

die Implementierung des „sozialistischen Realismus“ als kunstästhetische Prämisse der ehemaligen Ostblock-Staaten innerhalb der Rezeption und Interpretation von Werken älterer musikhistorischer Epochen zu finden. Mit in den Blick geraten daher zwangsläufig Akteure auf verschiedenen Feldern mit differierenden Interessen wie systemisch arbeitende Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die Händel im Sinne des Staatsauftrags behandelten und mit ihrem Verständnis im Sinne der Staatskonsolidierung auch auf die musikalische Aufführungspraxis einwirkten. Da sich ein großer Teil von ihnen in und im Umkreis der Händel-Gesellschaft bewegte, wird auch die Geschichte dieser Vereinigung zu DDR-Zeiten mitverhandelt. Besonders einschlägig stellt sich dabei die Frage nach der Uminterpretation des Händel-Bildes in eine „sozialistische“ Figur im Sinne des Marxismus-Leninismus und dessen Widerspiegelung in den Aufführungen.

Deutlich wird der Einfluss von Staat und Politik in der Ausrichtung der Festspiele mit der „exekutiven Instanz“ (S. 178), der Händel-Gesellschaft, herausgearbeitet. Auch hier werden Wandlungen von kulturpolitischen Haltungen in den diversen Phasen des Kalten Krieges deutlich. So sind in den 1980er Jahren durchaus eine Öffnung für Einflüsse aus dem (westlichen) Ausland sowie mitunter subversive, regimekritische Inszenierungen mit Christian Kluttigs historisch informierter Aufführungspraxis und Peter Konwitschnys Übernahme von Modellen des Brecht'schen Epischen Theaters zu erkennen.

Mit ihrer Studie ist Susanne Spiegler eindrucksvoll eine Innenansicht zu Strukturen und Handlungsstrategien in der DDR zur Vermittlung und Verfestigung von Ideologien über Musik gelungen. Die Umdeutungen von Komponistenbildern und -biographien, Verankerung neuer Topoi („Aufklärung“ statt „Barock“) und deren Weitergabe an Multiplikatoren in den Schulen und

Universitäten liefern wertvolle Erkenntnisse zur Funktionsweise von Diktaturen. Folgerichtig wird als nächster Schritt der notwendige Abgleich mit der zeitgleichen Händel-Rezeption und -interpretation in der Bundesrepublik formuliert, der sowohl zur Schärfung und Einordnung der Prozesse in der DDR dienen als auch einen längst überfälligen Beitrag zur deutsch-deutschen Geschichte auf musikalischem wie politischem Feld liefern wird.

(März 2020)

Yvonne Wasserloos

*MICHAEL HEINEMANN: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt. München: edition text + kritik 2019. 182 S.*

Beim Verlag „edition text + kritik“ ist dieses schöne, fassliche Buch erschienen. Michael Heinemann untersucht in seiner Studie eine präzise Fragestellung innerhalb der mit Literatur geradezu überschwemmten Beethovenforschung: Auf welche Weise versuchte Beethoven, in die dazumal als veraltet geltende Fugentechnik ein modernes, poetisches Element zu bringen? Aus dieser perspektivischen Fokussierung resultierte ein ebenso konzises wie schlüssig aufgebautes Buch, das auch auf knappem Raum alles Themenrelevante tiefenscharf zu verhandeln vermag. Die (in beiderlei Wortsinn) gewählte Sprache vereinfacht dabei den Zugang nicht unbedingt. Doch gelingt es Heinemann, auch die bekanntermaßen schwierig zu verbalisierenden musikalischen Analysen ansprechend und lesbar zu vermitteln.

Das Buch öffnet nach dem Vorwort mit einer auf den Punkt gebrachten Übersicht über den Stand der Fuge im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert sowie einer Erörterung des Kontrapunktunterrichts Beethovens bei Johann Georg Albrechtsberger. Gewisse Spitzen gegen das künstlerische Schaffen Albrechtsbergers wären, gerade im

Hinblick auf die Wiener Fugentradition, die sich deutlich vom strengen Kontrapunkt und zumal dem Kontrapunkt Bach'scher Provenienz unterscheiden, vielleicht etwas zu relativieren. Denn bestimmte Techniken, die Albrechtsberger nutzte, um den strengen Satz mit motivisch-thematischer Arbeit zu verbinden, finden sich so oder ähnlich durchaus auch bei Haydn und später bei Beethoven. Darauf weist Heinemann berechtigterweise hin. Doch bleibt er dieser Feststellung dann nicht ganz treu, wenn er den Unterricht so bewertet, dass es Beethoven bloß möglich gewesen sei, „ein Regelsystem genau zu studieren und systematisch zu durchdringen“. Aber eben nicht mehr. Denn „[...] alternative Perspektiven, die sich mit dem Genre Fuge verbinden mochten, erschlossen sich ihm in diesem Unterricht auch nicht“ (S. 31). Albrechtsbergers Unterrichtsmethode basierte jedoch mit der Verwendung von sogenannten „Lizenz“ – planvoll genutzten Abweichungen von den strengen Regeln – eben nicht auf der ihm vorgeworfenen sturen Einhaltung eines petrifizierten Regelwerks. Und war Albrechtsbergers Fugentechnik, die sich durch den Einbezug motivisch-thematischer Arbeit und das Abweichen von der Strengstimmigkeit bis hin zu rein akkordischer Begleitung auszeichnet, nicht überaus modern, gerade in Wien? Wenn vielleicht nicht im künstlerischen Zuschnitt, so ist doch die technische Machart der Fugen Albrechtsbergers stellenweise durchaus verwandt mit jener etwa Haydns. All dies könnte darauf hindeuten, dass Albrechtsbergers Stellenwert als Vermittler eines durchaus modernen Kontrapunkts nach wie vor unterschätzt wird.

Aus dem historischen Überblick wird das Spannungsfeld zwischen Tradition und zuweilen unbändigem Erneuerungswillen deutlich, in dem Beethoven versuchte, durch ein „anderes, ein wirklich poetisches Element“ (überliefert in Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1860, S. 219) beidem gerecht zu werden.

Dabei wollte er nicht auf eine Weise vorgehen wie etwa Anton Reicha in dessen Abhandlung *Ueber das neue Fugensystem*, der selbst grundlegende Merkmale der Fugentechnik in Frage stellte (Anton Reicha, *Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système par A. Reicha*, Wien 1805). Gemäß Beethoven resultierte diese Methode mit dem für Heinemanns Buch titelgebenden Diktum darin, „dass die Fuge keine Fuge mehr ist“ (Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, Bonn 1996, S. 145f. (Brief Nr. 123)) – eine Meinung übrigens, die Beethoven aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* übernommen hatte (Ohne Autor, *Recension*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 vom 2. März 1808, Sp. 356). Er wollte aber auch keinesfalls einen Bach'schen oder Händel'schen Kontrapunkt einfach replizieren, denn „allein freiheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck“ (Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 297f. (Brief Nr. 1318)).

Beethovens Fugen, die vor diesem spannungsgeladenen Hintergrund entstanden, widmet Heinemann nun je ein eigenes Analysekapitel (die nicht immer trennscharf abgrenzbaren Fugati wie etwa in der Klaviersonate op. 111 sind jedoch ohne weitere Erläuterung nicht einbezogen). Auf vorwiegend deskriptive analytische Abschnitte folgt gegen Ende des Kapitels jeweils der Versuch, das werkimmanente „poetische Moment“ der Fuge konkret zu greifen. So wie jedes Werk ein Solitär ist, so lässt sich auch die Analyse jeweils neu auf den individuell in die Werkkonzeption eingepassten Kontrapunkt ein und versucht die Musik aus sich selbst heraus zu verstehen. So schreibt Heinemann etwa gegen ausschließlich narratologische Deutungen dieser Musik an (Kapitel über die Cellosonate op. 102 Nr. 2 und passim), oder deutet die Gegenüberstellung

von Lamento und Fuge in der Klaviersonate op. 110 als Versuch, durch die Aufhebung von Prozessualität Zeitlosigkeit und Transzendenz mit musikalischen Mitteln zu thematisieren. Ähnlich, doch dort im Hinblick auf das Messordinarium, deutet er auch die Credo-Fuge der *Missa solemnis*.

Wie immer im geisteswissenschaftlichen Diskurs gibt es auch bei musikalischer Analyse keine naturwissenschaftlich-exakten Beweise, sondern man operiert hermeneutisch mit Evidenzen und Plausibilitäten. So muss man nicht alle mitunter weit reichenden Schlussfolgerungen Heinemanns teilen, um aus den ihnen zugrunde liegenden Beobachtungen dennoch wertvolle Denkanstöße gewinnen zu können. So sei dahingestellt, ob man beispielsweise das Finale der 9. Sinfonie wirklich als Versuch deuten will, durch Adaptierung und Überbietung auf populäre Wirkung zielender Kompositionstechniken Rossinis und durch deren Integration in Beethovens ureigene Gattung der Sinfonie, „einen hegemonialen Anspruch im Reich der Musik neuerlich postulieren zu können“ (S. 152) – zumal wenn Heinemann konstatiert, dass es Beethoven misslang, mit diesem Ansatz wie Rossini musikalische Unmittelbarkeit zu erzeugen (S. 155), oder wenn er die ästhetische Bilanz der letzten Partiturseiten für offen hält (S. 154). Doch selbst wer – oder vielleicht: gerade wer – den Hypothesen des Autors nicht immer uneingeschränkt folgen mag, wird die Analysen mit gewinnbringenden Impulsen für das eigene Verständnis der Werke lesen können.

So gelingt Heinemann ein durchdachtes und anregendes Buch, das ein Thema erschließt, zu welchem noch kaum Übersichtsliteratur vorliegt. Dabei folgt der Autor nicht allen feinsten Verästelungen der Thematik, sondern behält stets die zentrale Fragestellung nach dem poetischen Kontrapunkt im Blick. Durch diesen schlüssigen Aufbau kann das Buch sowohl als Monographie zu Beethovens Fugen gelesen wer-

den, als auch als Nachschlagewerk für Analysen zu einzelnen Werken dienen.

(Mai 2020) *Dominique Ehrenbaum*

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

Als letzter Band der Laaber-Reihe *Das Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, erschien noch vor dem Beethoven-Jahr Band 5. Nach dem eröffnenden Beethoven-Lexikon (Bd. 6, 2007) widmete sich die Reihe in den nachfolgenden Bänden 1 bis 4 vorerst ausführlich einzelnen Gattungen von Beethovens Schaffen: Orchestermusik und Konzerte (Bd. 1, 2013), Klaviermusik (Bd. 2, 2012); Kammermusik (Bd. 3, 2014) sowie Vokalmusik und Bühnenwerke (Bd. 4, 2014).

„Der Horizont des Übermenschlichen, Titanischen, nahezu Erlöserischen, mit dem das 19. Jahrhundert sich in Beethoven spiegeln wollte, ist durch einen etwas nüchternen Blick ersetzt worden. [...] Angesichts all dessen, was sich im Laufe zweier Jahrhunderte zwischen dem Komponisten und seinen Hörern, Interpreten und Kritikern abgelagert hat und das uns alle beeinflusst, ist es das Bestreben des Beethoven-Handbuchs, einen möglichst unverstellten Blick auf das freizugeben, was Beethoven musikalisch geschaffen hat.“ (Riethmüller, *Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 1, S. 531f.).

Dessen Fortsetzung bildet nun (mit Band 5 als Ergänzung der vorhergehenden Bände, die sich ausführlich mit der Darstellung von Beethoven'schen Kompositionen anhand der verschiedenen Genres befassen) unter dem vielversprechenden Titel *Beethovens Welt* der Versuch, das Spektrum der Auseinandersetzung mit dem Komponisten wieder zu weiten.