

Jedes der sechs Beispiele betrachtet Schröder im Hinblick auf einen thematischen Schwerpunkt. Dabei werden stets Skizzenmaterial sowie fotografische Aufnahmen der Choreografien in die Darstellung eingebunden. Das erste Beispiel, die Choreografie *Summerspace* und die zugehörige Komposition *Ixion* von Morton Feldman aus dem Jahr 1958, diskutiert die Autorin im Hinblick auf den Begriff Indeterminacy – Unbestimmtheit, einer zentralen Kategorie im Denken Cages. In diesem Kapitel stellt die Autorin die Genese der von Cage entwickelten Space-Notation überzeugend in den Kontext des Tanzes, wenn sie belegt, dass Cage Feldmans immer gleich gerasterte Grid-Notation adaptierte, indem er einzelne Abschnitte dieser Zeitstruktur in verschiedenen Tempi spielen ließ – ein Verfahren, das er von den Tänzern kannte, die auf den Boden gezeichnete, gerasterte Strecken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abschritten. Zudem verweist sie in diesem Kapitel auf den Zusammenhang von zeitgenössischen Tanznotationen und den Notationen der amerikanischen Komponisten.

Die Choreografie *Variations V* (1965) untersucht die Autorin im Hinblick auf ihre medientechnischen Implikationen. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist das im Buch präsentierte Dokumentationsmaterial besonders interessant, handelt es sich doch bei *Variations V* um eine frühe interaktive Arbeit, die Kontaktmikrofone und Lichtsensoren benutzt. Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um *Canfield/In Memoriam Nikola Tesla* aus dem Jahr 1969 (mit der Musik von Pauline Oliveros), die Schröder im Hinblick auf „Spiele“, die der Choreografie zu Grunde liegen, betrachtet. Auch zu der Musik von Oliveros hat die Autorin trotz schwieriger Quellenlage aussagekräftiges Material zusammengetragen. Oliveros fungiert jedoch eher als Kontrastfolie zum Musikdenken Cages. Das vierte Beispiel „Inszenierungsparameter“ stellt mit der 1973 uraufgeführten Choreografie *Changing Steps* und der *Cartridge Music*, dem ersten live-elektronischen Stück von John Cage, eine besonders lose Koppelung von Tanz und Musik vor, die durchaus auch austauschbar wa-

ren, und diskutiert die Abbildbarkeit solcher Arbeiten im Medium des Films. Cage hat sich gegen die filmische Aufzeichnung ausgesprochen, weil er eine Verfestigung der Bezüge zwischen Hören und Sehen verhindern wollte. *Interventions/Sculptures Musicales* (1989) wird im Hinblick auf Cages Konzept der Stille erörtert. In den musikalischen Pausen sollen die Bewegungen der Tänzer als nicht-intentionale Umgebungsgeräusche wahrgenommen werden. Im letzten Beispiel des Bandes *Beach Birds/Four*³ aus dem Jahr 1991, das zugleich die letzte Zusammenarbeit von Cunningham mit dem 1992 verstorbenen Cage ist, werden die Entstehungsprozesse von Choreografie und Komposition mit Hilfe von aussagekräftigem Skizzenmaterial besonders detailliert nachgezeichnet, um auf mögliche Bezüge zwischen Tanz und Musik hinzuweisen.

Bei allen Verdiensten der vorliegenden Studie – ihrem interdisziplinären Ansatz und dem großartigen Material, das sie präsentiert – muss dennoch angemerkt werden, dass sie den Lesern eine mühsame und letztlich unerfreuliche Lektüre bereitet. Dies liegt zum einen an der mäandernden Struktur, die zu viele Aspekte kurz berührt, ohne zu einleuchtenden Ergebnissen im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit zu gelangen. Zudem mangelt es den argumentativen Passagen häufig an Stringenz und Klarheit der Formulierungen, so dass (zu) viele Fragen offen bleiben. Julia H. Schröders Buch bietet einen beeindruckenden Materialfundus und kann als ein erster Impuls zu einem wichtigen Thema betrachtet werden, das jedoch weiterer Untersuchungen und Reflexionen dringend bedarf.

(Oktober 2011)

Marion Saxer

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 4. Band 11: Psalm 112/113 I–V: Laudate pueri.* Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 6. Band 13: Psalm 114 (116): Dilexi.*

Psalm 116 (117) I–II: Laudate Dominum.
Psalm 119 (120): Ad Dominum cum tribu-
larer. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln:
Verlag Dohr 2010. 184 S.

Die gedruckte Erstausgabe der venezianischen lateinischen Psalmvertonungen Johannes Rosenmüllers im Rahmen einer auf 30 Bände angelegten historisch-kritischen Gesamtedition (RGA) schließt erfreulicherweise eine editorische Lücke, die sich – im Hinblick auf die aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Komponisten unter direktem italienischem Einfluss – vom Aufenthalt Heinrich Schütz' (1609–1612/13) in Venedig bis zur italienischen Reise Georg Friedrich Händels 1706 erstreckt hatte. Da die chronologische Datierung der Werke Rosenmüllers nach dem heutigen Stand der Forschung sehr problematisch bis völlig unmöglich ist, basiert der editorische Plan der RGA auf dem ebenfalls von Holger Eichhorn in den Jahren 1997 bis 2001 erarbeiteten Rosenmüller-Werkverzeichnis (RWV), das nach Gattungen gegliedert ist. Waren in jüngster Zeit Einzelstudien und Teilausgaben über die wichtigsten Gattungsmerkmale in diesem Bereich bei Rosenmüller (vgl. Christina Köster, *Johann Rosenmüllers lateinische Psalmvertonungen in starker Besetzung. Untersuchungen zu Klang und Struktur*, Augsburg 2002) erschienen, so ermöglicht es eine Ausgabe wie die vorliegende nunmehr zum ersten Mal überhaupt, die musikwissenschaftliche Forschung nicht nur bezüglich der stilistischen und technischen Entwicklung auf einen einzelnen Komponisten zu fokussieren, sondern insbesondere auch auf seine unmittelbaren kompositorischen Vorgänger in der Lagenstadt aus einer komparatistischen Perspektive zu erweitern. Dies könnte, obwohl sich bei Köster im Kapitel „Rückblick“ ihrer Dissertation schon entsprechende Ansätze finden, was die geistliche Musik anbelangt, etwa in Richtung der *Selva morale e spirituale* Claudio Monteverdis (Venedig 1641) geschehen. Darüber hinaus erscheint aber vor allem eine besondere Berücksichtigung der Musik Giovanni Rovettas und Francesco Cavallis, mit denen Rosenmüller in direktem Kontakt ge-

standen haben dürfte, in Bezug auf die Aufführungspraxis und die liturgische Tradition in San Marco und in den anderen kirchenmusikalischen Hauptzentren Venedigs (*Ospedale della Pietà* oder *scuole piccole* einiger venezianischer Bruderschaften) besonders wichtig, die als Dienstherren oder Auftraggeber Rosenmüllers in Frage kommen. Auch eine eingehende Untersuchung im Werk Rosenmüllers aus der Perspektive der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmenden Theatralisierung der Kirchenmusik in Venedig wäre auf der Grundlage dieser neuen Ausgabe besonders lohnenswert und würde die Denkanstöße Kerala J. Snyders („Life in Venice: Johann Rosenmüller's Vesper Psalms“, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Como 1997) in dieser Hinsicht vertiefen, zumal die meisten dort aufgeführten Theaterkompositionen von Musikern aus San Marco geschaffen wurden, deren geistliche Produktion sich immer häufiger der Gattungsmerkmale der Opernmusik bedient und infolgedessen eine immer größere tonale Stabilität mit funktionellem Bezug aufweist.

Obwohl dort erstmals ab 1658 als Posuanist nachweisbar, sind kaum Einzelheiten über Werdegang und Wirken Rosenmüllers in Venedig überliefert. Wahrscheinlich aus diesem Grund konzentriert sich die leider nur auf deutsch gehaltene und in einem durchaus sperrigen Sprachduktus verfasste Einleitung der vorliegenden Edition fast ausschließlich auf eine eingehende, für eine Gesamtausgabe ungewöhnlich detailreiche Werkanalyse, die theologische wie musikalische Inhalte mit einem ausgeprägten Fokus auf den Elementen von Struktur und Rhetorik erschließt und bewertet. Gerade weil die RGA „sich an Wissenschaft und Praxis“ richtet und ein „bislang weitgehend unbekanntes Repertoire zugänglich machen und zur Diskussion stellen“ will, wäre eine Verknüpfung mit der venezianischen Vespertradition, mit den dortigen Gepflogenheiten bezüglich der instrumentalen Besetzung und der räumlichen Aufstellung der Interpreten in der Einleitung für die Aufführungspraxis sicherlich hilfreich gewesen. Dies gilt insbesondere, weil sich in fast allen

erhaltenen Manuskripten Eintragungen finden, die auf eine Abschrift oder Verwendung des Notenmaterials um 1700 oder kurz darauf schließen lassen (so im Bd. 13, Psalm 114 *Dilexi*, bei dem im kritischen Bericht, S. 166, auf die Bezeichnung „con Hautbois“ hingewiesen wird). Darüber hinaus wird diese Problematik im Zusammenhang mit der Generalbasspraxis besonders sichtbar, zu der in dem ansonsten sehr sorgfältig ausgearbeiteten Kritischen Bericht nur allgemein im Hinblick auf die Benutzung eines oder mehrerer Sechzehnfuß-Instrumente Stellung genommen wird (vgl. Bd. 11, Psalm 112 *Laudate pueri I*, S. 212). Die Hauptausgabe, welche die alten Schlüssel aus den Quellen übernimmt, wird durch eine für die Praxis bestimmte Version ergänzt, die mit modernen Schlüsseln versehen ist. Der Notensatz und die editorischen Kriterien sind sehr übersichtlich und entsprechen im Übrigen voll und ganz dem aktuellen wissenschaftlichen Standard. Es bleibt zu hoffen, dass diese in vielerlei Hinsicht lobenswerte Pionierarbeit den Weg dafür ebnet, dass die Vokalmusik Rosenmüllers jenseits der musikwissenschaftlichen Betrachtungen und des höheren Bekanntheitsgrades seiner Instrumentalmusik den Platz in den Konzertreihen – etliche CD-Teileinspielungen liegen bereits vor – einnimmt, der ihr gebührt. An einer geeigneten textlichen Grundlage wird das jedenfalls künftig nicht mehr scheitern.

(September 2011)

Agustí Bruach

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel. Band 2: Chorwerke und Vokalquartette II. Hrsg. von Bernd WIECHERT. München: G. Henle Verlag 2008. LXI, 220 S.

Mit der späteren Hälfte klavierbegleiteter Chöre und Vokalquartette erscheint im Rahmen der Neuen Brahmsausgabe (JBG) erstmals ein Band mit Vokalmusik. Derzeit (2011) ist noch kein weiterer als in Bearbeitung angegeben. Es war sicherlich keine leichte Entscheidung, so unterschiedlich geartete, instru-

mental (aber nicht von einem Orchester) begleitete Vokalwerke für mehr als eine Singstimme überhaupt auf die Bände einer Gesamtausgabe zu verteilen: Mehr oder weniger dem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle folgend (dort Werkgruppe VIII), umfasst die Serie VI der JBG weltliche und geistliche Werke in solistischer und chorischer Mehrstimmigkeit, die von Klavier, Orgel oder aber auch nur von einer Continuo-Stimme wie im Fall des frühen Kyrie g-Moll (1856) begleitet werden; die Vokalquartette gehören dazu, nicht aber die Duette (bei McCorkle Werkgruppe XI). Die auch im rezenten *Brahms Handbuch* aufgegriffene Gattungseinteilung aus *MGG2* trifft andere Zuordnungen, die einerseits dem dortigen Muster der Werkverzeichnisse geschuldet sind und andererseits ohnehin kleinteiliger ausfallen dürfen, als es die Seriengliederung einer Gesamtausgabe sinnvollerweise sein kann. Aber ohne einen gewissen Pragmatismus können derart divergente Stücke wie die vorliegenden Brahms'schen Kompositionen überhaupt nicht systematisch gebündelt werden.

Das beginnt schon bei der Frage nach solistischer versus chorischer Besetzung der Gesangsstimmen, die Brahms selbst zwar gegenüber dem Verleger als Option für seine Quartette op. 64 erwähnte, um dann aber doch vehement gegen dessen Wunsch der Nennung einer solchen Besetzungsvariante auf dem Titelblatt zu protestieren: Die „heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb“ (Brahms), wollte er nur stillschweigend akzeptieren. Solche Besetzungsvarianten sind nicht nur für die Frage nach der Gattungszugehörigkeit, sondern ganz besonders für die Rezeption der Werke von Bedeutung – für den Ort und Kontext ihrer Aufführung wie für ihre Verbreitung. Und genau in dieser Hinsicht hat das Musizieren im Chor schon rasch die Oberhand gewonnen über die hausmusikalischen Originalfassungen. Brahms selbst war sich durchaus dessen bewusst, dass solche geselligen Vokalstücke zwischen der intimen Stube und dem Gesang-