Die abgedruckten Faksimiles ergänzen schließlich Editionen und Einleitungen gleichermaßen.

Die Editionen der einzelnen Werke stützen sich fast durchweg auf handschriftliche Quellen (vom Komponisten autorisierte Drucke liegen meistens nicht vor): Autographe, bei manchen Kompositionen diverse Abschriften, auch historische Stimmensätze. Das gut proportionierte Notenbild des Neusatzes ist klar und übersichtlich – und trotzdem kompakt, was der Akzeptanz der Bände in der Musikpraxis sicherlich dient (eine zu große Laufweite ist ja mitunter einer der Nachteile des modernen Computer-Notensatzes gegenüber älteren Ausgaben). Eckige Klammern und gestrichelt dargestellte Zeichen lassen schon im Notenteil die akkurate editorische Arbeit sichtbar werden. Stichprobenartige Vergleiche zwischen den Gesamtausgaben-Bänden und den bislang vorliegenden neuesten Carus-Ausgaben zeigen zahlreiche Präzisierungen (bei Bögen, Dynamik etc.) – wie sie bei kritischen Ausgaben zum Tagesgeschäft gehören. Besonders substantielle editorische Eingriffe sind im Notentext mit Fußnoten ausgezeichnet, die auf den Kritischen Bericht verweisen: Die Notenwert-Teilung in T. 222 (Tenor und Bass) von „Tu es Petrus“ (Bd. 6, S. 58) samt hinzugefügter Textsilbe „[me]-am“, die einen textlich koordinierten Einsatz des Chores in T. 223 gestattet, ist ein solcher Fall. Auch die hinzugefügten Texte für den Gemeinde-

gesang bei den Choralaussetzungen „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Bd. 6, S. 85 f.) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Bd. 6, S. 87f.) sind Beispiele hierfür. Sie waren in der jeweils einzigen editionsrelevanten Quelle nicht notiert; die ersten Textstrophen wurden nun pragmatisch unterlegt.

Zu singen sind die Werke der beiden Bände in deutscher, englischer oder lateinischer Sprache. Die Orthographie wird dabei, den Editionsrichtlinien entsprechend, ohne großes Aufheben modernisiert. Damit folgt die Mendelssohn-Ausgabe methodisch zahlreichen älteren Gesamtausgaben; ob das Vorgehen aus textphilologischer Sicht noch zeitgemäß ist, ist die Frage. Doch wird die originale Rechtschreibung der Quellen innerhalb der gedruckten Bände zumindest sichtbar: zwar nicht als Teil der unmittelbaren Edition, jedoch in Form von mehrspaltigen Textsynopsen. Auch die Schlüsselung wird modernisiert, ohne Andeutung der originalen Schlüssel am Beginn. Die Faksimiles, die Edition von Skizzen und verworfenen Passagen sowie diverse Notenbeispiele im Kritischen Apparat zeigen innerhalb der Bände aber die originale Schlüsselung, womit sie dokumentarisch erfasst ist.

Die eingebundenen Kritischen Berichte nehmen nacheinander jede Komposition in den Blick, enthalten gewissermaßen mehrere werkspezifische Kritische Berichte hintereinander. Die Orientierung ist dadurch intuitiv. Wie für die Mendelssohn-Ausgabe charakteristisch, ist jeder Kritische Bericht dabei im Wortsinne listenreich; sie wartet ja sogar mit drei zentralen Listentypen auf: als Kern des Kritischen Berichts zu jedem Werk mit einer Auflistung der editorischen Eingriffe („Textkritische Anmerkungen“), außerdem zu jeder Quelle mit einer Auflistung ihrer Lesarten, sofern sie keinen Eingang in die Edition fanden („Inhaltliche Abweichungen“), und einem „Korrekturverzeichnis“, das die in jeder Quelle für sich erkennbaren Korrekturen nennt. Das verleiht den Quellenbeschreibungen großes Gewicht. Ob

dadurch mitunter der Fokus von den Textkritischen Anmerkungen abgelenkt werden könnte (die die zentrale Frage „Wo wurde auf welcher Basis wie eingegriffen?“ beantworten), obliegt der individuellen Einschätzung des Nutzers. Jedenfalls sind Quellenbeschreibungen solchen Umfangs Ausdruck eines außerordentlich sorgfältigen philologischen Arbeitens. Selbiges setzt sich innerhalb der Listen fort: Bei der Mendelssohn-Ausgabe spendiert man jeder Liste auch für den Ort im Takt eine eigene Spalte („3/4“ für „drittes Takt-Viertel“ etc.), was manchen Seiten des Kritischen Berichts eine geradezu technische Anmutung verleiht. Ob das die Leselust fördert? Gleichwohl: So ist es in Leipzig etabliert. Wer sich in die Tiefen eines Kritischen Berichts versenkt, erwartet präzise, klar strukturierte Information – und präziser kann man Editionen nicht aufbereiten und referieren. Diese Qualität ist entscheidend und garantiert die Verlässlichkeit dieser Bände für Musikforscher und Musizierende.

(Juli 2017)

Andreas Pernpeintner

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe A: Bühnenwerke. Band 5: Osud (Schicksal). Drei Roman-Szenen von Fedora Bartořová. Hrsg. von Jiří ZHRÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CI, 463 S.

Nach einigen Jahren, in denen es wieder etwas stiller um die Janáček-Gesamtausgabe geworden war, liegt nun der erste Band der Werkgruppe A, Bühnenwerke, vor. Nicht nur – dies sei vorangestellt – nötigt die Weiterführung des Projekts in Form dieses wahrhaft bedeutenden Bandes großen Respekt ab, sondern auch der Band selbst verdient größtes Lob; mit ihm behauptet die Ausgabe zweifellos ihre Position unter den wichtigen wissenschaftlichen Musikergesamtausgaben. Das 1978 anlässlich des 50. Todesjahres des Komponisten als Gemeinschaftsprojekt von Supraphon Praha und dem Bärenreiter-Ver-

lag Kassel begründete und ursprünglich auf 50 Bände geplante Unternehmen kann auf eine spannende und wechselvolle Geschichte mit nunmehr 32 erschienenen Bänden, davon 21 bei Bärenreiter, zurückblicken. Nach anfänglich regelmäßigem Erscheinen von Bänden geriet das Projekt dann ab 1990 im Zuge der sich ändernden gesamtgesellschaftlichen Bedingungen ins Stocken, so dass in den Jahren 1993 bis 1999 kein Band erschien, bevor es dann – weitergeführt durch die Editio Janáček in Brünn – in den Jahren 2001–2008 zur Publikation von insgesamt elf Bänden kam, was allerdings dann zu Dopplungen der Zählungen im Bereich Kammermusik führte.

Der Herausgeber der Oper *Osud* (Das Schicksal), Jiří Zahrádka, ist ein ausgezeichnete Janáček-Kenner. Er trat bereits durch seine Mitwirkung am Doppelband der *Glagolitischen Messe* (B5) hervor, der zuletzt gemeinsam mit den Männerchören C2 im Jahr 2011 erschienen ist. Und so erstaunt es nicht, dass das umfangreiche, ca. 30 Spalten umfassende und gut lesbare Vorwort gründlich und erschöpfend über die Vor-, Entstehungs- und Revisionsgeschichte des Librettos und der Komposition sowie die Versuche, die Oper auf die Bühne zu bringen, unter Hinzuziehung aller verfügbaren Dokumente informiert und diesbezüglich keine Fragen offenlässt. Es zeigt sich allein darin eine kaum zu überschätzende wissenschaftliche Leistung; zumal der zum Verständnis des Werkes unerlässliche besondere Entstehungskontext und die spannenden Kompositionsumstände wohl nur dem Janáček-Spezialisten geläufig sein dürften: Nach der Ablehnung seiner Oper *Jenůfa* 1903 durch das Prager Nationaltheater und nach dem Tod seiner Tochter Olga geriet Leoš Janáček zwar in zeitweilige Depression, jedoch entwickelte er in der Folge auch eine kreative Schaffenskraft. Seine in der Folge entstandene neue Oper *Osud* ist sowohl inspiriert als auch thematisch eng verknüpft mit den Kuraufenthalten des Komponisten in Luhačovice und seiner dortigen

Begegnung mit Kamila Urválková, mit der er bis 1909 ein Liebesverhältnis hatte. Bereits im Dezember 1903 war die erste Fassung des Librettos beendet, mit dessen Dichtung Janáček die Lehrerin Fedora Bartošová nach seinen genauen Vorgaben beauftragt hatte und dessen hauptsächlich in einem Kurort angesiedelte Handlung in der Geisteskrankheit des Hauptprotagonisten, eines Komponisten, gipfelt. Und obwohl Janáček selbst sehr zufrieden war mit dem Libretto, erfuhr es während der folgenden Kompositionsphasen vor allem noch im Verlauf des Jahres 1904 entsprechende tiefgreifende Revisionen und Umstellungen. Ende des Jahres 1904 begann der eigentliche Kompositionsprozess, schon Mitte 1905 war die autographe Partitur fertig, am 14. Juni wurde eine Kopie erstellt, es folgte die Ausschrift des Klavierauszugs. Nachdem eine Uraufführung in Brünn nicht zustande kam, stand eine solche am neu eröffneten Prager „Städtischen Theater in den Königlichen Weinbergen“ kurz bevor, doch gipfelte das Vorhaben in einem juristischen Streit mit dem Kapellmeister Ludvík Vítězslav Čelanský (dem Ex-Ehemann von Kamila Urválková!), der schließlich mit einem Rechtsspruch auf Schadensersatz zugunsten Janáčeks im Jahr 1914 endete. Es folgte die erneute und grundsätzliche Umarbeitung der Komposition und die Hinterfragung des Librettos. Trotz allem kam die Oper erst posthum im Jahr 1934 zur ersten Aufführung im Tschechischen Rundfunk, die erste szenische Aufführung erfolgte dann erst 1958 im Nationaltheater Brünn.

Der Kritische Bericht des Bandes ist in englischer Sprache abgefasst, das Vorwort dreisprachig auf Tschechisch, Englisch und Deutsch. Der Libretto-Abdruck erfolgt vor Beginn des Notentexts jeweils zweispaltig, wobei der tschechische Originaltext zunächst der englischen, dann der deutschen Übersetzung gegenübergestellt ist. Auch die Textunterlegung in den Noten sowie die Regie- und Spielanweisungen erfolgen durchgängig dreisprachig, wohl als ein Zu-

geständnis an die heutige Aufführungspraxis und den „house style“ des Verlages. Dabei ist erstaunlicherweise nur der englische Text kursiv gesetzt, was zunächst suggeriert, dass die deutsche Übersetzung von Janáček autorisiert sein könnte. Hierzu hätte man sich vielleicht doch zu einem kurzen Satz zumindest in den allgemeinen Bemerkungen des Kritischen Berichts durchringen sollen, da sich der Benutzer, der im Operschaffen des Komponisten bislang nicht bewandert ist, allein aus den Namen der Übersetzer am Schluss der jeweiligen Libretto-Abdrucke eventuell erschließen kann, dass es sich wohl um Übersetzungen aus heutiger Zeit und für diese Ausgabe handelt.

Der Kritische Bericht besteht aus kaum formalisierten Quellenbeschreibungen (die erfreulicherweise so kurz wie möglich und so umfangreich wie nötig gehalten sind), aus der Erläuterung der editorischen Prinzipien und aus den Einzelanmerkungen. Eine separate Anmerkungsliste verzeichnet zudem die relevanten Abweichungen der Textierungen und der Regieanweisungen in den Textquellen und den musikalischen Quellen. Diese Trennung der die Noten und den Text betreffenden Anmerkungen wird nicht nur aufgrund des Umfangs als äußerst sinnvoll und angenehm empfunden.

Für die Edition sind neun Libretto-Quellen, zwei Quellen mit Skizzen, ein autographes Fragment der Partitur, eine autorisierte handschriftliche Kopie, der Klavierauszug in autographischer und in abschriftlicher Form sowie ein Stimmensatz und zusätzlich die fragmentarische Ausschrift der Solostimmen verwendet worden, wobei die vollständige Partiturskopie, in die der Komponist alle Revisionen eintrug, als Hauptquelle dient, und die Stimmen sowie die beiden Klavierauszüge hinzugezogen werden. Wenn in begründeten Fällen die Edition einen Stand vor der letzten Überarbeitung im Jahr 1914 wiedergibt, ist dies durch Fußnoten im Notentext kenntlich gemacht. Für die Regieanweisungen und die Textunterlegung werden

verschiedene Libretto-Drucke verwendet.

Was den Notentext angeht, so überzeugt nicht nur die Darstellung unterschiedlicher Taktarten, über die innerhalb der Ausgabe anfangs heftig diskutiert worden war, sondern der Satz macht generell einen ausgezeichneten Eindruck. Auf den ersten Blick scheinen relativ viele Herausgeberzusätze diakritisch dargestellt zu sein, was eine gewisse Großzügigkeit dieser vermuten lässt. Dies wäre freilich kaum zu kritisieren, jedoch werden diese in den Generalanmerkungen als „minor additions“ bezeichnet, sind darüber hinaus für den Leser nicht immer auf Anhieb erschließbar und erscheinen zuweilen nicht zwingend. Der Band ist hervorragend lektoriert und gestaltet, was auch die namentliche Nennung der verantwortlichen Verlagsbetreuer im Impressum rechtfertigt. Lediglich aufgefallen ist im Notentext die Uneinheitlichkeit der Stimmbezeichnung im Vorsatz auf Seite 32, wo die Stimmen im 4/8-Takt bei der Stimmbezeichnung einen anderen Abstand zum Systembeginn haben als die Vokalstimmen im 3er-Takt. Generell scheinen die Abstände der Stimmbezeichnungen zum Akkoladenbeginn stellenweise recht willkürlich, gelegentlich etwas weit auseinandergezogen, was oft durch die Linksbündigkeit der Bezeichnungen bedingt ist; auf Seite 78ff. und Seite 84 scheinen sie hingegen recht eng. Doch diese, die Lesbarkeit in keiner Weise beeinträchtigenden Punkte sollen nur angesprochen werden, da es im Übrigen an diesem Opus nichts zu beanstanden gibt.

(April 2017)

Clemens Harasim

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Serie III/1/4: Symphonien. Symphonie No. 4, H 305. Hrsg. von Sharon Andrea CHOÄ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLVII, 249 S.*

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Serie VII/2/1: Oratorien. The Epic of*

Gilgamesh, H 351. Hrsg. von Aleš BŘEZINA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LVII, 287 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: *Gesamtausgabe. Series IV/4/1: Chamber Music for 6–9 Instruments I. Les Rondes*, H 200. *Serenade No. 1*, H 217. *Serenade No. 3*, H 218. *Stowe Pastorals*, H 335. *Nonet No. 2*, H 374. Hrsg. von Jitka ZICHOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XXII, 228 S.

Es ist fast wie bei Stravinskij: Ein slawischer Tonsetzer des 20. Jahrhunderts durchstreift, von den Zeitläufen getrieben, eine Vielzahl an Ländern, Sprachen und Kulturen und hinterlässt dabei eine kosmopolitische Spur von Werken in buntscheckiger Verlagslandschaft. Anders als bei Stravinskij wird Bohuslav Martinů nun eine historisch-kritische Gesamtausgabe zuteil, die zum einen Ordnung ins verlegerische Chaos bringt, zum anderen aber (und nun wird der Unterschied zum Russen evident) unweigerlich eine enorme Menge an Musik zutage fördern wird, die weder im Repertoire der Musikpraxis noch überhaupt in unserem Bewusstsein verankert ist – ganz zu schweigen von bisher unpublizierten Varianten oder neu entdeckten Werken. Die knapp 400 Kompositionen, welche Harry Halbreichs Werkverzeichnis auflistet, werden diese Gesamtausgabe auf etwa 150 Bände anschwellen lassen. Das Unterfangen ist demnach ein mutiges, aber die Voraussetzungen sind bestens: Die Editionsleitung liegt in den Händen des Prager Bohuslav-Martinů-Instituts und seines Leiters Aleš Březina; der Editionsbeirat besteht vorwiegend aus tschechischen und deutschen Forscherinnen und Forschern, die einschlägig mit dem Komponisten, tschechischer Musik oder Gesamtausgaben befasst sind. Dass der schon immer besonders stark für die tschechische Musik engagierte Bärenreiter-Verlag mit seinen Häusern in Prag und Kassel die verlegerische Betreuung übernommen hat, ist ein schöner Ausdruck von Kontinuität. Die drei ersten erschienenen Bände betreffen

ganz unterschiedliche Gattungen und zeigen, dass bei aller individuellen Handschrift der jeweiligen Herausgeber im Kritischen Apparat ein sehr einheitliches und umfassendes Konzept verfolgt wird: Er beinhaltet jeweils ein Abkürzungsverzeichnis, eine tabellarische Chronologie der Werkgenese, ein Verzeichnis der Quellensiglen, ein äußerst hilfreiches Verzeichnis der das Werk betreffenden Briefkorrespondenz von und an den Komponisten (offensichtlich auf Grundlage der bereits bestehenden Datenbank des Instituts), ein Verzeichnis weiterer Dokumente und Rezensionen, ein Stemma, eine umfangreiche Bewertung sämtlicher Quellen, eine ausführliche Beschreibung der Haupt- und Referenzquellen, einen allgemeinen Kommentar zur jeweiligen Edition sowie Erläuterungen zum Lesartenverzeichnis. Letzteres ist nur in englischer Sprache gehalten, alle anderen Textteile zweisprachig englisch und tschechisch. In der Edition der vierten Symphonie kommt noch eine erschöpfende Chronologie der bekannten Aufführungen und eine Erörterung spezifischer Editionsprobleme hinzu. Das *Gilgamesch-Epos* umfasst außer dem Libretto noch einen Dokumentenanhang, der im Wesentlichen die Eigenaussagen des Komponisten in (nicht fehlerbereinigtem) Französisch beinhaltet, samt englischer und tschechischer Übersetzungen. Bei den Beschreibungen der Kammermusikwerke fällt der Kritische Bericht naturgemäß knapper aus, doch wird das Raster soweit möglich auch hier beibehalten. Als opulent darf die Ausstattung mit Faksimiles bezeichnet werden, ganz gewiss im Fall der Symphonie und des Epos, wo in großem Umfang autographe Entwürfe, Streichungen, Korrekturen, aber auch auf Martinů zurückgehende Inkonsistenzen und sonstige Diskrepanzen in den Quellen reproduziert sind. Die Druckqualität und das Papier der Leinenbände sind ebenso vorzüglich wie das Schriftbild und das Layout der Notentexte. Alles in allem verspricht diese Gesamtausgabe also, die höchsten Erwartungen zu erfüllen.

Zu den einzelnen Bänden seien nur ein paar Anmerkungen noch angefügt. Außergewöhnlich ist, dass als Herausgeberin der vierten Symphonie mit Sharon Andrea Choa eine international agierende Dirigentin gewonnen wurde, die nach vielen anderen Ensembles derzeit das Hong Kong Philharmonic Orchestra leitet und Vorsitzende der School of Music at the Hong Kong Academy for Performing Arts ist. Nicht nur Choa's jahrelanger Beschäftigung gewachsene editorische Akribie erstaunt, sondern vor allem das überaus informative und profunde Vorwort, das Martinů's späten Weg zur (klassischen) Symphonik insgesamt in den Blick nimmt, punktuell die Satzentwürfe der Endversion gegenüberstellt und die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte ausbreitet, als hätte hier eine Dissertation im Hintergrund gestanden. Die Grundsatzentscheidung der Gesamtausgabe, die Editionen letzter Hand als Hauptquellen zu wählen, führte im Fall der vierten Symphonie zu einem Appendix, in dem einige in den ersten Aufführungsjahren enthaltene, im Druck jedoch gestrichene Passagen wiedergegeben werden, um eine Interpretation des Werkes in seiner ursprünglichen Version zu ermöglichen. Möglicherweise zu radikal wirkt sich dieser Editionsgrundsatz in Jitka Zichová's Band mit gemischter Kammermusik für 6–9 Instrumente aus: Das Septett *Les Rondes* (1930) trug nicht nur auf der hier faksimilierten autographen Titelseite den Untertitel „Suite des danses“, sondern wurde auch in der Korrespondenz immer als „Tänze“ bezeichnet (mährische oder böhmische, da war sich Martinů nicht sicher); bei der sehr viel späteren Erstpubli-

kation in Prag kam es Ende der 1940er Jahre zu Diskussionen darüber, wie „Rondes“ (also Reigen, Rundtänze) im Tschechischen korrekt wiederzugeben sei, um nicht mit Rondos oder Rondeaux verwechselt zu werden – obwohl dann genau das im Erstdruck von 1950 geschah; dass aber nun wie dort die originale Gattungsbezeichnung „Suite des danses“ ganz entfallen ist, mutet seltsam an, denn dass der Komponist diese Veränderung absichtlich vollzogen haben sollte, geht aus dem zitierten Briefausschnitt (LE29) nicht hervor und ist angesichts des falsch geratenen Haupttitels ohnehin fraglich. Hier wäre zumindest eine etwas größere Ausführlichkeit der Darstellung im Vorwort, das bei Zichová vergleichsweise knappgehalten ist, hilfreich gewesen.

Mit dem Oratorium *The Epic of Gilgamesh* hat Aleš Březina eines der großen späten Werke des Komponisten vorgelegt und musste dabei besondere Probleme lösen, etwa die mal unabsichtliche Verballhornung, mal gewollte Modifikation der englischen Textvorlage. Die breite Darlegung der komplexen und langwierigen Genese des Sacher'schen Auftragswerkes einschließlich ephemerer szenischer Ideen und der Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten im Vorwort ist mustergültig, ebenso die Kommentierung der zahlreichen Faksimileseiten, die zahlreiche im Autograph angelegte Editionsprobleme dokumentieren – charakteristische Eigenheiten des Komponisten, um nicht zu sagen Ungeschicklichkeiten, deren editorische Bewältigung weit über das Oratorium hinaus relevant ist. Der Grundstein dafür ist gelegt, er liegt sehr gut. (Mai 2017) *Christoph Flamm*