

## Besprechungen

MARGARET BENT: *Magister Jacobus de Hispania, Author of the „Speculum Musicae“*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2015. XVI, 211 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs. Band 28.)

Wieder einmal ist Margaret Bent ein großer Wurf gelungen. Aus ihrer stupenden Kenntnis der oberitalienischen Quellen, die sich mit ihrer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit der Musik des 14. Jahrhunderts verbindet, erwuchs dieser Band, der unser Bild vom *Speculum musicae*, einer der umfangreichsten Schriften zur Musiktheorie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, neu zeichnet. 1419 machte Matteo da Brescia, ein Priester aus Vicenza, sein Testament, in dem er seine „musicam et librum de cantu“ und anderes der Kirche vermachte. Allein den Franziskanern in Vicenza dürften sie sonst übergeben werden. Was er genau vermachte, erschließt sich erst aus einem Inventar aus dem Jahre 1457, in dem ein Buch eines gewissen Magisters „Jacobus de Hispania“ angeführt wird, das aus sieben Büchern bestehe, deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon „Iacobus“ ergeben. Dieses Inventar ist erst vor kurzem wiederentdeckt und zugänglich gemacht worden, und das Akrostichon lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um eine Abschrift des *Speculum musicae* handeln muss. Mit dem Terminus ante quem 1419, dem Datum der Aufsetzung des Testaments, wäre dies die älteste Abschrift, stammt doch das Pariser Exemplar aus den Jahren 1434–1440. Leider ist das Exemplar im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Damit war eine Spur gelegt, die weg von Lüttich führte, aber wohin? Jedem Leser sei es gegönnt, die luzide Argumentation Margaret Bents zu verfolgen, die alle bisherigen Vermutungen genau unter die Lupe nimmt und schließlich zu einem Jacobus führt, der 1267 oder 1268 als unehelicher Sohn Hein-

richs, Infant von Kastilien, geboren wurde. Heinrich war nicht nur ein Sohn Ferdinand III., König von Kastilien, sondern auch ein Bruder von Eleonore von Kastilien, die 1274 mit ihrem Mann Eduard in Westminster gekrönt wurde. Es spricht viel dafür, dass Eleonore Jacobus nach ihrem Besuch in Sizilien auf dem Rückweg vom Kreuzzug 1272 oder 1273 nach England mitnahm und ihn so in Sicherheit vor den Kriegswirren auf dem Kontinent brachte. Dort erhielt Jacobus eine hervorragende, auch musikalische Ausbildung, die ihn schließlich 1281 nach Oxford führte. Viele Jahre scheint er immer wieder auf dem Kontinent verbracht zu haben, was gut damit übereinstimmt, dass er in den 1290er Jahren in Paris mit dem Komponisten Petrus de Cruce zusammengetroffen war, dessen Werk er ausdrücklich in seinem Traktat erwähnt. Bei dieser Gelegenheit kann Margaret Bent auch das Missverständnis Willi Apels bezüglich der Übertragung von mehr als drei Semibreven beseitigen. Denn Jacobus war ein treuer Nachfolger Francos und bestand auch bei mehr als drei Semibreven auf einer ungleichmäßigen Teilung. Auch den weiteren Lebensweg vermag Margaret Bent nachzuzeichnen, den sie bis zu Jacobus' Tod im Jahre 1332 ziemlich genau rekonstruieren kann. Ebenso wahrscheinlich ist ein erneuter Aufenthalt in Paris Anfang der 1320er Jahre, wo er die neuesten Theorien der Ars nova Philippe de Vitry und Johannes de Muris kennenlernte. Jacobus war ein hochgebildeter Mann, der im Dienst des Königs von England stand und seine diplomatischen Reisen zu Bildungszwecken nutzte. Vielleicht ist diese Entdeckung ein willkommener Anlass, das *Speculum musicae* erneut als ein Zeugnis der Denkweisen des frühen 14. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen.

(Dezember 2015)

Christian Berger

STEFAN GASCH: *Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsgeschichten eines Repertoires. Tutzing: Hans Schneider 2013. XV, 318 S., CD. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 6.)*

Die Propriumsgeänge der Messe sind aus mancherlei Gründen ein Randbereich der mehrstimmigen Musikgeschichte geblieben; dennoch gibt es sie, insbesondere in der Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts. Ihre Erforschung leidet, wie es scheint, gleichermaßen an der Schmalheit wie an der schwer überschaubaren Komplexität der Überlieferung. Die vorliegende Wiener Dissertation ist – nach den Dissertationen von Werner Heinz, Gerhard-Rudolf Pätzig, Martin Bente und David Burn – ein weiterer Versuch, das zentrale Korpus der Proprien Heinrich Isaacs und die dazugehörigen Ergänzungen verschiedener weiterer Komponisten zu ordnen. Gaschs Ausgangspunkt ist dabei nicht Isaac und die Hofkapelle Maximilians I., auch nicht der ungewöhnlich späte Druck des *Choralis Constantinus* von 1550 bis 1555, sondern gewissermaßen die zweite Generation der Benutzer dieses Korpus. Eine wichtige Voraussetzung dazu bildet die von Birgit Lodes vorgenommene Umdatierung einiger maßgeblicher Münchner Chorbücher. Dadurch ist inzwischen klar, dass keine in der Hofkapelle Maximilians I. geschriebenen Handschriften mit Proprien erhalten sind.

Die Arbeit beginnt mit zwei einleitenden Kapiteln, die sich mit den liturgischen Verhältnissen im für München zuständigen Bistum Freising und mit der Frühgeschichte der Münchner Hofkapelle vor der Berufung Ludwig Senfls 1523 beschäftigen. Der erste Punkt ist ebenso unvermeidlich wie frustrierend, da aus München wie aus Freising zwar Missalien ohne Notation greifbar sind, aber keine für Vergleiche geeignete Melodieüberlieferung. Gasch unterzieht sich daher der

mühsamen Aufgabe, zur Herausarbeitung der Freisinger Besonderheiten die Gesangstexte der Heiligenfeste mit den Missalien der Nachbardiözesen zu vergleichen. Die umfangreiche Synopse ist auf der beigegebenen CD-ROM zu finden. Dort findet sich ebenfalls eine gegenüber früheren Darstellungen erweiterte Liste von Belegen für Münchner Hofmusiker von ca. 1454 bis 1530.

Im Hauptteil der Arbeit werden die erhaltenen Chorbücher der Münchner Kapelle chronologisch sortiert und auf ihren Informationswert zum Kapellrepertoire hin befragt. Die vor 1523 zu datierenden Handschriften sind zumeist als Geschenke an den Münchner Hof gekommen und werden daher als „passive Rezeptionsschicht“ eingestuft. Für einzelne Messvertonungen dieser Chorbücher lässt sich allerdings eine Übernahme in jüngere Gebrauchshandschriften nachweisen. Für die unter Senfls Aufsicht geschriebenen Chorbücher führt Gasch die Ergebnisse von Bente und Lodes zu den Wasserzeichen zusammen, vereinfacht die Nomenklatur der Schreiberhände und kommt so zu einem neuen Überblick über die Handschriften. In den Einzeldiskussionen zeigt sich öfters, dass auch Handschriften verlorengegangen sein müssen, deren Inhalt teilweise aus späteren Abschriften erschlossen werden kann. Und es ist nach wie vor nötig, über Autorzuschreibungen anonym oder pseudonym überlieferter Sätze und Fassungen zu streiten. Wichtig für das Gesamtbild ist dabei das Ergebnis, dass der Bearbeitungsschritt, der von Isaacs Proprien in Weimar zum ersten Band des *Choralis Constantinus* führt, mit einiger Wahrscheinlichkeit in den Beginn von Senfls Münchner Amtszeit fällt, somit eine Bearbeitung von fremder Hand darstellt. Für die Sortierung der mehrstimmigen Sätze bezieht Gasch eine Reihe von stilistischen Merkmalen wie Lage des cantus firmus im vierstimmigen Satz, Verwendung von Imitation und Kanon, Bicinien, proportio sesquialtera und Stärke der Binnengliederung ein. Bei den Senfl zuge-

schriebenen Sätzen kann er in einigen Fällen eine Entstehung für Augsburg, d. h. vor 1523, plausibel machen. Das vergrößert die Zahl der anzunehmenden Entstehungskontexte der übereinanderliegenden Repertoireschichten. Die mit Sicherheit für München komponierten späten Schichten von Senfl und Mattheus Le Maistre werden einer näheren analytischen Betrachtung unterzogen, insbesondere im Hinblick auf die Kanontechnik. Nicht gelungen ist dabei der Seitenblick auf eine eventuell zugrundeliegende Münchner Melodiefassung des Chorals.

Neben undankbarer Kleinarbeit enthält dieses Buch also Beiträge zur Klärung der komplexen Überlieferung eines prominenten Korpus liturgischer Musik. Die Erträge erweitern vor allem unsere Vorstellung vom Lebenswerk Ludwig Senfls, aber auch von dem sich über mehrere Generationen erstreckenden Repertoireaufbau der Münchner Hofkapelle.

(Februar 2016)

Andreas Pfisterer

*PETER VAN TOUR: Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2015. 318 S., Abb., Nbsp. (Studia musicologica Upsaliensia. Band 25.)*

In den letzten Jahren hat die musikwissenschaftliche Forschung ein immer weiter wachsendes Interesse für die Kompositionslehre und besonders für die Partimento-Tradition aus Neapel gezeigt (unter den zahlreichen Beiträgen: Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*, Oxford 2012). Das Interesse an diesem Repertoire verdankt sich auch der erneuten Hinwendung der Musiktheorieforschung zur Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts. Dabei ist die Entwicklung analytischer Begriffe wie Satzmodell, Schema und Topos miteinzubeziehen. Nach der Definition von Robert J. Gjerdingen ist ein Schema eine „intellektuelle Struktur“,

die sich durch vergangene Erfahrungen (d. h. durch das Gedächtnis) gliedert und als „interpretativer Text“ wirkt (Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007). Die Idee, dass die Entwicklung des musikalischen Stils und der musikalischen Form aus denkbaren und erkennbaren Schemata stammt und geleitet wird, entspricht den grundlegenden Prinzipien der Solfeggio- und Partimento-Praxis. Letztere hatte im Laufe des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Bedeutung innerhalb der Kompositionslehre an den neapolitanischen Konservatorien gewonnen. Neapel war damals im internationalen Maßstab die führende Ausbildungsstätte für Komponisten schlechthin. Neben den Partimenti und Solfeggi spielten auch andere Lehrdisziplinen, etwa der geschriebene Kontrapunkt, eine wesentliche Rolle. Das Verhältnis dieses Unterrichtsfachs zur Partimento- und Solfeggio-Lehre war bislang noch kaum erforscht, eine Lücke, die nun durch die vorliegende Dissertation von Peter van Tour erstmals geschlossen wird. Die von den Zöglingen namhafter Lehrer angefertigten Kontrapunktübungen stellen das Zentrum der Untersuchung dar. Der Autor zieht Quellen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis Anfang der 1830er Jahre in Betracht. Diese Quellen finden sich heutzutage europaweit in zahlreichen Bibliotheken und Archiven; Peter van Tour hat sie erstmals erhoben und in einem Appendix den jeweiligen Herkunftskonservatorien (Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio, Santa Maria della Pietà dei Turchini und Real Collegio di Musica) zugeordnet.

Nachdem praxisorientierte Anleitungen fürs Spielen am Tasteninstrument und Singen durch Partimenti und Solfeggi erlernt wurden, konnten sich die Schüler für das im vollen Umfang aus zahlreichen geschriebenen Übungen bestehende Studium des Kontrapunkts und der Komposition entscheiden. Hier standen sich innerhalb der neapolitanischen musikdidaktischen Tradition zwei einflussreiche Schulen gegenüber:

die nach Leonardo Leo und Francesco Durante benannten Traditionen der Leisti und Durantisti (zwei Bezeichnungen, die freilich erstmals in Emmanuel Imbimbos *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art: précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples* aus dem Jahre 1821 verwendet wurden). In der Forschung sind diese Schulen wiederholt in Frage gestellt worden, auch weil ihr musiktheoretisches Profil und die Ursachen für ihre Rivalität nicht klar erfasst wurden. Der Autor berücksichtigt erstmals aus der Zeit der Koexistenz beider Schulen stammende Quellen, die über ein Zugehörigkeitsgefühl der Schüler informieren. Die Lehrmethode und wesentliche theoretische und didaktische Fragen, etwa die Behandlung der Dissonanzen und die Rolle der Fuge, werden von van Tour erstmals durch die vergleichende Analyse der Kontrapunktheftes der Leisti (am Conservatorio La Pietà) und der Durantisti (Sant'Onofrio und Loreto) erörtert. Die Spezifika der unterschiedlichen Herangehensweisen für die Kompositionslehre beider Traditionen kristallisieren sich in jedem Kapitel des Buches heraus. Van Tour nimmt auch die erhebliche Beteiligung der Konservatorien für das religiöse Leben Neapels ins Visier und untersucht die geistlichen Werke, die die Schüler unter der Leitung ihrer Maestri anfertigten und die einen Übergang zwischen striktem Kontrapunkt und freier Komposition darstellten. Das letzte Kapitel des Buches, in dem die Rolle des Partimento als Notationsschrift und im liturgischen Kontext beschrieben und definiert wird, ist der Partimento-Fuge und dem Generalbass gewidmet. Dank der Erträge dieser Untersuchungen ist es dem Autor gelungen, die genannten Schulen näher zu bestimmen.

Zwei umfangreiche Datenbanken haben es dem Verfasser ermöglicht, die zahlreichen Fälle unklarer oder widersprüchlicher Zuschreibungen und Datierungen aufzulösen und dabei die Rezeption dieses breiten

Repertoires besser zu dokumentieren. Diese Datenbanken, in denen über zehntausend Incipits von Solfeggi und Partimenti jeweils nach Komponisten geordnet enthalten sind, erschließen dieses umfassende Repertoire auf vorbildliche Weise. Die Datenbanken stehen online unter [www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php](http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php) und [www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php](http://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php) zur Verfügung. Zweifellos handelt es sich bei Peter van Tours Dissertation um ein Standardwerk zur Geschichte der neapolitanischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

(Dezember 2015) Maria Luisa Baroni

*Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Arnold JACOBSHAGEN, Roberto SCOCCIMARRO und Wolfram STEINBECK. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 560 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 177.)*

Ferdinand Hiller gehört zu einer Gruppe von Komponisten des 19. Jahrhunderts, deren Wahrnehmung sich mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fundamental verändert hat: Wie Franz Lachner, Josef Rheinberger oder Carl Reinecke wird Hiller zeit seines Lebens überaus geschätzt und vielfach aufgeführt, außerdem spricht die große Zahl von Kompositionsschülern (und auch Kompositionsschülerinnen!) für eine breite Rezeption seines Wirkens auf vielen Ebenen. Aus Anlass seines 200. Geburtstags fand im Jahr 2011 in Frankfurt (seinem Geburtsort) und Köln (der Stadt seines vornehmlichen Wirkens und Sterbeort) ein internationales Symposium statt, das seinem umfänglichen kompositorischen Schaffen, seinen künstlerischen wie pädagogischen Tätigkeitsfeldern und seinem umfangreichen musikalisch-kulturellen Netzwerk gewidmet war. Der vorliegende, üppige und sorgfältig betreute Band dokumentiert dieses Symposium.

Hiller – als Wunderkind in Weimar ausgebildet – lebte als junger Erwachsener in Paris und Italien und knüpfte bereits dort nennenswerte Kontakte, um dann zunächst als Interimsleiter des Gewandhauses zu Leipzig und in Dresden, später als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf freundschaftlich und intensiv u. a. mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner und Robert Schumann zu verkehren. Ab 1850 als Städtischer Kapellmeister und Direktor des späteren Konservatoriums leitete er die Gürzenich-Konzerte und die Rheinischen Musikfeste – und wurde zu einem Hauptprotagonisten im Streit um die sogenannte „Neudeutsche Schule“. Dass sein Schaffen nach seinem Tod 1885 sehr bald in Vergessenheit geriet, ist unter anderem der nationalsozialistischen Kulturpolitik anzulasten: Hiller war Sohn jüdischer Kaufleute in Frankfurt.

Die im Sammelband vertretenen Aufsätze nehmen die unterschiedlichsten Perspektiven auf das Leben und Schaffen Ferdinand Hillers ein. Eine erste Gruppe mit der Überschrift „Identität und Werdegang“ bemüht sich um Aspekte der Biographie Hillers: Während Laurenz Lütteken einleitend „Hillers Konjunkturen im 19. Jahrhundert“ als nahezu zyklische Euphorien und als Aspekte der musikalischen Historiographie aufruft, ordnet Sabine Henze-Döhring die Person Hillers in einen Kontext musikalischer Eliten im jüdischen Großbürgertum ein. Weitere Beiträge beleuchten Phasen in Hillers bewegtem Leben wie die erste Frankfurter Zeit, auch unter dem Gesichtspunkt späterer Berührungspunkte zwischen Hiller und seiner Vaterstadt (Ralf-Oliver Schwarz), oder Hillers Kontakt mit dem Simonismus (Ralph P. Locke) und der römischen Vokalpolyphonie (Peter Ackermann). Arnold Jacobshagen untersucht schließlich sehr detailliert das Repertoire Hillers als Städtischer Kapellmeister als Ausdruck einer Programmpolitik.

Dass sich ein zweiter Block dem umfangreichen Schaffen Hillers – das nahezu alle

nennenswerten Gattungen berührt – widmet, ist selbstverständlich. Wolfram Steinbeck stellt so detailreich wie vergleichend und sehr informativ das gegenwärtig nahezu unbekanntes symphonische Schaffen Hillers vor, andere symphonische Formen – wie die große Kammermusik oder die Serenaden – werden von Julian Caskel berücksichtigt; warum diese für das 19. Jahrhundert nennenswerten Gattungen unter „symphonische Kleinform“ geführt werden, bleibt unklar: Caskel bezieht sich in seinen sehr kundigen Beobachtungen schlicht auf Satztypen außerhalb der Sonatensatzform, etwa auf Scherzi oder andere Verlaufsformen. Eva Martina Hanke und Cordelia Miller untersuchen sehr kundig Konzerte und Konzertstücke Hillers. Dass auch gleich zwei Beiträge Hillers Klaviermusik gewidmet sind, erschließt sich nicht nur aus dem sehr umfangreichen KlavierŒuvre Hillers: Während Florian Kraemer dessen Klaviermusik aus der Sicht Robert Schumanns darstellt, nähert sich Kerstin Helfricht sehr lesenswert der Klaviermusik Hillers für Kinder, den „instruktiven Klavierstücken“. Gleich vier Aufsätze drehen sich um das Vokalschaffen: René Michaelsen interpretiert die skurrile *Operette ohne Text* op. 106 letztlich unter der Perspektive der Latenz, und Claudio Toscani thematisiert mit *Romilda* eine frühe Oper Hillers für die Mailänder Scala. Dass Hiller auch Oratorien hinterlassen hat, mag überraschen, die beiden großen alttestamentlichen Oratorien *Die Zerstörung Jerusalems* und *Saul* (Rainer Heyink) gehören aber im späten 19. Jahrhundert zum gängigen Oratorien-Repertoire. Ulrich Linke schließlich gibt einen umfangreichen Überblick zum Liedschaffen Hillers.

Die kulturpolitische und musikpädagogische Tätigkeit steht im Mittelpunkt eines dritten Abschnitts: So geht es um die französischen (Malou Haine) und italienischen (Ayaka Shibata) Vernetzungen Hillers, etwa zu Liszt und Rossini; Fabian Kolb stellt in einem aufschlussreichen, sehr materialreichen

Beitrag Hiller als Vermittler zwischen deutscher und französischer Musikkultur dar, sekundiert von Matthieu Cailliez, der Hillers erst in den fünfziger Jahren wiederbelebten Kontakt zum Musikleben in der französischen Metropole darstellt. Dieter Gutknecht und Klaus Wolfgang Niemöller widmen sich Aufführungsaspekten in Köln, nämlich der Kölner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach und den Programmen der Niederrheinischen Musikfeste.

Ein letzter Abschnitt „Hiller und andere“ erweist den weiten Horizont Hillers: Johannes Laas beschreibt den auch persönlichen Kontakt Goethes zum jungen Hiller, Laure Schnapper die Beziehung Hillers zu den französischen Revolutionsbewegungen. Helmut Loos vermittelt über den Briefwechsel Innensichten aus dem Kontakt Hillers zu Mendelssohn, und Giseler Schubert nimmt schließlich Wagners Hiller-Polemik kritisch in den Blick. Der Band wird beschlossen mit einer Darstellung der Pariser Editionen von Hillers Werken (Herbert Schneider) und einer Aufarbeitung des Nachlasses in der Frankfurter Universitätsbibliothek (Ann Kersting-Meulemann); ein Einblick in den Kölner Nachlass gestaltet sich nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2011 als schwierig.

Ein Desiderat bleibt insbesondere eine Untersuchung der Lehrtätigkeit Hillers in Köln: Angesichts der umfangreichen Veröffentlichungen von Lehrwerken, die – anders als bei Lachner, Rheinberger oder Reinecke – auch im Druck vorliegen und sowohl die didaktisch-methodischen Ansätze Hillers in ihrem traditionellen Kontext dokumentieren als auch einen Einblick in dessen Kompositionswerkstatt ermöglichen, ist zu fragen, warum die Herausgeber des üppigen Bands diese hervorragende Facette ihres Protagonisten nicht im Blick hatten. Andererseits macht die Lücke in diesem Band deutlich, dass Leben und Wirken von Ferdinand Hiller ertragreiche Forschungsgegenstände auch in Zukunft bleiben werden. Der vorgelegte

Sammelband setzt für die Hiller-Forschung Maßstäbe.

(Januar 2016)

Birger Petersen

*ARNE STOLLBERG: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. München: edition text + kritik 2014. 789 S., Nbsp., CD.*

So unversöhnlich einander im 19. Jahrhundert die Propagandisten der „absoluten“ Musik und die neudeutschen Apologeten der Programmmusik gegenüberstanden: In der Musikwissenschaft gewinnt, befördert nicht zuletzt durch Erfahrungen mit der Mahler-Analyse, schon seit längerem die Einsicht Raum, dass die Opposition zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf einer schiefen Relation beruhte und dass insbesondere die symphonischen Werke des langen 19. Jahrhunderts eine Verschränkung beider Blickwinkel erfordern, um wirklich verstanden zu werden – selbst bei scheinbar so eindeutigen Fällen wie Josef Rheinberger oder Richard Strauss. Die Probe aufs Exempel liefert in eindrucksvoller Weise die vorliegende, als Habilitationsschrift entstandene Studie Arne Stollbergs, die mit großer Gründlichkeit, methodischer Schärfe und inhaltlicher Breite dem Phänomen des „Tragischen“ in Orchesterwerken nachgeht, von Glucks Ouvertüren bis zu Gustav Mahler und Felix Weingartner. Scheint schon der Titel Hanslick und Wagner zu überblenden, so entwerfen die Werkinterpretationen und musikästhetischen Überlegungen Stollbergs in der Summe ein Konzept von „tragischer“ Symphonik, dem womöglich Hanslick und Brahms, Liszt und Wagner gleichermaßen hätten beipflichten können.

Worum es ihm geht, zeigt Stollberg gleich zu Beginn plastisch an Emil Nikolaus von Rezniceks Erläuterungstext zu seiner *Tragischen Symphonie* d-Moll von 1903: Die Symphonie schildert nicht eine bestimmte, per-

sonalisierte Tragödie, sondern funktioniert wie eine Tragödie schlechthin, sie „hat kein ‚Programm‘, aber dennoch einen Inhalt“ (S. 26). Dieses Prinzip versucht nun Stollberg – nach einem grundlegenden theoretischen Kapitel zu den Beschreibungsmodi Narration und Drama insbesondere bei der Sonatenhauptsatzform – an einer recht bunten Reihe von Orchesterwerken aufzuweisen, die sich in seiner Darstellung eindrucksvoll zu einem intertextuellen Netz verknüpfen. Ausgangspunkt und dann auch immer wieder Bezugspunkt ist ihm dabei Beethovens Fünfte Symphonie, die er erstmals und durchaus überzeugend mit der in Wien um 1800 lebhaft diskutierten Tragödientheorie des von Beethoven so geschätzten Heinrich Joseph von Collin in Verbindung bringt. Selbst und gerade das sieghafte, in C-Dur strahlende Finale, das meist als tragödienfremd wahrgenommen wird, fügt sich dem Verfasser so zwanglos in ein Verständnis der Symphonie als ein Werk, das mit seiner bruchlosen Stringenz und Logik tragödiengleich einen Kampf gegen ein unerbittliches Schicksal ausficht, um zuletzt – Collin gemäß – selbst im Untergang noch zu triumphieren, nämlich die Überlegenheit des äußerlich scheiternden, aber sittlich-moralisch ungebrochenen Individuums zu feiern. Diesem spezifischen Konzept von Tragik meinte, wie Stollberg zeigt, Felix Draeseke in seiner Dritten Symphonie, der *Symphonia tragica* op. 40 von 1888 entgegnetreten zu müssen mit einer freudig in C-Dur beginnenden, sich dann aber verdüsternden Konzeption, die in ein totentanzähnliches c-Moll-Finale mündet.

Das mit 200 Seiten fast eine eigene Monographie bildende Kapitel „Tragische Ouvertüren“ greift noch hinter Beethoven zurück auf Glucks Ouvertüren zu *Alceste* und *Iphigénie en Aulide*, vor allem bei letzterer mit einer überzeugenden Neuinterpretation der Form, während bei der *Alceste*-Ouvertüre Zweifel bleiben, ob die Rückleitung und der Reprisenbeginn sich wirklich mit dem

Tod der Protagonistin parallelisieren lassen. Bei Beethovens Ouvertüre c-Moll op. 62 über Collins Trauerspiel *Coriolan* versucht Stollberg tatsächlich erstmals, Collins Ästhetik und Dramentheorie für die musikalische Interpretation fruchtbar zu machen, mit einer präzisen musikalischen Analyse, die dann allerdings nicht die Frage beantwortet, weshalb gerade hier Beethoven den Schluss ohne jede Aufhellung im Sinne von Collins Tragödienkonzeption gestaltet (wie sie dann die *Egmont*-Ouvertüre op. 84 umso mehr wieder vorexerziert).

Eine der großen Qualitäten der Arbeit besteht darin, dass sie nicht nur Heroengeschichte schreibt, sondern den etablierten Werken (von denen einige bewusst ausgelassen werden) auch gänzlich vergessene gegenüberstellt, was das Gesamtbild enorm bereichert. Dazu gehören die überhaupt ersten Analysen von Friedrich Schneiders *Ouverture tragique* op. 45 und Joseph Heinrich Breitenbachs unmittelbar darauf reagierender *Tragischer Ouvertüre*, die kurioserweise fremde Vokalsätze zur Präzisierung des Inhalts einbezieht. Kritische Ersteditionen beider Werke sind nützlichweise auf einer CD beigegeben. Auch Woldemar Bargiels *Medea*-Ouvertüre op. 22 und Ernst Boehes *Tragische Ouvertüre* op. 10 werden kurz thematisiert. Brahms' *Tragische Ouvertüre* op. 81, die in vielem ja quer zur Sonatensatztradition steht, bezieht Stollberg mit Gewinn auf Gustav Freytags Dramenmodell. Dass Brahms dieses kannte, lässt sich wohl nicht nachweisen (und vielleicht reichte auch Brahms' notorische Melancholie aus, um Beethoven und Collin hier ein ganz anderes, resignatives Tragödienkonzept entgegenzustellen), doch wird einem durch Stollbergs Überlegungen nun auch die sehr eigenartige, verlangsamte Musik der Pseudo-Durchführung verständlicher, die anstelle des zu erwartenden Kampfes wohl fatalistische Resignation ausdrücken soll. Bei Boehes Ouvertüre und mehr noch bei Max Regers *Symphonischem Prolog zu einer Tragödie*

op. 118 arbeitet Stollberg dann sehr schön die Auseinandersetzung mit diesem Brahms-Konzept heraus, wobei er nicht zuletzt Regers spätere Streichung fast der gesamten Reprise plausibel von Gustav Freytags Dramentheorie herleiten und Beethovens dramatischem Sonatenkonzept entgegenzustellen vermag.

Wieder zur Symphonie zurückkehrend, widmet sich der Verfasser mit einer glänzenden Analyse einer Ehrenrettung der Vierten Symphonie c-Moll von Franz Schubert als eben doch durch und durch „tragischer“ Symphonie von entsprechendem Gewicht. Als Basis dafür dient ihm die nicht ohne Hypothesen auskommende, am Ende aber doch aufwendig und vielschichtig untermauerte These, dass Schubert intensiv – unter anderem über Anton von Spaun – in die Wiener Diskurse zur Dramen- und Tragödientheorie seiner Zeit involviert und seine Vierte Symphonie womöglich als musikalischer Beitrag zu einem Dichterwettstreit intendiert gewesen sei. Die Siebte Symphonie, die „Unvollendete“, interpretiert Stollberg als Schuberts „zweite Tragische“, das Konzept der Vierten neuformulierend, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Tragödientheorie von Matthäus von Collin, in der das Lied eine besondere Rolle spielte, was wiederum auf die Thematik der Symphonie ausgestrahlt habe. Einmal mehr macht Stollberg hier auch die Rezeption von Beethovens Fünfter Symphonie plausibel im Aufweis eines Beziehungsnetzes von tonalen Wendungen zur Untermediante – als eines der Momente, die dem Werk jene Einheit und Kausalität garantiere, die die zeitgenössische österreichische Theorie von der Tragödie verlangte.

Den umfangreichen Schubert-Komplex ergänzt schön eine (wenn auch etwas ausufernde) Darstellung der Schubert-Rezeption Felix von Weingartners in seinen Schriften wie auch in seiner – mit Motivik aus dem Scherzo-Fragment der „Unvollendeten“ arbeitenden – Sechsten Symphonie h-Moll *La Tragica*. Den letzten Schwerpunkt

bildet eine Studie zu Gustav Mahlers „tragischer“ Sechster Symphonie, für die Stollberg Mahlers Freund Siegfried Lipiner als „geheimen ‚Mentor‘ der Konzeption des Tragischen“ vermutet (S. 648). Das Tragische der Symphonie als „Drama der Tonarten“ fassend, macht Stollberg verständlich, dass der Klassizismus der Sechsten eine unmittelbare Funktion der absolut-musikalischen Realisierung des „Tragischen“ ist.

Obwohl glänzend formuliert und sehr intelligent mit Notenbeispielen bereichert, verlangt der recht dick geratene und zugleich sehr konzentriert geschriebene Band dem Leser einige Kondition ab. Dafür möchte man, wenn man einmal Feuer gefangen hat, auch nichts überschlagen in dieser unglaublich dichten, farbigen und mit großer Stringenz argumentierenden Darstellung eines scheinbar begrenzten Phänomens, das – so angegangen – einem freilich Wesentlichen für die klassisch-romantische Symphonik insgesamt aufzuschließen vermag. Stupender Kenntnisreichtum auf musik-, theater- und philosophiegeschichtlichem Terrain und souveräne musikanalytische Kompetenz gehen hier wie selbstverständlich Hand in Hand und vermitteln auch dem Repertoirekundigen noch faszinierend neue Einblicke in ein wichtiges Stück Musikgeschichte, das Stollberg im Dahlhaus'schen Sinne und doch auf ganz eigene Weise so beschreibt, wie das nur ganz selten gelingt: als mit der Geistesgeschichte verknüpfte Problemgeschichte des Komponierens.

(Februar 2016)

Hartmut Schick

*Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik. Hrsg. von Anette SCHAFFER, Edith KELLER, Laura MOECKLI, Florian REICHERT und Stefan SABOROWSKI. Schliengen: Edition Argus 2014. 193 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 5.)*

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer im Rahmen des Forschungsprojekts *Sänger als Schauspieler* durchgeführten Tagung am 2. Oktober 2010 an der Hochschule für Künste Bern. Er umfasst sechs Aufsätze (Céline Frigau Manning, Anselm Gerhard, Laura Moeckli, Christine Pollerus, Anette Schaffer, Stephanie Schroedter), einen Werkstattbericht (Edith Keller, Stefan Saborowski, Florian Reichert) und ein Interview (Sigrid T'Hoof mit Laura Moeckli), die allesamt die gestische Darstellungsfähigkeit der Pariser OpernsängerInnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutieren. Interdisziplinär und intermedial zugleich werden Linien zwischen – normativen und deskriptiven – Gestiktraktaten, biographischen Texten, Regiebüchern, ikonographischem Material und Rezensionen untersucht.

Zu den Beiträgen im Einzelnen: Laura Moeckli leitet mit ihrem Beitrag adäquat den Sammelband ein. Sie zeichnet die generellen Voraussetzungen darstellerischen Schaffens auf der Pariser Opernbühne des 19. Jahrhunderts nach und legt dabei ihr besonderes Augenmerk auf die Dichotomie von „nature“ und „noble“. Dabei verwendet sie vor allem biographisches Material sowie sogenannte „livrets de mise-en-scène“, was ihren Beitrag von den übrigen abhebt. Annette Schaffer überzeugt vor allem durch ihre Methodik und erfrischenden Fragen: Sie gewinnt gerade durch den Vergleich von ikonographischen Quellen neue Schlüsse zur Frage, inwiefern Gestiktraktate auf der Pariser (Opern-)Bühne umgesetzt wurden. Orientierten sich SängerInnen, die sich – wie von Schaffer aufgezeigt – durch die

Betrachtung von Kunstwerken inspirieren lassen sollten, auch an Gestiktraktaten oder orientierte sich nur der Illustrator des Sängers/der Sängerin später bei Anfertigung der Zeichnung etc. beispielsweise an Johann Jacob Engel? Céline Frigau Manning geht der Frage nach, welche Personen und Instanzen im Pariser Théâtre Royal Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Bühnenrealisation verantwortlich waren. Hierzu zieht sie vor allem Texte administrativen Charakters (Verträge) für ihre Untersuchungen heran. In einem zweiten Schritt macht sie das Publikum als aktiven Mitgestalter der Bühne stark und untersucht, inwiefern Erwartungshaltungen der Rezipienten die Realisation auf der Bühne reziprok mitprägten. Dabei richtet Manning ihr Augenmerk vor allem auf die Gestik der SängerInnen.

Was Christina Pollerus in ihrem Beitrag versucht, ist viel: Anhand neu erschlossener Quellen erkundet sie die Bedeutung des Mimisch-Gestischen für die Wiener Opernbühne von 1800 bis 1830. Das Besondere in Wien sei es, dass eine „absolute Hingabe an das Gefühl“ (S. 141) vorherrsche, was in Widerspruch zum sonst verhältnismäßig klassischen, von „Anstand“ und „Mäßigung“ geprägten Verständnis gestischer (Schauspiel-)Kunst stand. Pollerus' Beitrag besticht dennoch vor allem durch seine Struktur und seinen Quellenreichtum, auch wenn er sich streckenweise wie ein Exposé eines größeren Forschungsvorhabens liest.

Anselm Gerhard zeigt in seinem Beitrag, dass es auch prä-verdianische Ausprägungen der „parola scenica“ gegeben hat und dass deren Verständlichkeit durch semantisch verstärkende Gesten unterstützt wurden. Anhand zahlreicher musikalischer Beispiele weist Gerhard nach, dass auch außerhalb von Paris sowie in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts solche Momente der dramatischen Energiebündelung existierten. Gerhard deutet damit auf die frühe symbiotische Verbindung von „situazione“, Musik und „gestischer Vergegenwärtigung“

(S. 123) hin. Stephanie Schroedter zeigt in ihrem sehr elaborierten und quellenreichen Aufsatz, wie Tänze als Choreographien des Politischen und Sozialen in die Oper (musikalisch) und auf die Bühne (tänzerisch) Eingang gefunden haben. Dabei dienen sie nicht als reine *Couleur locale*, sondern als ernstzunehmende Indikatoren für sozial-politische Entwicklungen des Städtischen – gerade in Paris – überhaupt. Anhand diverser Beispiele aus den Grand opéras von Meyerbeer zeichnet sie die Linien einiger Tanzformen (Cancan, Polka etc.) nach, decodiert sie und setzt sie in ihren soziokulturellen Kontext.

Der beigefügte Werkstattbericht dokumentiert einen Workshop, bei dem in Zusammenarbeit mit sieben Sängerinnen und Sängern nach einer theoretischen Einleitung mehrere Übungen in historisch-informierter Operngestik des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Dabei stellte sich heraus, dass ein von außen vorgegebener physikalischer Zustand mit der Stimme und dem gesamten musikalischen Gestus korrelierte und somit nicht hinderlich, sondern unterstützend wirkte. Diese Erkenntnis überrascht allerdings nicht. Auch stilistisch fällt dieser Beitrag ein wenig aus dem Rahmen des übrigen Bandes. Dem gegenüber steht das von Laura Moeckli geführte Interview mit Sigrid T'Hooft, die für ihre historisch-informierten Operninszenierungen Bekanntheit erlangte. In diesem gelungenen Gespräch werden interessante Einblicke in die heutige Theaterrealität gewährt. Was im Workshop als Laborsituation durchgeführt wurde, ist T'Hoofts tägliche Realität. Dabei geht sie vor allem auf die Bedeutung von Johannes Jelgerhuis – eines Schauspieltheoretikers des 19. Jahrhunderts – ein, den sie dem eher normativen Gilbert Austin vorzieht. T'Hooft stellt aber auch klar, dass aufgrund des Zeitdrucks an Opernhäusern die historisch-informierte Praxis ein kaum zu erreichendes Ideal darstelle.

Die erzielten Resultate der – wie es die Herausgeber selbst nennen – „künstlerische[n]

Forschung“ (S. 7) reihen sich in den aktuellen Diskurs um die historisch-informierte Aufführungspraxis nahtlos ein. Keiner der sechs Aufsätze enttäuscht. Meines Erachtens überzeugen vor allem die Beiträge von Schaffer, Manning und Pollerus. Der Sammelband bleibt seinem im Titel formulierten Versprechen insgesamt treu. Jeder der sechs Aufsätze verwendet schwerpunktmäßig einen anderen Quellentypus, wobei mir Mannings Verwendung von Opernverträgen besonders gewinnbringend erscheint. Alle Autorinnen und Autoren zeigen eine hohe philologische Sensibilität für den Umgang mit den unterschiedlichen Quellensorten. Wer einen repräsentativen Einblick in die wissenschaftliche Seite historisch-informierter (musiktheatraler) Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts sucht, wird von diesem Band nicht enttäuscht, auch wenn er den auf diesem Forschungsgebiet Versierten kaum neue Erkenntnisse liefert.

(Januar 2016)

Dimitra Will

*Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons.* Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Arnold JACOBHAGEN, Arne LANGER, Jürgen MAEHDER und Saskia Maria WOYKE. *Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 288 S., Abb. (Musik und Theater. Band 11.)*

Werk und Wirken Gaspare Spontinis bedürfen mit Blick auf die Forschungsliteratur keiner Rehabilitierung, wohl aber Vertiefung und Ausweitung. Dies leistet in förderlicher Weise dieser Kongressband des Forschertreffens *Gaspare Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons* (Erfurt 2006), das u. a. anlässlich einer Neuproduktion von *Fernand Cortez* am Theater Erfurt stattfand. Besonders die Pariser Jahre Spontinis (1803 bis 1820) sowie die exzeptionell erfolgreiche und für den Zeitgeist exemplarische *La Vestale* (1807) finden hier schwerpunktmäßig Berücksichtigung, seine spätere Zeit als Ge-

neralmusikdirektor in Berlin wird gestreift, seine Studienzeit in Neapel und seine frühen italienischen Opern bleiben ausgespart. Diese Konzentration schärft den Blick für das vielgestaltige Wirken Spontinis während und nach der Regierungszeit Napoleons und würdigt den Komponisten, Dirigenten und Bühnenpragmatiker als einen der wesentlichen Wegbereiter u. a. für die Gattungstradition der Grand opéra sowie für eine neuempfundene, psychologisch motivierte Musikdramatik. Einziger Wermutstropfen: Ein analytischer, sich ausschließlich der zweiten Tragédie lyrique – *Fernand Cortez* (1809) – und ihrer Überarbeitungen widmender Beitrag hätte das breit ausgelegte Panorama dort zusätzlich geweitet, wo heutiges Wissen sich ungleich zur historischen Relevanz verhält.

Unter Kritik an einer Musikgeschichtsschreibung, die – entgegen dem historischen Verständnis – Instrumentalmusik und Operngenie nicht in Beziehung setzt, nähert sich Anno Mungen einer revidierten Positionierung Spontinis durch ein Parallelisieren mit Beethoven. Mungen erläutert Beziehungsebenen u. a. durch Analyse der Fassadenikonographie des Palais Garnier von 1875, einer an politischen Aspekten ausgerichteten Gegenüberstellung der *Eroica*-Symphonie mit *Fernand Cortez* sowie mit Verweisen auf analytische Rezensionen E. T. A. Hoffmanns. Da Mungen Forschungsperspektiven aufzeigt, sie aber hier nicht beschreibt, ist sein invertierbares Fazit, Spontini sei der „Beethoven der Oper“ (S. 18), nicht Ergebnis, sondern Arbeitshypothese, die – weil rhetorisches Konstrukt – einer besonders stichhaltigen Beweisführung bedürfte. Auch Anne Henrike Wasmuth unterzieht in ihrem Werkstattbericht zur kürzlich erschienenen Dissertation dem bis heute fortgeschriebenen, zumeist negativen Bild des Wirkens von Spontini in Berlin (1821 bis 1841) einer generellen Kritik, indem sie differenziert das entsprechende thematische Panorama entfaltet (Spontini als „Gegner“ von Carl Maria von Weber, als Dirigentenpersönlichkeit,

als Hofbeamter des Königs usw.), um es mit der Realhistorie zu konfrontieren und – mit Blick auf Wertzuschreibungen verschiedener Generationen – dadurch ansatzweise zu revidieren.

Einen substanzreichen Überblick über die Krisenzeit Pariser Theaterinstitutionen des Ancien Régime während der ersten Revolutionsjahre, die mit dem Gesetz zur Theaterfreiheit (1791) eine grundlegend veränderte, weil erweiterte Konkurrenzlandschaft schufen, legt Rüdiger Hillmer vor. Seine Studien ihrer administrativen wie funktionalen Neustrukturierung unter Napoleon 1806/07 als Segment einer „symbolischen Politik“ (S. 26f.), die dem „nationalen Führungsanspruch Frankreichs“ (S. 27) gerecht werden sollte, legen überzeugend dar, unter welchen Rahmenbedingungen sich Spontinis Tätigkeit vollzog. Das ästhetische Selbstverständnis der Dichter-Librettisten des Empire, konzentriert auf seinen wichtigsten Repräsentanten, Étienne de Jouy, untersucht Olivier Bara. Es wird deutlich, inwieweit sich die divergenten klassischen Gattungskonzepte von Tragödie und Epos unter Einbezug eines ausbalancierten Verhältnisses der Kategorien des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen zu einem hybriden „épique en action“ (S. 32) verbanden, um dem gesteigerten Schaubedürfnis (eingebettet in einen außer-europäischen Exotismus) sowie der Funktionalisierung als politischer Allegorie, die auf den imperialen Machtanspruch Napoleons verweist, gerecht zu werden. Daran anknüpfend zeigt Matthias Brzoska am Beispiel von Spontinis Finaldramaturgieen und der durch kritische Quelleninterpretation abstrus erscheinenden Modifikationsgeschichte des *Olimpie*-Finales, welche Schwierigkeiten es bereitete, die erstarkende Kategorie der historischen Wahrheit („vérité historique“) in Einklang zu bringen mit dem Relikt einer Dramaturgie des glücklichen Schlusses („lieto fine“), der sich noch – wie im Rettungsfinale der *Vestale* – unter Rückgriff auf die Ästhetik des Wunderbaren („merveilleux“)

vollzieht. Brzoska begreift Spontini ebenso als einen Wegbereiter des schließlich historisch wahrhaftigen Katastrophenfinales von *La muette de Portici* (1828).

Seine Entstehungsgeschichte reflektierend sowie die Beziehungen Spontinis zum Hof und zur späteren Kaiserin Josephine nachzeichnend, interpretiert Arne Langer überzeugend das Pariser Debütwerk, die Opéra comique *Milton* (1804), als frühes Beispiel einer Künstleroper. Nicht der politische Aspekt hinsichtlich des verfolgten englischen Dichters ist Thema der Spielhandlung, sondern der Akt künstlerischer Tätigkeit – eingefangen in eine pastorale Inspirationsszene, deren intimer Charakter einen scharfen Gegensatz zu den Massenszenen späterer Werke bildet. Den langlebigen Erfolg von *La Vestale* (1807) führt Claudio Toscani unter Rekurs auf die antike Stoffgeschichte wie auf unterschiedliche soziale Funktionen von Klöstern (Schutzraum vs. Gefängnis) zurück auf das im Zusammendenken von Musik und Szene realisierte moderne psychologische Drama, dessen Opfer – wie im zweiten Akt besonders sichtbar – als menschliches Individuum gezeichnet ist. Einen Nachweis am Notentext, auf welche Weise Spontini – etwa in rezitativischen Passagen – die Rolle des Orchesters in die attestierte neue Qualität einer verdichteten Kontinuität der Handlung (S. 78) einbindet und hierdurch eine Steigerung emotionaler Effektivität erreicht (S. 79), erbringt Toscani indes nicht: Somit hängt auch seine Behauptung in der Luft, dass der exzeptionelle Erfolg der *Vestale* – entgegen späterer Werke – auf eben jene neue musikdramaturgische Funktionalisierung des Orchestersatzes zurückführbar wäre.

Ausgehend von den nach europäischen Ländern und deren politischen Interessenslagen verschiedenen Konjunkturen der Rezeption der Entdeckung Amerikas anhand des Columbus- und des Cortez-/Montezuma-Stoffes analysiert Jürgen Maehder perspektivenreich Spezifika der unterschiedli-

chen Darstellung der Eroberung des Aztekenreiches auf der Opernbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Anhand seiner Librettoanalysen von Alvise Giustis *Motezuma* (Antonio Vivaldi, 1733), Friedrichs II. von Preußen *Montezuma* (Carl Heinrich Graun, 1755) und Vittorio Amedeo Cigna-Santi vielfach vertontem *Motezuma* (zuerst Gian Francesco Di Majo, 1765) zeigt er scharfsinnig die unterschiedlichen dramaturgischen Strategien auf, mit denen regionale politik- wie mentalitätsgeschichtliche Implikationen die Historiendeutung beeinflussten (etwa die Negierung der aztekischen Menschenopfer im antispansischen wie -katholischen Libretto Friedrichs II.). Eine durch Verzicht auf die Rolle des Aztekenkönigs verursachte Asymmetrie der Parteien (Spanier/Mexikaner) macht De Jouys und Spontinis *Fernand Cortez* beispielsweise ebenso abhängig von „Fremddetermination“ (S. 159) und bildet doch zugleich das Handlungsmodell eines exotistischen Opernstoffes aus, das für das kommende 19. Jahrhundert stilbildend werden sollte. Die eindruckliche Gegenüberstellung zweier exemplarischer Werke des Empire – nämlich Spontinis durch propagandistische Tendenzen in neue Formen gezwungener *Fernand Cortez* und Luigi Cherubinis die europäische Spanien-Romantik reflektierenden *Les Abencérages* (1813) – lässt Sieghart Döhning zu dem bestechenden Ergebnis kommen, dass sich der gattungsgeschichtliche Wandel in zwei zukunftsweisende Wege aufteilte, indem er über Cherubini zu Weber und Giacomo Meyerbeer weist (Grand opéra), über Spontini aber zu Hector Berlioz und Richard Wagner (Musikdrama).

Als „Sonderrolle“ (S. 221) interpretiert Thomas Betzwieser Spontinis Beteiligung an der Einführung des Metronoms im französischen Musikleben sowie seine Pionierleistungen hinsichtlich einer quantitativ gesteigerten Metronomisierung von Partituren der Grand opéra. Anhand der zweiten *Fernand Cortez*-Fassung (1817) und der *Olimpie* (1819) zeigt Betzwieser eindrucklich, wie

der Gebrauch von Johann Nepomuk Mälzels Erfindung zu einer gesteigerten Determination verschiedener (!) Parameter der Partitur führte und wie Spontini – besonders bei rezi-tativischen Tempogradationen und bisweilen überdeterminiert – akribische Metronomangaben notierte, die er – vermutlich als Folge von Erfahrungswerten aus der Praxis – in späteren Publikationen (deutschsprachige Klavierauszüge) wieder modifizierte.

Die italienische Rezeptionsgeschichte von *La Vestale* – ausgehend von ihrer Erstaufführung in Neapel 1811 als Beitrag zur kulturpolitisch geförderten Assimilierung nationaler Traditionen – nehmen Arnold Jacobshagen und Saskia Maria Woyke in den Blick. Während Jacobshagen detailgenau die Kulturpolitik Murats skizziert, die typische neapolitanische Bearbeitungspraxis französischer Importe erläutert sowie anhand der Analyse zweier *Vestale*-Partituren die sich vollziehenden Neuerungen beschreibt (etwa die Verdrängung der Kastratenpartien durch den Tenorhelden modernen Zuschnitts), korrigiert Woyke die 1884 im Zuge einer Rückbesinnung auf Spontini getroffene Feststellung, sein Werk sei bis dato über nahezu ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Obwohl Woyke keine einschlägigen Aufführungen nachweisen kann, deuten doch zwei aufgefundene Partiturquellen in Bologna und Rom (hier gar in neuer italienischer Übersetzung) auf eine breitere italienische Rezeption der *Vestale* als bislang angenommen. Ob diese Funde indes ausreichen, revidierend und im generellen Sinne von einer „intensive[n] Auseinandersetzung“ (S. 108) mit dem Werk zu sprechen, die eine Rückbesinnung in den 1870er Jahren nicht erforderlich gemacht hätte, bleibt zweifelhaft.

Im Zuge seiner Studien zur Dramaturgie zitierter Musik in Ballett-Pantomimen und Stummfilmen erläutert Emilio Sala auch Beispiele der Neuverwendung von Musik Spontinis, wobei sein Schwerpunkt die Analyse von Louis-Luc Loiseau de Persuis

Ballettmusik zu *Nina ou la folle par amour* (1813) bildet, in der ein *Vestale*-Zitat im Finale eine parallelisierende Interpretation der Schicksalskonstellationen beider Titelheldinnen ermöglicht. Anhand des Abgleiches von Libretto und Partitur der *Vestale* nähert sich Herbert Schneider der Spezifik des musikdramaturgischen Komponierens von Spontini an, ohne jedoch aus seinen Analysen kontextualisierende Schlüsse zu ziehen. Gleiches gilt auch für seinen an interessanten Einzelbeobachtungen reichen Überblick über die *Vestale*-Rezeption im deutschsprachigen Raum auf Grundlage zahlreicher Klavierauszüge und Libretti, die in eine lesenswerte Diskussion um metrische und lexikalische Übersetzungsproblematiken zweier deutscher *Vestale*-Libretti (Seyfried/Herklots) mündet. Anhand historischer Aufführungspartituren von *La Vestale* und *Fernand Cortez* zeichnet Axel Schröter in vorbildlicher Detailanalyse die Spontini-Rezeption am Weimarer Hoftheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und stellt Goethes wertschätzendes Interesse für den Komponisten heraus: Neben dem wertvollen Einblick in die Theaterrealität einer kleinen Residenzstadt gelingt der Nachweis, dass die Bearbeitungen der Partituren Monumentalität wie politische Implikationen der Opern abzumildern versuchten.

(Januar 2016)

Richard Erkens

REGINA BACK: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 642 S., Abb., Nbsp.

Carl Klingemann, 1798 als Kantorensohn in Limmer an der Leine geboren und 1862 in London als persönlich geadelter Legationsrat und geachteter Protagonist des städtischen Musiklebens verstorben, trat bereits im Alter von 15 Jahren in den hannoveranischen Staatsdienst. Nach zweijährigem

Aufenthalt in Paris wirkte er bis 1827 als Kanzlist des hannoveranischen Gesandten in Berlin und wurde dann im Dienste desselben Hauses nach London versetzt. Trotz beruflich zeitweise unsicherer Zeiten blieb er dort bis zu seinem Lebensende ansässig. Zwar war Klingemanns Verbundenheit mit dem zehn Jahre jüngeren Felix Mendelssohn Bartholdy durch deren lückenhaft edierte Korrespondenz bekannt. Das Ausmaß seiner eigenen und der gemeinsam mit Mendelssohn ausgeübten künstlerischen Tätigkeit, seines Austausches mit dem Komponisten als Ratgeber, kultureller Vermittler und Agent blieb jedoch bisher nicht ausgeleuchtet.

Regina Back setzt sich in ihrer Studie, die grundlegend auf der Einsicht und Transkription des gesamten erhaltenen Briefwechsels zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy basiert, zum Ziel, „eine neue Perspektive auf die Freundschaft und das künstlerische Zusammenwirken Mendelssohns und Klingemanns zu öffnen“ (S. 14) sowie das „facettenreiche, korrespondierende Zusammenwirken [...] sichtbar zu machen und die menschlichen und künstlerischen Schwerpunkte auszumachen, um die sie kreisten“ (S. 58).

Back gliedert ihre an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2012 eingereichte Dissertation in vier Großteile: Einleitend beschäftigt sie sich mit der wechselhaften Editions-geschichte der Schreiben, deren lückenlose Herausgabe früh an den Nachfahren Mendelssohns scheiterte. Weiter entstanden biographische Abschnitte zu Klingemann und zum Freundschaftsverhältnis mit Mendelssohn, das in den Berliner Jahren 1826/27 seinen Anfang nahm, mit dem langen Besuch Mendelssohns in London und der gemeinsamen Schottlandreise 1829 nachhaltigen Aufschwung nahm und diverser künstlerischer und persönlicher Krisen zum Trotz mit immer neuerlichen Treffen bis zum Tod des Komponisten anhielt. Schließlich nimmt die Autorin eine

eingehende Analyse des Briefwechsels vor, indem sie den Austausch per Brief kulturhistorisch einordnet und den Metadiskurs zu Briefeschreiben und Freundschaft sowie zu künstlerischen, beruflichen und politischen Themenschwerpunkten gliedert. Dem musikalisch-künstlerischen Wirken Klingemanns, darunter die Lieder, bei denen Klingemanns Texte von Mendelssohn zur Vertonung herangezogen wurden, sowie das gemeinsam verfasste Liederspiel *Heimkehr aus der Fremde* (1829), ist der nächste Abschnitt gewidmet. Schließlich enthält der umfangreiche Anhang der Arbeit ein Verzeichnis sämtlicher erhaltener Briefe des Austausches (leider ohne Hinweise auf die Seitenzahlen der in der Studie abgedruckten Neu-Editionen), ein Werkverzeichnis Klingemanns sowie den Abdruck ausgewählter Gedichte und Lieder des Diplomaten.

Backs Studie führt beispielhaft vor Augen, wie kulturhistorische Kontexte neue erhellende Perspektiven auf das Schaffen und Wirken zentraler Protagonisten des Musiklebens werfen können. Zu Recht betrachtet die Autorin darum als „spannendste[...] Entdeckungen dieser Studie“ die „vielfältigen gedanklichen Querverbindungen [...], die sich aus dem Vergleich von Klingemanns musikpublizistischen Beiträgen, den Romanen Jean Pauls, dem brieflichen Dialog zwischen Mendelssohn und Klingemann und ihrem musikalisch-künstlerischem Wirken ergaben“ (S. 542). Back zieht den Briefwechsel der Korrespondenten, wie sie schreibt, „zugleich als Arbeitsgrundlage und Forschungsstand“ heran (S. 59), womit sie dessen Bedeutung als Quelle noch unbekannter biographischer Aspekte ebenso beschreibt wie als Objekt der Forschung, die über dessen quellenkritische Einordnung eine kulturhistorische Einbettung des Zusammenwirkens der beiden Korrespondenten ermöglicht. Die insgesamt sehr eindrückliche und umfangreiche, ab und an inhaltlich in Quellenparaphrasierungen redundante Arbeit gestaltet sich im ersten der beiden Punkte aus-

nehmend gelungen, indem zahlreiche neue Facetten zum gemeinsamen Schaffen und zu Klingemanns Agententätigkeit in Großbritannien, besonders auch zum gescheiterten Opernprojekt *The Tempest* des Jahres 1847 konturiert werden. Auch in Punkt zwei setzt sich die Autorin wiederholt und erfolgreich vom bestehenden Forschungsstand zu Mendelssohn ab, besonders nachhaltig, indem sie die Korrespondenz und das gemeinsame Schaffen aufbauend auf die Analyse von Klingemanns Novellenschaffen am Freundschaftsbegriff Jean Pauls ausrichtet.

Weitere Studien mögen sich in Zukunft vertiefter der Stellung dieses für beide Partner zentralen Freundschaftsverhältnisses zwischen zeitgenössischen Kategorien künstlerischer Professionalität bzw. künstlerischen Dilettantentums widmen. Dies würde auch die Frage aufwerfen, ob beide Seiten, die vor unterschiedlichen sozialen, religiösen und finanziellen Hintergründen agierten, den Austausch gleichermaßen zweckfrei dachten und pflegten. Zudem steht es aus, den Stilierungsgehalt zu hinterfragen, den die zentral behandelten landschaftsinspirierten künstlerischen Eingebungen bei konkreten Reiseerlebnissen im Briefwechsel aufweisen.

Über diese Einzelaspekte weit hinaus beeindruckt die hervorragend redigierte Studie mit enormer editorischer Arbeit im Hintergrund, was nur dazu beiträgt, das von der Autorin und ehemaligen Mitarbeiterin der Mendelssohn-Briefausgabe formulierte Forschungsdesiderat zu unterstreichen, der Briefwechsel zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy möge in Gänze ediert werden.

(Februar 2016)

Christine Fischer

HEINRICH AERNI: *Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 476 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur*

*Musikforschung. Band 22/Schriftenreihe der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee. Band 66.)*

Wer war Hermann Hans Wetzler? Auf diese Frage gibt die hier vorliegende Zürcher Dissertation eine erschöpfende Antwort: Hermann Hans Wetzler war ein amerikanisch-deutscher Komponist aus der Generation von Dukas, Glasunow, Nielsen, Sibelius, Busoni, Satie, Koechlin, Pfitzner, Rousset, Zemlinsky, Graener, Skrjabin, Vaughan Williams, Rachmaninow, Reger, Holst, Ives, Schmidt, Schönberg, Suk, Ravel und anderen. Als Dirigent war er ungefähr gleichaltig mit Toscanini, Mengelberg, Blech, Fried, Zemlinsky, Kussewizki und Bruno Walter – Richard Strauss nicht mitgerechnet, der sechs Jahre älter als Wetzler war. Mit keinem der Namen dieser hier genannten Zeitgenossen konnte sich die Bekanntheit Wetzlers messen. Heute ist er sowohl als Komponist als auch als Dirigent in völlige Vergessenheit geraten. Bemerkenswert ist es nun, dass der Verfasser der vorliegenden Monographie nicht etwa der Überzeugung ist, dass es gelte, einen zu Unrecht vergessenen Künstler wieder ans Licht zu ziehen. Vielmehr verwendet er die nahezu 500 Seiten seiner Dokumentation darauf, das lebenslange Scheitern Wetzlers als Dirigent und sein fehlendes künstlerisches Profil als Komponist darzustellen.

Das zweigeteilte Buch besteht im Wesentlichen aus der Biographie Wetzlers und einem 240 Seiten umfassenden Anhang, darin ein vollständiges Werk- und Schriftenverzeichnis, eine Aufstellung von Wetzlers Dirigier-Repertoire, ein komplettes Aufführungsverzeichnis von Wetzlers Kompositionen durch Dritte sowie Notenbeispiele (darunter das komplette Lied *The Fairye Queene* op. 1) und zwei unbekannte Briefe von Thomas Mann an Wetzler. Glückliche Umstände hatten dazu geführt, dass der Nachlass Wetzlers an die Zentralbibliothek Zürich gelangte. Hinzu kamen „gut zwei Laufmeter Briefe und Rezensionen“ aus dem Besitz der letzten

Lebensgefährtin von Wetzler, die dem Züricher Bestand beigelegt wurden. So stand ein ungeheures Material an Notenautographen, tagebuchähnlichen Notizen, Rezensionen und Korrespondenzen zur Verfügung und wartete darauf, ausgewertet zu werden.

Geht man das Buch durch, so beschleicht einen hier und da allerdings die Frage, ob „weniger“ nicht vielleicht „mehr“ gewesen wäre. Dies betrifft nicht nur den an akribisch aufgelisteten Daten übervollen Anhang, sondern auch den Haupttext. So fragt es sich, warum im Kapitel „[Richard] Strauss“ bei Beschreibung des Umstands, dass es Wetzler gelungen war, Richard Strauss nach New York zu holen, um dort eine Reihe von sechs Konzerten mit dem (privaten) „Wetzler Symphony Orchestra“ zu dirigieren, sämtliche Programme mit Ort, Datum, Werken und Ausführenden abgedruckt werden, wo Wetzler selbst nur bei einzelnen Werken an Stelle von Strauss ans Dirigentenpult treten durfte (S. 56f.). Bezeichnend für die objektive Sichtweise des Verfassers ist dann allerdings wieder die Tatsache, dass er die negativen Kritiken über das Dirigat Wetzlers abdruckt, so z. B.: „vernünftige Leute schüttelten den Kopf, als sie merkten, daß Wetzler sich dabei als Mit-Dirigent zu gerieren gedachte [... ohngeachtet der] Überzeugung, daß er ganz und gar nicht zum Dirigieren prädestiniert ist.“ (S. 63)

Zu den interessanten Dokumenten im Nachlass Wetzlers gehört zweifellos dessen Bericht über einen Auftritt Gustav Mahlers beim 42. Tonkünstlerfest in Essen am 27. Mai 1906, wo der Meister seine Sechste Symphonie probte und aufführte. Anwesend war auch Bruno Walter, mit dem Wetzler über den Dirigierstil Mahlers sprach. Wir erfahren Einzelheiten über Mahlers Dirigieren, das von „verbitterter Straffheit, Plastik und rhythmischer Genauigkeit“ bestimmt war, was Wetzler als zu wenig differenziert erschien, Walter aber verteidigte, indem er es als „ein ganz schlichtes Schlagen, das eben alles in sich birgt“, einschätzte (S. 70).

Zudem aber erfährt man mit Staunen, dass Wetzler Mahlers Sechste für einen „großen Schwindel“ hielt, „nichts weiter als der Ausdruck eines unbändig energischen Willens, der mit [...] verbittertem Ingenium [...] ein äußerlich imponierendes Gebäude“ schaffe (ebd.).

Zu Wetzlers Scheitern als Dirigent trug wahrscheinlich auch sein Sprachfehler bei, denn er litt seit seiner Kindheit an einem Stotterleiden. Thomas Mann, der sich von einigen Begegnungen mit Wetzler auf Sylt und in der Schweiz und auch von Vortragskripten, die Wetzler ihm in die USA zukommen ließ, angetan zeigte, hat ihn offenbar in seinem Roman *Doktor Faustus* in der Figur des Wendell Kretzschmar porträtiert. Jedenfalls deutet die sehr detaillierte Schilderung eines scheiternden und bis zur Lächerlichkeit sich gebärdenden Sprechers auf mehrere Beobachtungen an einem leibhaftigen Objekt hin (S. 149). Schmerzlich in diesem Zusammenhang ist hingegen wieder Wetzlers mangelnde Einsicht in die Geistigkeit eines wirklich Großen, indem er über eines der Gespräche mit Thomas Mann notierte, dieser habe seinen (Wetzlers!) differenzierten Gedanken gar nicht immer folgen können, so dass er „quasi dozierend erläutern musste, bevor er erfasste, was ich meinte“ (S. 146f.). Dabei ging es um die Ansicht Manns, dass man sofort erkenne, wenn etwas von Wagner sei, „folglich könne man daher wohl von einem ‚Wagner-Styl‘ sprechen“; Wetzler dagegen: „Nur ein Idiot kann von ‚Wagnerstyl‘ sprechen“ (S. 147).

Die Kompositionen Wetzlers werden vom Verfasser als stilistisch uneinheitlich und teils als eklektisch eingeschätzt. Ein Bestreben, „mit einem einheitlichen Idiom an die Öffentlichkeit zu treten“, sei bei dessen Kompositionen nicht feststellbar. „Umso mehr festigen sie das Bild eines Musikers, der sich nicht um dieses Komponistenbild [mit ausgeprägtem Personalstil] bemühte und seine Werke nur als gelegentliche Äußerungsform betrachtete“ (S. 206). Dies

scheint auch für das größte Werk zu gelten, dass Wetzler geschrieben hat: seine einzige Oper, *Die baskische Venus*. Sie wurde 1928 in Leipzig uraufgeführt und fiel durch. Besonders in der Berliner Presse erschienen vernichtende Kritiken, darunter eine von Alfred Einstein, der im *Berliner Tageblatt* über Wetzler schrieb: „Am liebsten würde er musizieren wie Richard Strauss der Schnabel gewachsen ist; aber den grossen Mut zur Trivialität kann sich nur der Meister selber leisten. So wird die Melodik gewundener, die Harmonik komplizierter, auch das hat viel Arbeit gekostet. [...] Eine richtige Oper; aber eine ganz ehrgeizlose und im Grunde unkünstlerische Oper“ (S. 140).

Das Buch über Hermann Hans Wetzler ist handwerklich einwandfrei gemacht und dazu in einer sachlichen, gut lesbaren Sprache verfasst. Sein Verdienst besteht vor allem darin, einen nicht uninteressanten Quellenbestand offengelegt und zugänglich gemacht zu haben, der von den Benutzern vor allem über das Register erschlossen werden dürfte. Wäre da nicht eine letztlich unscheinbare und mediokre Figur der Musikgeschichte, die von sich aus einen größeren wissenschaftlichen Aufwand nicht nahelegt, könnte man den Band ohne Einschränkungen empfehlen.

(Januar 2016)

Peter Petersen

PAUL RODMELL: *Opera in the British Isles, 1875–1918*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2013. XV, 363 S., Abb. (*Music in 19th-Century Britain*.)

Für gewöhnlich wird bis heute die Epoche zwischen Purcell und Britten als ein Ödland britischer Opernkultur angesehen – die eigene Opernproduktion sei inferior gewesen, die Importe aus dem internationalen Ausland nachgerade brutalst verunstaltet. Diese Vorstellung hält sich hartnäckig, und die Zahl der Publikationen, die sich intensiver mit den wahren Sachverhalten ausein-

andersetzen, sind seit fünfzig Jahren immer noch an den Fingern einer Hand abzuzählen. Nur einen Teilbereich behandelt die nun vorliegende Studie zum Ende dieser Periode, der Zeit der sogenannten „British Musical Renaissance“ (auch wenn die Definition dieser Epoche bis heute nicht exakt festgemacht werden konnte, nicht zuletzt, weil die Ignoranz weiter Teile der britischen Musik des 19. Jahrhunderts immer noch nicht erkundet ist). Ein wichtiger Schritt ist aber mit dem vorliegenden Band gemacht, der weit über Eric Walter Whites *A History of English Opera* (London 1983) hinausgeht, selbst über den viel zu kurzen Abriss in der *Blackwell/Athlone History of Music in Britain* (Bd. 5: *The Romantic Age 1800–1914*, hrsg. von Nicholas Temperley, London 1981, Oxford<sup>2</sup>1988). Erstmals finden systematische Repertoireerkundungen statt, zumal für die wichtigsten Londoner Opernkompanien. Erstmals werden statistische Erhebungen geboten, die (nicht unbedingt überraschend) erweisen, dass der größte Teil des Repertoires in der Tat nicht britisch war. Die Vorherrschaft der Franzosen (Meyerbeer, Gounod, Bizet), Italiener (Verdi, Donizetti, später Puccini) und ab 1882 auch Deutschen (Wagner) ist offenkundig, und es ist äußerst erhellend, hier nun endlich klare Evidenz für bislang nur pauschal Behauptetes zu erhalten.

So ausführlich das Londoner Opernleben der Zeit behandelt wird, so gleichberechtigt erfolgt daneben die Betrachtung des „provinziellen“ Musiklebens – in das auch Metropolen wie Birmingham, Dublin oder Edinburgh einbezogen werden. Gerade die genauere Betrachtung der lokalen Gepflogenheiten, durchaus auch des Bewusstseins für Novitäten (Tschaikowskys *Mazeppa* etwa wurde schon 1888 in Birmingham auf Russisch aufgeführt), vermittelt teilweise sehr überraschende Einblicke in das damalige Musikleben, auch die teilweise vorhandenen Schwierigkeiten, Wagner aufzuführen (*Rheingold* und *Walküre* erlebten ihre Premi-

eren in Birmingham und Dublin erst in den Jahren 1911–1913).

Die zweite Hälfte des Buches ist der „britischen Oper“ gewidmet, den im eigenen Lande geschaffenen Novitäten. Rodmell listet immerhin mehr als hundert solcher Werke, die nicht nur komponiert, sondern auch aufgeführt wurden; den wenigsten begegnet man heute noch auf der Opernbühne (z. B. Frederick Delius, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*), einige von ihnen kennt man von Tonträgern (Rutland Boughton, *The Immortal Hour*; Gustav Holst, *Sāvītri*; Ethel Smyth, *The Wreckers*; Arthur Sullivan, *Ivanhoe*), viele andere sind heute höchstens noch dem Namen nach bekannt, die meisten nicht einmal dies. Es darf als etwas bedauerlich bezeichnet werden, dass nicht aufgeführte Werke prinzipiell aus dieser Ausarbeitung ausgeschlossen wurden – gerade mit Blick auf eine mögliche Repertoireweiterentwicklung wie auch auf weitere mögliche Forschungsarbeiten hätten weiterführende Betrachtungen inspirierend wirken können.

Womit sich Rodmell bewusst nicht befasst, ist das Aufkommen und die Blüte der britischen „Light Opera“ (die rein musikalisch der französischen Opéra bouffe nicht selten deutlich überlegen war), die in der Tat nur geringe Reibungsflächen zur „ernsten Muse“ bietet. Diese Entscheidung mag pragmatisch erforderlich gewesen sein, bedauerlich ist sie dennoch – nicht zuletzt weil sich beide musikalische Traditionen auch in Großbritannien gegenseitig befruchteten und gerade auch der Aspekt der Parodie des Ernsten in der „Light Opera“ seit mindestens dem 18. Jahrhundert in England eine intensive Tradition hatte.

Dies schmälert jedoch nicht den Gewinn, den der Band in seiner jetzigen Gestalt bringt – er räumt ein für alle Mal damit auf, dass erst Britten die britische Oper neu geschaffen habe. Die Opernproduktion davor war zwar weniger nachhaltig ausgeprägt – doch teilen viele britische Opern dieses Schicksal mit vielen zeitgenössischen

Schöpfungen vom europäischen Kontinent. Sorgsame Ausstattung, ausgesprochen wenige Schreibfehler, mustergültige Register und teilweise leider nicht ganz optimal geratene Abbildungen komplettieren den Band. Wenn manche Abkürzungen immer wieder des Nachschlagens bedürfen, so zeigt dies eher unsere kontinentaleuropäische Ignoranz denn ein Versäumnis des Autors.

(Juli 2014)

Jürgen Schaarwächter

*MATTHIAS PASDZIERNY: Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945. München: edition text + kritik 2014. X, 983 S., Abb., Nbsp. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)*

Im Zuge zweier DFG-Projekte, die seit 2009 den Spuren der NS-Zeit im Musikleben Nachkriegs-Deutschlands nachgehen und somit das bereits seit 2005 laufende DFG-Projekt über NS-verfolgte Musiker ergänzen, schrieb Matthias Pasdzierny seine an der UdK Berlin 2013 angenommene Dissertation über musikalische Remigration und deren Beteiligung am Wiederaufbau des Musiklebens in den westlichen Besatzungszonen – der späteren Bundesrepublik Deutschland. Der Band eröffnete die seit 2014 bestehende und von Dietmar Schenk, Thomas Schipperges und Dörte Schmidt herausgegebene Schriftenreihe *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit*.

Das umfangreiche Buch gliedert sich in drei Hauptkapitel und einen Anhang. Dieser allein umfasst mehr als 300 Seiten bei einem Gesamtumfang von nahezu 1000. Nach einer Einleitung skizziert der Verfasser zunächst die Lebensverhältnisse im vom Krieg zerstörten Westdeutschland, dessen Bevölkerung – neben Nahrung, Wohnung und Heizung – sich nach Kultur und insbesondere nach Musik sehnte. Als roter Faden dient ihm dabei der Dokumentar- und Werbefilm *Botschafter der Musik* von Hermann

Stöß über die Berliner Philharmoniker, der 1952 herauskam. Damals war die BRD schon gegründet, die Städte zeigten aber immer noch große Trümmerflächen, so dass das musizierende Orchester u. a. inmitten der Ruinen der alten Philharmonie in der Bernburger Straße gezeigt werden konnte. Sehr geschickt verbindet der Verfasser seine detaillierte Beschreibung des Films mit einer ideologiekritischen Analyse, die er dann in mehreren Exkursen auf die westdeutsche Bevölkerung überträgt. Sein Zwischenfazit fällt nicht gut aus: Das Publikum hänge Ideen nach, die über die Nazi-Zeit zurück ins 19. Jahrhundert reichten, es folge „antiintellektualistischen Paradigmen“ und spreche der „Musealisierung des Kunstmusikbetriebs“ das Wort (S. 50).

(R)Emigranten kommen im Film nur insofern vor, als dass sie für die Weimarer Musikkultur der 1920er und 30er Jahre als Zeugen angeführt werden. Als der eigentliche „Rückkehrer“ wird dagegen Wilhelm Furtwängler eingeführt, dessen neuerliche Übernahme des Postens des Chefdirigenten groß in Szene gesetzt und dessen (vermeintliche) Rolle als geistiger Widerstandskämpfer – „Den nationalsozialistischen Versuchen, meine Kunst als Propaganda politisch zu missbrauchen, habe ich äußersten Widerstand entgegengesetzt“ (Furtwängler) – und schließlich sogar als Einiger eines künftigen Europas im inner-filmischen Kommentar explizit verkündet wird (S. 59–75). Das Verhalten der Remigranten bzw. der im Ausland verbliebenen Exilanten gegenüber dieser Schönfärberei war durchaus ambivalent, wie der Verfasser sorgfältig herausstellt. Während die Familie um Fritz und Adolf Busch sich mit Protestschreiben gegen schnelle Harmonisierung wandte und an die „Opfer von Buchenwald“ erinnerte, forderte Otto Klemperer Politik und Kultur in Deutschland dazu auf, nach vorne zu schauen und die Macht der Musik zu nutzen, um „die Wunden zu heilen, die diese schreckliche Zeit geschlagen hat.“ (S. 84f.)

Im zweiten und dritten Kapitel des Buchs stellt der Verfasser die Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr (II) sowie die Wirkungsgeschichte der Rückkehr (III) auf gut 650 Seiten dar. Hier kommen nun auch Einzelfälle von Rückkehrern zur Sprache, namentlich der Dirigent und Musikpädagoge bzw. Jugendmusikorganisator Richard Engelbrecht, der Musiksoziologe und Kulturtheoretiker Alphons Silbermann und der Operettenkomponist Paul Abraham im Kapitel „Fühlungnahme“ sowie der Dirigent und Komponist Samuel Adler, der Pianist und Dirigent Hans Oppenheim und der Pianist und Konservatoriumsleiter Eric-Paul Stekel im Kapitel „In der Remigration“. Dabei legt es der Verfasser darauf an, dass die biographischen Narrative stets an eine übergeordnete Fragestellung gebunden bleiben. Solche Aspekte sind z. B. „Projektion und Abwehr“, womit das teils prekäre Verhältnis von Dagebliebenen und Rückkehrern erörtert wird, oder „Inszenierung und Vermittlung der Rückkehr“, wo es um die sorgfältige Planung des Wiedereintritts in das einst feindlich gesonnene kulturelle Milieu geht. War die Remigration erst einmal vollzogen, ergaben sich handfestere Konditionen für die einzelnen Rückkehrer: „In den Institutionen“, „Das ‚neue Bayreuth‘“, „Jugendmusikbewegung“, „Emigrantenstaat Saarland“, „Weikersheim“, „Schloss Elmau“.

Exemplarisch für die „Ressentiments zwischen Dagebliebenen und Emigranten“ ist – analog der großen Thomas-Mann-Kontroverse von 1945 bis 1949 – der Bruch der Freundschaft zwischen Bruno Walter und Hans Pfitzner, der sich anhand der letzten Briefe, die im Herbst 1946 getauscht wurden, gut belegen lässt (S. 91f.). Der Verfasser führt aber auch aus, dass es durchaus Rückrufaktionen von staatlicher Seite gegeben hat, unter denen die Anstrengungen des bayerischen Staatssekretärs Dieter Sattler hervorrangen, der unter dem Titel *Das andere Deutschland* ein Veranstaltungsprogramm konzipierte, bei dem gezielt Schriftsteller

und Musiker aus dem Exil nach Deutschland eingeladen werden sollten, darunter Walter, die Gebrüder Busch, Klemperer, Hindemith, Kleiber, Krenek, Milstein, Serkin, Huberman, Schnabel, Heifetz, Piatigorsky, Kalter u. a. (nebenbei bemerkt: in der Namensliste, die Sattler aufgesetzt hatte, sind von 18 Namen acht falsch geschrieben, S. 96). Ähnliche Überlegungen gab es 1950 auch in der Kultusministerkonferenz, wenngleich mit sehr unterschiedlichen Stellungnahmen der einzelnen Länder. Am Ende setzte sich die Auffassung durch, dass remigrationswillige Intellektuelle und Künstler nicht gegenüber anderen Anwärtern auf Stellen im Kultursektor bevorzugt werden sollten. Pasdzierny: „Emigrierte Künstlerinnen und Künstler, die aus eigener Initiative auf ihre Rückkehr drängten, konnten auf wenig Entgegenkommen hoffen. Sie wurden nicht als kulturelles, sondern vorwiegend als soziales Problem betrachtet.“ (S. 109) Näher ausgeführt wird diese Haltung der meisten westdeutschen Behörden bzw. Kulturinstitute am Beispiel Paul Hindemiths, Ernst Kreneks und Ernst Wolffs, deren Rückkehrversuche scheiterten, und Clär Wegleins, die den einzigen bekannten Fall eines gelungenen Rückrufs auf eine Hochschulposition unter exilierten Musikschaffenden darstellt.

Die Frage der Remigration aus eigenem Antrieb behandelt der Verfasser in drei weiteren Teilkapiteln zum Thema „Fühlungnahme“, in denen es um Rückkehrer geht, die zwar nicht von Deutschland aus eingeladen wurden, die aber dennoch auf sehr verschiedenen Wegen und bei unterschiedlicher Motivation ihre alte Heimat wieder erreichten. Der Fall Richard Engelbrechts, der mit seiner jüdischen Verlobten und späteren Ehefrau über die Schweiz nach Argentinien ins Exil gegangen war, steht für jene Refugees, die im Aufnahmeland zwar Fuß fassen konnten und sogar erfolgreich und anerkannt waren, die aber das kulturelle Milieu nach und nach als unerträglich empfanden und deshalb – bald nach der Kapitulation

Hitlerdeutschlands – zurück in die unfreiwillig verlassene Heimat strebten, koste es, was es wolle. Letzteres hat im Fall Engelbrechts einen ganz konkreten Hintergrund, wagte er doch zusammen mit seiner Familie die illegale Einreise in die US-amerikanische Besatzungszone in einem versiegelten Armee-Lastwagen.

Bei Alphons Silbermann, der als Jude und Homosexueller vor den Nazis über Holland und Frankreich nach Australien floh, gestaltete sich die Rückkehr nach Europa und letztlich nach Köln, wo er am Ende ordentlicher Professor wurde, wesentlich planvoller. Der Verfasser stützt sich hier auf die Veröffentlichungen Silbermanns, weil Archivalien nur spärlich überliefert sind. Ausgehend von Silbermanns (erster) Autobiographie *Verwandlungen* zeigt er exemplarisch, wie mit derartigen „weichen“ Quellen (also Selbstzeugnissen, die heute mit dem unschönen Ausdruck Ego-Dokumente versehen werden) umzugehen ist: Sie müssen analysiert und kontextualisiert werden, nicht nur zitiert. Von großer Signifikanz für sein strategisches Vorgehen ist Silbermanns Beitrag für die Festschrift Hans Mersmanns von 1957, weil er darin einerseits offensiv mit seinem Emigrantenstatus operiert, andererseits aber seine in Australien und dann auch in Frankreich erworbene Kompetenz als Musiksoziologe belegt, um sich für einen möglichen Eintritt ins westdeutsche musikwissenschaftliche Establishment ins Gespräch zu bringen. Dies gelang ihm zwar nicht und widersprach wohl auch seiner launenhaften Natur, aber Erfolg hatte er doch; er gehörte zu den interessantesten und zudem talkshowfesten Kulturwissenschaftlern seiner Zeit.

Das dritte Exemplum eines „Rückkehrers ohne Ruf“ ist der weltberühmte Operettenkomponist Paul Abraham, der als österreichisch-ungarischer Jude vor den Nazis floh und 1940 New York erreichte. Am Broadway konnte er nicht reüssieren, tragisch wurde aber seine zunehmende geistige Verwirrung infolge einer verschleppten Syphi-

lis, die ihn zu mehreren Klinikaufenthalten zwang, zuletzt auch in Hamburg, wo er 1960 in weitgehender Umnachtung starb. Da die tatsächliche medizinische Diagnose erst 2008 allgemein bekannt wurde, gab es bis dahin wilde Spekulationen in den (Massen) Medien über die Ursachen von Abrahams Geisteskrankheit. Eben dies arbeitet der Verfasser in dieser großen Fallstudie heraus, die sicherlich die verlässlichsten Informationen über Paul Abraham bietet, die man zurzeit bekommen kann.

Ich breche hier das skizzenhafte Inhaltsreferat ab, weil es den Rahmen einer Rezension sprengen würde. Es wird deutlich geworden sein, dass Matthias Pasdzierny mit seinem Buch Maßstäbe gesetzt hat für musikhistorische Forschungen, die soziologische, mentalitätsgeschichtliche und biographische Aspekte miteinander verbinden. Schon das Ausmaß der reinen Sachinformationen, die der Band bereithält, ist enorm. Dazu kommt ein Diskursstil, der die fächerübergreifende Weite seines intellektuellen Horizonts erkennbar werden lässt. Vertraut mit aller einschlägigen Literatur – Ausnahmen bestätigen die Regel: Claudia Maurer Zencks Arbeit im *Hindemith-Jahrbuch* 1980 ist ihm entgangen –, greift er, teils im Haupttext, teils in Fußnoten, Gedanken und Hypothesen diverser Autor/innen auf und setzt sich mit ihnen unaggressiv, aber entschieden auseinander.

Gewisse Brüche und Unstimmigkeiten, die das Buch auch zeigt, waren unvermeidlich. So stand der Verfasser von Anfang an unter der Schwierigkeit, eine sinnvolle Eingrenzung des Sachgebiets finden zu müssen, die vom Thema her eigentlich nicht gut zu leisten ist. Deutschsprachige Rückkehrländer wie Schweiz (teilweise), Österreich (teilweise), DDR und sogar Berlin (West und Ost) wurden ausgeschlossen, um die Zahl der Fälle reduzieren zu können (die im Anhang aufgezählten Orte befinden sich tatsächlich alle in „Westdeutschland“ – von Aachen bis Würzburg). Andererseits hat der Verfasser

den Begriff „Rückkehr aus dem Exil“ auch wieder großzügig definiert, indem außer den „echten“ Remigranten auch Emigranten, die nur zeitweise die alte Heimat wieder aufsuchten, und sogar Gäste aus dem Exil, die „nur“ während einer Konzerttournee in ihrer Vaterstadt oder ihrem Mutterland vorbeischaute, einbezogen werden. Dabei können Inkonsequenzen praktisch gar nicht ausbleiben, so, wenn Hermann Scherchen, der sich als Dirigent während des Kalten Kriegs zwischen Ost und West bewegt hat, mit eigenem biographischen Artikel bedacht wird, Paul Dessau, Hanns Eisler, Eberhard Rebling, Georg Knepler u. a., die durchaus von der DDR aus in der BRD auftraten, dagegen keine Darstellung finden. Wer also mit „dem Pasdzierny“ in Zukunft arbeitet, wird im Hinterkopf immer das Missverhältnis zwischen scheinbar sehr vielen Biographien (im lexikographischen Anhang sind auf nahezu 200 Seiten 270 Personenartikel samt jeweiligen Quellenbelegen mitgeteilt) und den unbearbeitet gebliebenen Rückkehrern in Berlin, der DDR und weiteren Ländern in West und Ost bedenken.

Gemessen an der Gesamtleistung, die der Verfasser mit seinem Buch über die Musiker-Remigration vollbracht hat, fallen solche Unstimmigkeiten nicht ins Gewicht. Das trotz seines Umfangs handliche und vor allem (wegen diverser Register und Verzeichnisse) benutzerfreundliche Buch sei allen an Musik und Politik Interessierten empfohlen. Es gehört meines Erachtens in jede musikwissenschaftliche und zeitgeschichtliche Bibliothek.

(Januar 2016)

Peter Petersen

STEFAN SCHENK: *Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960. Tutzing: Hans Schneider 2014. 269 S., Abb. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 72.)*

Das in fünf Kapitel plus diverse Anhänge gegliederte Buch stellt die Publikation jenes Textes dar, mit welchem sein Autor an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2011 promoviert wurde. Das Herzstück bilden die drei Hauptkapitel zur Geschichte des Studios, zu seiner Technik und zu im Studio entstandenen Kompositionen. Diese werden ergänzt durch drei Verzeichnisse, deren Inhalt hier erstmals publiziert sein dürfte und daher von besonderem Nutzen ist: 1. zu den im Siemens-Studio entstandenen Kompositionen, 2. eine Inventarliste von 1959 und 3. eine Besucherliste mit Stand 1962.

Die Qualität dieser Arbeit hat eine ungewöhnlich große Schwankungsbreite. Einerseits sind wichtige Quellen, Inventare und Entwicklungsprozesse des Siemens-Studios sorgfältig erfasst und beschrieben. Andererseits wurden musikhistorische, technikgeschichtliche, kulturgeschichtliche und ästhetische Prämissen zu oberflächlich, zwar Entwicklungen nachvollziehend, aber nicht kritisch beleuchtend, mit wenig dem Gegenstand angepasster Methodik und eher pauschalisierend übernommen. Dies reicht teilweise bis in den sprachlichen Ausdruck hinein, wenn Schenk z. B. von einem „berühmten“ Streit (S. 33) schreibt, von „reiner Unterhaltungsmusik“ versus „autonomer“ Musik (S. 135) oder von „unserem“ Werkbegriff (S. 136). Es entsteht auch der Eindruck, Schenk wende sich an eine im Bereich der elektronischen Musik nicht fachkundige Leserschaft, insbesondere durch die Aufnahme eines „Glossars technischer Begriffe“ (S. 225–239) in seine Dissertation. Selbst der schillernde und durch seine Setzung im Titel prominente Begriff der „Avantgarde“, der auch sofort in der Einleitung, reduziert

auf eine nicht weiter erklärte „kleine Avantgarde“ (S. 9), erscheint, wird nicht erläutert oder diskutiert, sondern es wird lediglich durch Nennung von Gianmario Borios Dissertation *Musikalische Avantgarde um 1960* (1993) auf die entsprechende Fach-Diskussion verwiesen (S. 9).

Teilweise ist auch die vermeintliche Faktizität des Dargestellten problematisch. Dass etwa im Siemens-Studio wie in vergleichbaren Studios in Deutschland ausschließlich synthetisch erzeugtes Klangmaterial verwendet worden sein soll (vgl. S. 28), ist nicht haltbar, da schon in den 1950er Jahren mit akustischen Instrumenten bzw. mit der menschlichen Stimme aufgenommenes Material oder andere Tonaufnahmen zum Einsatz kamen. Schenks Darstellung dürfte missverständlich sein, denn er beschreibt seiner These widersprechende Fakten auf den Folgeseiten sogar selbst. So erscheint auch die Konstruktion des Gegensatzes zur „Musique concrète“ problematisch, ja überholt. Schenk beschreibt zudem mit Kagels *Antithese* und im Überblick weiterer Stücke (S. 184ff.) am Siemens-Studio entstandene Kompositionen, in denen zuvor aufgenommene Geräusche aus dem Konzertpublikum (Kagel) und andere konkrete Klänge sowie Sprache verarbeitet wurden.

Am verdienstvollsten dürfte wohl neben den bereits erwähnten Verzeichnissen das Kapitel zur Vorgeschichte und Geschichte des Siemens-Studios (Kap. 3) sein, welches die Entwicklungen anhand von Belegen zur Kommunikation nachvollzieht und damit verfügbar macht. Auf der Musikerseite kommt Josef Anton Riedl eine prominente Position zu. Schenk gibt damit auch aufschlussreiche Einblicke in die Wege und Funktionsweisen einer solchen Firma mit Interesse an einem progressiven Profil in der Elektronik-Industrie. Schenks Erklärung für die Aufgabe des Studios durch den Siemens-Konzern ist in folgenden Sätzen erfasst: „Wie es dazu kam, dass man seitens des Siemens-Konzerns den Beschluss fasste, selber nicht

mehr Betreiber sein zu wollen, – nachdem man das Studio eingerichtet und großzügig gefördert hatte – kann anhand der zum Teil widersprüchlichen Äußerungen nicht restlos geklärt werden. Zu dem Stimmungswechsel und letztlich zur Entscheidung dürften aber vor allem Überlegungen zur Rentabilität des Studios beigetragen haben.“ (S. 61.)

Das Besondere des Münchner Studios ist, dass erstens ein Konzern aufgrund gewisser Eigeninteressen am Markt elektronischer Klangerzeugung und Wiedergabe dessen Aktivitäten finanzierte und zweitens das Studio nur wenige Jahre (ca. 1955 bis 1968) bestand. Letzteres scheint sich, wie Schenk belegt, ungünstig mit Ersterem verquickt zu haben. Er legt mit Dokumenten aus der internen und externen Firmenkommunikation dar, wie sich die Firma Siemens gegen die Vermarktung der im Studio und dessen Umfeld entwickelten Geräte dauerhaft wehrte und sich damit wohl einen gerade entstehenden Markt verbaute (Kap. 3.4. „Der Rückzug des Konzerns“, bes. S. 62–64). Die Konsequenz war die Schenkung der Studioausrüstung an die zur Nutzung an der ihr unterstellten und von der Stiftung geführten Hochschule für Gestaltung in Ulm im Jahr 1963 (vgl. S. 67). Am dort 1962 von Alexander Kluge und Edgar Reitz gegründeten Institut für Filmgestaltung sollte es angesiedelt werden. Doch fand der Umzug erst im Herbst 1966 statt und das Studio wurde bereits 1968 wieder geschlossen. Diese Schließung war final, wiewohl zumindest die Gerätschaften und Materialien nicht in den Müll entsorgt, sondern im Keller der Hochschule eingelagert wurden (vgl. S. 76). 1993 ging der Bestand auf Initiative Josef Anton Riedls an das Deutsche Historische Museum über, wo es seit Mai 1994 besichtigt werden kann. An diesem Wiederaufbau war Schenk ebenso beteiligt wie der ehemalige Tonmeister des Studios Hansjörg Wicha (vgl. S. 77). Schenk fungiert seither als Betreuer dieses Studios.

In Kapitel 4 zur technischen Entwicklung sind Darstellungen von auch in diver-

sen anderen Studios vorhandenen Geräten nachzulesen. Dazu zählen Rausch- und Impulsgeneratoren (Kap. 4.2.3.) und Sägezahngeneratoren, die Hohnerola und der Bildabtaster, der dem Siemens-Studio vom Südwestfunk 1960 überlassen wurde. Die ebenfalls bei der musealen Wiederbelebung zum Vorschein gekommenen Kompositionen, die im Siemens-Studio entstanden (vgl. Schenks Verzeichnis der Stücke bis Juni 1962, S. 201–224), ergeben mit ihrem überraschenden Fokus auf der Filmmusik ein spannendes Gesamtbild. Leider geht Schenk dabei auf den Bereich der für Filme und Theaterstücke entstandenen Tonbänder nicht weiter ein. En détail sind in den Kapiteln 5.3., 5.4. und 5.5. folgende Kompositionen unter dem Gesichtspunkt ihrer Entstehung im Siemens-Studio unter Nutzung der dortigen Geräte beschrieben (Lochstreifen und Bildabtaster erweisen sich bei Schenks Beispielanalysen als besonders prominente „Werkzeuge“): Herbert Brün: *Wayfaring Sounds* (1961), Mauricio Kagel: *Antithese* (1962) und Josef Anton Riedl: *Komposition für elektronische Klänge Nr. 2* (1963). Dem schließt sich ein punktuell beschreibendes Überblicks-Kapitel (5.6.) an, in dem nach Sprachlich-Lautlichem, Konkretem versus Elektronischem und Visuellem unterschieden wird. Es erweist sich mit seinen Beispielen „Komponisten“ teilweise als Fundgrube, denn es handelt sich u. a. um heute kaum noch präsent, seinerzeit aber richtungweisende Künstler wie den Schriftsteller und Hörspielautor Paul Pörtner oder den Maler Günter Maas. Auch Kompositionen von Josef Anton Riedl und Dieter Schnebel werden hier besprochen.

Alles in allem erweist sich Schenks Arbeit als eine Kombination von wichtigen Fundstücken aus dem Siemens-Studio und zu wenig Einbettung des Entdeckten in größere musik- und kulturhistorische Zusammenhänge.

(Januar 2016)

Simone Heilgendorff

DIETER KIRSCH: *Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil I: Katalog der Musikhandschriften des Diözesanarchivs Würzburg und seiner Deposita. Würzburg: Echter-Verlag 2014. Band 1: A–Z. Band 2: Anonymi und Sammelhandschriften. XXVI, 1690 S., Notenincipits (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 3.)*

DIETER KIRSCH: *Die Musikalien der Diözese Würzburg. Katalog der handschriftlichen und gedruckten Bestände. Teil 2: Katalog der Musikdrucke des Diözesanarchivs Würzburg und seiner Deposita. Würzburg: Echter-Verlag 2014. XXV, 885 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 4.)*

Gedruckte Musikalienkataloge sind rar geworden, seitdem sich öffentlich zugängliche Datenbanken (vor allem RISM) als platzsparende und pflegeleichte Alternative etabliert haben. Ob sie in Bezug auf die Haltbarkeit konkurrieren können, bleibt abzuwarten. Und was die Benutzerfreundlichkeit angeht, so sind die Vorzüge des schnellen Hin- und Herblätterns der Buchseiten – jedenfalls für denjenigen, der damit aufgewachsen ist – nicht von der Hand zu weisen. Insofern ist der Entschluss der Diözese Würzburg, eine Druckausgabe der Datenbankeinträge zu ihren Archivbeständen zu finanzieren, zu begrüßen. In den vorliegenden voluminösen Bänden finden sich denn auch Informationen zu mehr als 11.000 Handschriften und Drucken, die aus 175 Pfarreien sowie einigen Nachlässen und anderen Sammlungen stammen. Während die Handschriften in der RISM-Datenbank verzeichnet sind, stehen die Beschreibungen der Drucke über das Diözesanarchiv Würzburg auch online zur Verfügung. Der Lesbarkeit der Datensätze dienlich sind die vorangestellte Konkordanz der verwendeten Siglen

der Provenienzen und Bestände sowie – besonders wichtig für alle diejenigen, die nicht RISM-erprobt sind – ein ausführliches Abkürzungsverzeichnis. Der Handschriftenkatalog ist in zwei Teilbände untergliedert: Der erste Band enthält in alphabetischer Abfolge die namentlich zugeschriebenen Werke, der zweite Band die Anonyma, alphabetisch geordnet nach Titel bzw. Überschrift, sowie einige Kompilationen (darunter z. B. eine Joseph Schuster zugeschriebene lateinische Karfreitagsmusik, die vorwiegend aus Opernstücken u. a. von Schuster, Mozart, Vranický und Righini besteht). Knapp die Hälfte des Handschriftenbestands ist in diesem Teilband aufgeführt.

Der Druck des Katalogs verdankt sich dem Wunsch, ein Stück regionale Kirchenmusikgeschichte in Buchform zu dokumentieren und der Forschung anzubieten. Dies kann man jedenfalls dem Geleitwort des Würzburger Bischofs Friedhelm Hofmann sowie dem Vorwort des Reihenherausgebers Ulrich Konrad entnehmen, wobei Hofmann unter Bezug auf die Liturgiekonstitution des zweiten Vatikanischen Konzils auch die fortführende Pflege des Repertoires als Wunsch an die Zukunft formuliert. Inwieweit dies jenseits der anerkannten Klassiker bei kirchlicher Gebrauchsmusik möglich, ja wünschenswert ist, wäre zu diskutieren. Im Übrigen ist es auch keineswegs so, dass sich an dem erschlossenen Bestand eine lückenlose Repertoireentwicklung in der Diözese bis ins 20. Jahrhundert hinein ablesen ließe. Denn zum einen nehmen weltliche Lieder, Märsche, Potpourris, Walzer, Zitherstücke u. a. m. in dem Bestand einen breiten Raum ein. Zum anderen weist Dieter Kirsch in seiner knappen Einleitung, die die wenigen (vorwiegend eigenen) Forschungsarbeiten resümiert, darauf hin, dass das überlieferte Notenmaterial, in dem die Pfarreien in sehr unterschiedlichem Maße vertreten sind, nur einen kleinen Rest des einmal vorhandenen Bestands darstellt. Aufräumaktionen im Gefolge von stilistischen und ästhetischen

Neuausrichtungen der Kirchenmusik haben dazu geführt, dass die Mehrzahl der für diesen Zweck angefertigten Handschriften aus dem 19. Jahrhundert stammt. Es handelt sich häufig um Abschriften von gedruckten Musikalien, die sich Schullehrer für ihren eigenen Gebrauch oder zum Verkauf angefertigt haben. Die überlieferten Drucke dagegen reichen bis in das frühe 17. Jahrhundert zurück. Sie dokumentieren darüber hinaus die Vorliebe der Region für die instrumentenbegleitete Kirchenmusik, die es den Cäcilianern schwermachte, hier Einfluss zu gewinnen. Derlei globalen Schlussfolgerungen aus der Übersicht über den Bestand heraus können nun detaillierte Forschungen, etwa zu den kirchenmusikalischen Profilen einzelner Pfarreien, zu einzelnen Komponisten, zu den Schullehrern als Distributoren u. v. a. m. folgen. Die drucktechnisch hochwertigen Bände, die zusätzlich durch diverse Register erschlossen sind, bieten sich als idealer Ausgangspunkt dafür an.

(Dezember 2015)

Christoph Henzel

JÜRGEN MEYER: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten. Sechste erweiterte Auflage. Bergkirchen: Edition Bochinsky 2015. 358 S., Abb., Nbsp. (Fachbuchreihe Das Musikinstrument. Band 24.).*

Das nun in der sechsten Auflage vorliegende Werk Jürgen Meyers gilt nicht zu Unrecht als ein Standardwerk der musikalischen Akustik. Seine Entwicklungsgeschichte lässt sich bis weit vor die erste Auflage (1972) in die 1960er Jahre zurückverfolgen, als Meyer mit seinen Artikeln in der *Instrumentenbau Zeitschrift* und in *Das Musikinstrument* die ersten Grundlagen für sein opus eximium legte: Aufsätze wie „Die Deutung von Klangspektren“ (1963), „Die Klangspektren von Fagotten“ (1963) und „Die Klangspek-

tren von Klarinetten“ (1964) mündeten zunächst in Meyers Monographie *Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellungen* (1966), die dann ab 1972 in sein umfang- und kenntnisreiches Hauptwerk *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* aufging. Dieses erhielt ab der dritten Auflage (1995) eine bis heute unveränderte inhaltliche Gliederung, in der zunächst eine (auch für interessierte Laien sehr verständliche, umsichtige und stets ansprechend geschriebene) Einführung in die Akustik und in das Klangbild der westeuropäischen Musikinstrumente gegeben wird. Darauf folgt eine umfangreiche, tiefgehende und auf jedes einzelne Instrument eingehende Beschreibung der „Klangeigenarten der Musikinstrumente“ (inkl. Singstimme) sowie in einem weiteren Kapitel deren Richtcharakteristiken. Dass die Darstellung der Richtcharakteristiken für jedes einzelne Musikinstrument noch einmal getrennt von den Klangeigenarten der einzelnen Musikinstrumente behandelt wird, ist manchmal ein wenig irritierend, da man diese ja auch schon pro Instrument im Bereich der Klangeigenschaften hätte beschreiben können. Die Trennung von Richtcharakteristik und Klangeigenschaft ist jedoch schon dahingehend verständlich, da die Richtcharakteristik in den nachfolgenden Kapiteln zur Raumakustik noch einmal eine besondere Rolle spielt (besonders ab „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“, S. 210ff.).

In diesen Kapiteln („Grundlagen der Raumakustik“; „Akustische Eigenschaften alter und neuer Aufführungsstätten“; „Die Sitzordnung im Konzertsaal“; „Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“; „Akustische Probleme im Opernhaus“) geht Meyer weit über die raumakustischen Darstellungen hinaus, die man sonst in vergleichbaren Werken findet, indem er die Hauptabstrahlrichtungen der Musikinstrumente mit den einzelnen Reflexionsflächen von Konzertsälen in Verbindung bringt, ausführlich die gegenseitige Hörbarkeit der Musiker auf dem Podium aus Musi-

ker- und Dirigentenperspektive bespricht, in Opernhäusern die Ausprägungen von Schallreflexionen aus Orchestergräben in verschiedener Tiefe und Balustradenformen darstellt, die Kirchenbaustile mit ihren verschiedenen Nachhallzeiten und akustischen Eigenschaften mit den Kompositionsstilen verschiedener Epochen zusammenbringt etc. Im siebten Kapitel zur „Sitzordnung im Konzertsaal“ (ab S. 203ff.) läuft Meyer zur Höchstform auf, wenn er pro Instrumentengruppe die Richtcharakteristiken der Musikinstrumente mit den raumakustischen und besetzungstechnischen Gegebenheiten innerhalb des Orchesters für einzelne Konzertsäle und westeuropäische Orchesterwerke zu erhellenden Einsichten zusammenbringt (besonders auch, wenn es um amerikanische vs. deutsche Sitzordnung geht). Besonders dieses und die beiden darauffolgenden Kapitel („8. Akustische Gesichtspunkte für Besetzung und Spielweise“ sowie „9. Akustische Probleme im Opernhaus“) sind sowohl für AkustikerInnen, MusikerInnen, MusikwissenschaftlerInnen aller Fachbereiche, DirigentenInnen, Konzert- und OpernbesucherInnen gleichermaßen mit einem besonders hohen Erkenntniswert zu empfehlen, da hier Musikgeschichte, Komposition, Instrumentation und Interpretation sowie Instrumenten- und Raumakustik in einen beispielgebenden, stets verständlichen und für den Musikbetrieb und dessen Verständnis alltagsrelevanten Zusammenhang gebracht werden.

So zeigt sich Meyers *Akustik und Musikalische Aufführungspraxis* auch in der modernsten Auflage nicht nur als ein hervorragendes Nachschlagewerk, sondern es ist auch nach wie vor eine unerschöpfliche Fundgrube von hilfreichen Beschreibungen und leicht verständlichen Darstellungen aus dem Bereich der musikalischen Akustik, die man in anderen vergleichbaren Werken so schnell nicht findet, wie vor allem beispielsweise die Formant-Diagramme der Blech- und Holzblasinstrumente (ab S. 45), die

schon beschriebenen Richtwirkungen von Musikinstrumenten (ab S. 107), die Frequenzbereiche und bevorzugten Reflexionen von Orchesterinstrumenten (S. 170f., 210), die Einschwingzeiten der einzelnen Musikinstrumente im Verhältnis zu Tonabständen und Erstreflexionen (S. 284) oder die charakteristischen Vibrato-Werte von Musikinstrumenten (S. 291) etc.

Durch das neu hinzugekommene zehnte Kapitel wird die neue Auflage zur erweiterten Auflage. Meyer geht hier vor allem auf raumakustische, besetzungstechnische, klangliche und kompositorische Eigenheiten ein. So beschreibt er zunächst die verschiedenen Grundrissarten und Bauformen der Konzertsäle in den letzten 50 Jahren, die er in vier Kategorien einteilt (rechteck-, fächer-, sechseck- und arenaförmig). Meyer kann hier überzeugend darlegen, dass sich die Präferenz für Konzertsaalneubauten seit den 1960er Jahren wieder sehr von den fächer- und sechseckförmigen Bauformen zurück zum bewährten rechteckförmigen Schuhschachtelformat gewandelt hat, da erst bei letzterem die seitlichen Erstreflexionen stark und früh genug sind, um einen angenehmen Räumlichkeitseindruck hervorzurufen. Auch werden an dieser Stelle die Vor- und Nachteile zusätzlicher, an den Konzertsaal angeschlossener Hallräume diskutiert. Des Weiteren stehen die Erwartungen von Hörern und Musikern an Musikaufführungen und Konzertsälen im Vordergrund. Es wird hier deutlich, dass es Hörergruppen gibt, die eher auf die Spielweise der InterpretInnen achten, und Hörergruppen, bei denen es eher um die Wirkung des Konzertsaals geht. Ebenfalls neu ist die akustische Einschätzung der optimalen Bühnengröße aus der Sicht der MusikerInnen (und das „größer“ nicht immer gleich „besser“ bedeutet). Besonders aufschlussreich in Hinblick auf die Sitzordnung und Besetzung von Blas- und Streichinstrumenten zeigt sich der Abschnitt über die Schallabstrahlung und Klangbalance (S. 323ff., besonders auch mit

der Erkenntnis, dass die mehrfache übereinandergelegte Aufnahme einer einzelnen Geige nicht dem natürlichen Höreindruck entspricht, der entsteht, wenn mehrere unterschiedliche Geigen zusammenspielen). Vor allem (aber nicht nur) für historische Musikwissenschaftler ist der letzte Abschnitt dieses Kapitels interessant, in dem der Einfluss des Nachhalls (und der Verdeckung) auf die Schwelle für die Lokalisierbarkeit von leiseren Klängen nach einem lauten Akkord besprochen wird, da hierüber (wenn man die Nachhallverhältnisse der jeweiligen Aufführungsstätten berücksichtigt) anhand der Dynamikschwankungen im Notentext auf die Tempo- und Dynamikvorstellungen verschiedener Komponisten zurückgeschlossen werden kann.

Trotz dieser Fülle an neuen und erhellenden Informationen fragt man sich am Ende des zehnten Kapitels, warum es nicht inhaltlich einfach auf die anderen Kapitel des Buches aufgeteilt wurde (z. B. gehört „10.1.1. Grundformen der Konzertsäle“ [S. 317ff.] zum Abschnitt „6.1.3. Schallfeld und Raumform“ [S. 168ff.]; der Abschnitt „10.3. Schallabstrahlung und Klangbalance“ [S. 323ff.] gehört ins Kapitel „7.2. Die klangliche Wirkung im Raum“ [S. 210ff.] usw.), zumal einzelne Stellen wie z. B. das von ferne erklingende Posthornsolo aus Mahlers Dritter Symphonie (S. 327) auch schon vorher im Buch (S. 263) in gleicher Form behandelt wurden. Ein wenig schade ist es auch, dass das Namens-, Werk- und Sachwortverzeichnis (ab S. 349ff.) nicht aktualisiert wurde. So lassen sich nach dem neunten Kapitel (bzw. nach S. 316) keine Komponisten, Werke oder Fachbegriffe mehr über die Register finden. Aber all dies sind Marginalien.

Für ein grundlegendes Verständnis der klanglichen Vorgänge im Konzertsaal ist Jürgen Meyers *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* auch in seiner sechsten Auflage ein für die historische und systematische Musikwissenschaft gleichermaßen bedeutsames und unentbehrliches sowie seit

Jahrzehnten bewährtes Standardwerk, das in jeder Musikbibliothek seinen festen Platz haben sollte.

(Dezember 2015)

Christoph Reuter

*Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung.* Hrsg. von Wilfried GRUHN und Annemarie SEITHER-PREISLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 372 S., Abb. (Olms-Forum. Band 9.)

Wilfried Gruhn und Annemarie Seither-Preisler sind prominente Vertreter einer musikpädagogischen bzw. psychologischen Forschung, die die komplexen Prozesse des Lernens an grundlegende neurologische Abläufe zu koppeln suchen. Die großen Fortschritte, die die immer feineren bildgebenden Verfahren für das Verständnis der Funktionsweise des Gehirns eröffnen, machen es beispielsweise möglich, die Verarbeitung von Hörreizen in unterschiedlichen Hörarealen nachzuverfolgen und so deren Komplexität nachzuvollziehen. Insbesondere Gruhn hat seit etlichen Jahren versucht, diese Erkenntnisse für eine andere Grundlegung und Ausrichtung musikpädagogischer Entwürfe zu nutzen. Insofern wundert es nicht, dass in dem hier zu rezensierenden Buch ein großer Bogen von der Evolution zur aktuellen Pädagogik zu schlagen ist, um „Eltern und Erziehern eine aktuelle fachliche Orientierung“ (S. 8) zu bieten. Die Beiträge namhafter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen gruppieren sich um den Begriff der musikalischen Begabung, der, wie die Herausgeber im Vorwort zu Recht hervorheben, im alltäglichen Diskurs über Musiklernen und Instrumentallernen zentral ist: Was also ist Begabung, wie entwickelt sie sich und welche neurobiologischen Korrelate für Begabung sind zu finden? Der Sammelband vereint Überblicksartikel (z. B. von Maria Spychiger und Judith Hechler, Andreas C. Lehmann oder Björn

Merker) mit Beiträgen zu speziellen Aspekten (wie der Begabung im Sport von Andreas Hohmann) oder Fallstudien (Franziska Olbertz). Diese Vielfalt macht einen Teil des Reizes des Buches aus. Hier allerdings können nur wenige Beiträge berücksichtigt werden, doch sei vermerkt, dass ohne Ausnahme Personen zu Wort kommen, die nicht nur großes Wissen und viel Erfahrung einbringen können, sondern in etlichen Fällen auch durch originelle Beiträge die Entwicklung des Feldes vorangetrieben haben.

Im ersten Teil werden die Grundlagen der Begriffe gelegt. Schon der erste Beitrag der Frankfurter Musikpsychologinnen Spychiger und Hechler zeigt, dass die Begriffe Begabung und Musikalität komplex sind und sich einfacher Definitionen und empirischer Zugänge entziehen. Mit dem Bereich des Übens wird im Artikel von Andreas C. Lehmann und Hans Gruber ein Bereich angesprochen, der mit Begabung wenig zu tun zu haben scheint, geht es doch in ihrem Kapitel zunächst um das Expertisemodell, das vor allem die Rolle von Übestrategien in Abhängigkeit von investierter Zeit erfasst. Dass sie Begabung stärker als Produkt der Umwelt begreifen, steht durchaus im Spannungsverhältnis zu Grundannahmen anderer Kapitel – auch das trägt zur Qualität des Bandes bei.

Der zweite Teil ist mit „Begabung und Entwicklung“ überschrieben. Wilfried Gruhn und Gabriele Schellenberg unternehmen den Versuch, die musikalische Entwicklung mit der Identifizierung und Förderung von „begabten“ Kindern zu vernetzen. Dieses Kapitel wendet sich auch an Personen, die nicht spezialisiert oder wissenschaftlich vorbelastet sind, zeigt aber auch die Schwierigkeiten bei diesem Unterfangen auf. Aus diesem Teil sei noch auf den interessanten Beitrag von Heiner Gembris hingewiesen. Der Paderborner Wissenschaftler untersucht seit einigen Jahren schon musikalisches Lernen und Spiel in der Lebensspanne. Begabung und Kompetenz gewinnen dabei noch einmal ganz neue Qualitäten, weil sie nicht

mehr ausschließlich als Merkmal von Kindern und Jugendlichen verstanden werden, sondern auf lange Zeiträume hin gedacht werden, in denen dann auch Erfahrung (und der Umgang mit nachlassenden Fähigkeiten) einen Platz findet.

Schließlich wird im dritten Teil den biologischen Grundlagen von Musikalität und Begabung gefolgt. Besonders interessant ist der Beitrag Björn Merkers, eines lange in den USA an prominenten Orten forschenden Neurowissenschaftlers. Sein Beitrag aus der Sicht der Evolutionsbiologie liest sich sehr vergnüglich. Er vermag nicht viel Neues über die pädagogischen Fragen beizutragen, aber seine Ausführungen über die Funktion von „Arabesken“ und Kunst, über Ausübende und Zuhörer liefern Anregungen – und erst beiläufig merkt man, dass Merker dann nicht über Virtuosen und Pop-Stars schreibt, sondern über den Schwarzkehl-Metzgervogel oder den Graurücken-Leierschwanz (S. 261).

Nicht mit allen Beiträgen wird man in jeglicher Hinsicht glücklich sein. Die Entscheidung z. B. im einleitenden, oben vorgestellten Beitrag den Überblick über Begabung, Musikalität und Persönlichkeit mit der Vorstellung eines eigenen Befragungsinstrumentes enden zu lassen, ist nicht sehr glücklich, zumal die Argumentation bis dorthin nicht immer nachvollziehbar erscheint.

Dass der Buchtitel nur vom Menschen im Singular spricht, ist symptomatisch für eine in diesem Band vorherrschende Sichtweise, die in ihren (musik-)psychologischen Teilen individualpsychologisch, in ihren neurowissenschaftlichen Anteilen dagegen überhistorisch und allgemein anthropologisch geprägt ist. Damit setzen die Herausgeber auch einen Kontrapunkt zur vorherrschenden erziehungswissenschaftlichen und auch der fachdidaktischen Diskussion, die die gesellschaftlichen Anteile in der Ausprägung und Entwicklung von Begabungen und Kompetenzen betont. Auch der politische Diskurs, der in der Legitimation musikalischer För-

derprogramme wie JeKi („Jedem Kind ein Instrument“) fast immer die soziologischen Perspektiven (etwa in der Betonung von Bildungsnähe oder -ferne) betont, kann deshalb hier keinen Raum finden.

Ob nun tatsächlich Erziehenden Orientierung gegeben wird, ob sie „Begabte“ von „Unbegabten“ unterscheiden können, ob sie – wie es zwischen den Zeilen durchklingt – daraus richtige Entscheidungen für Förderungen ableiten können, erscheint auch nach der Lektüre des Buches fraglich. Zu komplex ist immer noch das Zusammenspiel internaler und externaler Prozesse. Auch unter den offensichtlich Hochbegabten und gut Ausgebildeten (etwa unter den Absolventen von Musikhochschulen) entscheidet sich die Frage, wer den Durchbruch schafft, oft an ganz anderen Kriterien: am Marketing, an kommunikativen Fähigkeiten, an Netzwerken oder an physischer Konstitution. Die Herausgeber verweisen selber auf die Rolle etwa der Motivation (S. 17) – das Buch als Ganzes lässt derlei eher in den Hintergrund treten. Gleichwohl ist das Buch geeignet, auch in einem so dynamisch sich entwickelnden Feld der Wissenschaft für einige Jahre als grundlegendes Werk zur Einführung und Orientierung zu fungieren. (Januar 2016) *Andreas Lehmann-Wermser*

## NOTENEDITIONEN

*HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 5: Cantiones sacrae 1625. Opus 4: Vierzig Motetten für 4 Singstimmen und Generalbass. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2013. XLVII, 176 S., Abb.*

*HEINRICH SCHÜTZ: Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 11: Symphoniae sacrae II 1647. Opus 10: Siebenundzwanzig geistliche Konzerte für 1 bis 3 Singstimmen, 2 obligate Instrumente*

*und Generalbaß. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. LIV, 257 S., Abb.*

Mit den Bänden 5 und 11 liegen nun sieben der auf insgesamt 23 Bände angelegten *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* (SSA) vor. Die seit 1992 beim Stuttgarter Carus-Verlag erscheinende Ausgabe, die in Zusammenarbeit mit dem Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Dresden entsteht, versteht sich – ähnlich wie die *Neue Schütz-Ausgabe* (NSA; Bärenreiter Verlag, Kassel) – nicht nur als wissenschaftliche, sondern explizit auch als praktische Ausgabe. In vielerlei Hinsicht unterscheiden sich beide Ausgaben aber signifikant voneinander, und auch wenn beide von mehreren Herausgebern besorgt werden, leidet die SSA doch nicht an jenen Problemen, die die NSA bis heute prägen und die diese zu einer Ausgabe machen, deren „einheitlicher“ Ansatz sich allein auf die Ausstattung und eine das Schütz'sche Gesamtwerk begreifende Werkausgabe beschränkt. Die an einer chronologischen Bandenteilung orientierte SSA verfolgt hinsichtlich ihrer Editionspraxis eine grundsätzlich andere Richtung: Auch wenn auf dem bisher gegangenen Weg kleinere Abweichungen gemacht wurden und noch immer gemacht werden, versteht sie sich als eine wissenschaftlich fundierte, quellenkritische Gesamtausgabe mit einheitlichen Editionsrichtlinien, die Aufschluss über die Relation zwischen Edition und Quellen in einem detaillierten Kritischen Bericht gibt.

Beide Bände verfügen über Einführungen in die jeweiligen Sammlungen. Jene von Uwe Wolf fällt sehr knapp aus und man würde sich noch mehr Informationen etwa im Hinblick auf eine damalige/heutige Aufführungssituation wünschen. Hervorzuheben ist Konrad Küsters detaillierte Ausführung zu verschiedensten Aspekten, wie etwa der zeitpolitischen Situation, der notwendigen differenzierten Studie zur Werkentstehung oder aufführungspraktischen Angaben un-

ter Berücksichtigung der handschriftlichen Frühfassungen. Diese Einführungen sind sowohl in Deutsch als auch in Englisch abgedruckt und beinhalten wie in Band 5 auch eine Übersetzung der lateinischen Widmung, der Vorrede des Autors und der Epigramme (von Michael Heinemann), ebenso wie Textnachweise, Hinweise zur liturgischen Stellung der Texte und eine Übersetzung der lateinischen Texte (von Christine Haustein und/bzw. Stefan Michel). Der nach der Edition abgedruckte Kritische Bericht hingegen ist ausschließlich auf Deutsch wiedergegeben. Zahlreiche Faksimileabbildungen, die für die Edition aufschlussreiche zeitgenössische Hinweise und somit für den Nutzer wichtiges Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung bieten, runden die Bände ab. Leider kommen die handschriftlichen Frühfassungen der *Symphoniae Sacrae II* mit nur einer Abbildung ein wenig zu kurz.

Erfreulich ist der weitgehende Verzicht auf das Werk zu sehr verändernde Maßnahmen (etwa eine zusätzliche deutsche Textunterlegung im Fall der *Cantiones Sacrae* oder im Hinblick auf eine Aufführung veranlasste Transpositionen); auch das klare Notenbild trägt zu einer schnellen und einfachen Auseinandersetzung mit den Werken bei. Der Orientierung an der Musikpraxis sind die Angaben zu Ambitus in Stimmbuchstaben ebenso wie die Verwendung moderner Schlüssel geschuldet, wobei die originale Schlüsselung im Vorsatz jeder Stimme angegeben wurde. Die Entscheidung zur Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte in Tripeltakten im Unterschied zur nicht erfolgten Verkürzung im geraden Takt ist allerdings erneut kritisch zu sehen. Sie ist aus textkritischer Sicht nicht notwendig und verunklart das Notenbild im Hinblick auf die im Originaldruck gegebenen Informationen. Gerade vor dem Hintergrund einer wissenschaftlich-quellenkritischen Ausgabe bleibt diese Veränderung des Notentextes aber problematisch: Da die Notenwerte im zusammengesetzten Takt (6/4) ebenfalls nicht verkürzt werden, geht

der im Originaldruck gemachte, eindeutige typographische Unterschied zwischen 6/4- und 3/1-Takt verloren. In ähnlicher Weise wurden die Metrumsangaben verändert: Im Gegensatz zu den beibehaltenen originalen Mensurzeichen des geraden Taktes, wurden sie (in den *Cantiones Sacrae*) im ungeraden Takt durch das Zeichen „3“ ersetzt und die originalen Mensurzeichen wie die originalen Notenwerte wurden über dem Sopran angezeigt. Hier würde man sich eine optisch ansprechendere Lösung durch den Verlag wünschen.

Musik- und gattungsgeschichtlich bedingte Unterschiede in den beiden Ausgaben bestehen etwa in der Behandlung der Schlussnoten: Werden sie bei Wolf in der Tradition der Motette als Longae ohne definierten Wert dargestellt, hat dies um die Jahrhundertmitte keinerlei Bedeutung mehr und sie erhalten bei Küster jenen Wert, mit denen der Takt voll schließen kann. Eine Besonderheit bildet auch die in Küsters Ausgabe notwendig gewordene Realisierung der im Originaldruck vorhandenen Abteilungsstriche, denen verschiedene Aufgaben zukommen können: Sie bilden einen Anhaltspunkt für eine Taktgliederung, dienen als Gliederungselement von reich bewegten Melodiefiguren der ausführenden Stimme(n) und zeigen schließlich auch größere Zusammenhänge innerhalb eines Werkes an. In der Edition werden sie durch eine Verlängerung des Taktstriches nach unten (Generalbass) bzw. oben (Violine 1) angezeigt.

Unbestreitbar scheint in beiden Werksammlungen Schütz' programmatische Absicht, die sich in der Zusammenstellung der Textvorlagen andeutet. Lassen sich im Fall der *Cantiones Sacrae* nur ungefähre Aussagen über die Entstehung des Werkkomplexes treffen, sind es bei Schütz' op. 10 Küsters Diskussion der handschriftlichen Frühfassungen und die Aufarbeitung der komplexen Quellenlage wie Werkgeschichte, die dazu beitragen, die verschiedenen Entwicklungsschichten des Werkes transparenter werden

zu lassen. Dies führte nicht nur dazu, dass mehrere Exemplare des Originaldrucks zugleich als Hauptquellen herangezogen werden mussten; erfreulicherweise entschloss man sich auch dazu, die musikalisch eigenständigen Frühfassungen der Kompositionen SWV 346a, 348a, 361a im Anhang komplett abzudrucken.

In einer solch sorgfältigen Aufarbeitung der Werkgenese und den detailreichen Informationen zum Umfeld des Werkes legen die Herausgeber beider Bände nichts Geringeres als einen verlässlichen Notentext vor, der sowohl die grundlegende Basis für die Auseinandersetzung mit Schütz' Musik als auch eine Brücke zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und praktischer Musikausübung präsentiert.

(Januar 2016)

Stefan Gasch

*GOTTLIEB MUFFAT: Componimenti Musicali per il Cembalo. Hrsg. von Alexander OPATRNY. Graz: ADEVA 2015. 134 S., Notenbeilage. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 158.)*

Muffats Sammlung mit sechs Cembalosuiten und einer Ciacona gehört zu den wenigen barocken Drucken, die wiederholt mit Neuausgaben bedacht wurden. In der Denkmäler-Reihe (DTÖ) hatte Guido Adler bereits 1896 eine Ausgabe besorgt, die 1959 ein weiteres Mal erschien. Obwohl zeitgleich mit Adler auch Friedrich Chrysander Muffats Kompositionen in einem Supplementband der Händel-Gesamtausgabe vorgelegt hatte, erschienen neben einer Faksimile-Ausgabe noch weitere Editionen im 19. und 20. Jahrhundert, zuletzt noch eine 2009 von Christopher Hogwood besorgte.

Da allen Ausgaben der Originaldruck als Vorlage dient, sind die Abweichungen des Notentextes untereinander eher marginal; allenfalls die Ausführlichkeit des Kritischen Berichts unterscheidet sie voneinander. Dies mag ursächlich dafür sein, dass Opatrny

dem Kritischen Bericht noch einen Abschnitt hinzugefügt hat: „Die *Componimenti musicali per il Cembalo* in der Sicht von Guido Adler bis heute“ (S. 123–131), in dem er den Mangel an weitergehenden Forschungen beklagt, für den er die absolute Autorität der Adler'schen Ausgabe verantwortlich macht. Die Ironisierung, mit der Opatrny die Ausgabe Chrysanders und die nachfolgende Suche nach weiteren Entlehnungen Händels aus dem Werke Muffats beschreibt, hätte er sich besser gespart, vor allem weil er selber versucht, Ähnlichkeiten in Werken anderer Komponisten aufzuspüren, um damit den Vorbildcharakter der Werke Muffats zu belegen. Dass in diesem Zusammenhang eine Reihe von Werken Mozarts in den Blick genommen werden, mag ja noch einigermaßen plausibel sein, dass aber von Muffat initiierte kompositorische Entwicklungen dann in den Werken der Wiener Romantiker ihren Niederschlag gefunden haben sollen, entspringt wohl eher dem Wunschdenken des Herausgebers als der Realität. Dieser Eindruck drängt sich schon alleine deswegen immer wieder auf, weil Opatrny auch sprachlich sehr viel konziser sein könnte. Ein Beispiel mag genügen: „Langer Rede kurzer Sinn: die Nuss ‚Achse Mozart – Muffat‘ lässt sich allein von den *Componimenti* oder von den in diesem Absatz genannten Mozart-Kompositionen ausgehend nicht wirklich knacken.“ Doch auch seine nachfolgenden Versuche, die möglicherweise gar nicht authentischen Klavierkonzerte allein aufgrund ähnlicher Nachlässigkeiten im akzidenziellen Bereich doch Muffat und diesem damit eine Vorreiterstellung in der Entwicklung des Wiener Klavierkonzerts zuzuschreiben, bleiben blass und können nicht wirklich überzeugen. Die Prägnanz, mit der Guido Adler die *Componimenti* historisch verortet hat, bleibt Opatrny jedenfalls schuldig.

Doch zurück zur Edition. Nach einem recht knappen Vorwort, aus dem nur mit Mühe das Erscheinungsdatum des Vorlage-druckes herauszulesen ist und in dem sich

Opatrny ein wenig in den Fallstricken von „wissenschaftlicher“ und „praktischer“ Ausgabe verfängt, bietet die Ausgabe Faksimiles von Titelblatt und Vorrede sowie der ersten Notenseite des Drucks. Einige kleinere Faksimiles werden in Fußnoten zur Erklärung einiger Einrichtungsfragen mit abgedruckt. Zusätzlich gibt Opatrny – dabei Adler folgend – die Muffat'sche Verzierungstabelle auf einem verstärkten Einzelblatt bei, ergänzt um weitere Ornamente, die in der Liste nicht aufscheinen.

Im „Revisionsbericht“ behandelt Opatrny die wichtigsten Fragen, die sich bei der modernisierten Umschrift des alten Druckes ergeben, recht ausführlich und hinreichend deutlich – sieht man wiederum von einigen sprachlichen Schnitzern ab. Dass Opatrny, anders als noch Adler, die Dal-segno-Anweisungen bzw. petites reprises durch Voltenklammern verdeutlicht, hat gewiss seine Berechtigung. Das gilt auch für die Beibehaltung der originalen Generalakzidenzien. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit Warnungsakzidenzien, weniger, weil zu viel oder zu wenig den Notentext verunklaren, sondern weil er (auch heute überflüssige) Akzidenzien Muffats in Klammern setzt. Diese sind mithin nicht mehr von seinen eigenen Zusätzen unterscheidbar („Runde Klammern wurden in der Edition für Warn- bzw. Sicherheitsakzidenzien verwendet, und zwar im Interesse der Einheitlichkeit sowohl für aus der Vorlage übernommene, als auch stillschweigend für hinzugefügte“ – S. 111). Auf der anderen Seite werden manche von Muffat verwendete Warnungsakzidenzien nicht übernommen; mehr als zwei Zusatzakzidenzien für die gleiche Note im Takt werden „zumeist“ nicht notiert (in T. 16 der Allemande der zweiten Suite finden sich dann aber doch immerhin vier Vorzeichnungen für *es*“, drei davon geklammert). Derartige Inkonsequenzen wären leicht vermeidbar gewesen.

Dass sich Opatrny bei der Einrichtung der Notenseiten an Muffats „wohl durch-

dachten“ [!] (S. VIII) Vorlagen orientiert, ist nachvollziehbar. Dies macht er, allerdings ohne dies mitzuteilen, nicht sklavisch. Das ist grundsätzlich legitim, doch hätte er abweichende Akkoladenaufteilungen im Kritischen Bericht wohl besser verzeichnet, da seine verbalen Ausführungen eine diplomatisch getreue Aufteilung des Notentextes suggerieren.

Wesentliche Fehler im Notentext finden sich, wie ein punktueller Vergleich mit dem Faksimile zeigt, nicht. Lediglich im „Rigaudon Bizarre“ der dritten Suite fehlt in T. 21 bei der Bassnote ein bei Muffat vorgeschriebenes und auch nach heutiger Orthographie nötiges Auflösungszeichen. Und warum das ebenfalls notwendige Auflösungszeichen in T. 17 der Fantasie von Partita III in Klammern gesetzt ist, obwohl es in der Vorlage steht, ist ebenfalls unklar. Das gilt auch für einige geklammerte Staccatostriche (wie etwa in T. 40, Sopranstimme, drittletzte Note), die zweifelsfrei in der Vorlage vorhanden sind. Dankbar wäre der Nutzer der Ausgabe gewiss auch gewesen, wenn auf die handschriftlichen Fehlerkorrekturen in der Vorlage hingewiesen worden wäre, wie Guido Adler dies aus guten Gründen noch tat. Denn sicherlich wurden diese Korrekturen nicht in allen Druckexemplaren vorgenommen, weswegen es sich letztlich an den fraglichen Stellen in der Neuausgabe um Abweichungen von der Vorlage handelt.

Insgesamt aber erweist sich der Notenteil als sehr zuverlässig. Lediglich die sehr groß gesetzten Akzidenzien bei den Verzierungszeichen können beim Spielen zu Irritationen führen – zumal, wenn sie geklammert sind. Da viele Ausgaben ergänzte Akzidenzien über die Akkolade setzen, ist die Gefahr einer Fehlinterpretation groß.

(Februar 2016)

Reinmar Emans

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa in d (1794) für Soli (SATB), Chor (SATB) und Orchester. Partitur. Erstaussgabe hrsg. von Katrin BEMMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2015. 152 S.*

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa d-Moll (Dresden 1778) für SATB, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher, Pauke & Continuo. Hrsg. von Thomas J. MARTINO. New York: Mannheim Editions 2014. 106 S. (Masterworks from the 18th Century German States. Band 48.)*

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa in G für gemischten Chor (SATB), Soli (SATB) und Orchester oder Orgel/Klavier. Hrsg. von Klaus WINKLER. Esslingen a. Neckar: Helbling Verlag 2015. 136 S.*

JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741–1801): *Missa g-Moll für Soli, Chor und Instrumente (1764). Partitur. Hrsg. von Claudia LUBKOLL. Berlin: Musikverlag Ries & Erler 2015. VI, 176 S. (Musikschätze aus Dresden. Band 20.)*

Musik des 18. Jahrhunderts aus Dresden, vor allem Kirchenmusik, erfreut sich seit mehr als zwei Jahrzehnten eines zunehmenden Interesses sowohl der Musikpraxis als auch der Fachwissenschaft. Kaum ein Jahr vergeht ohne Erst-Wiederaufführungen oder CD-Produktionen von Kompositionen aus dem Repertoire der Katholischen Hofkirche. Weil der sächsische Hof in der Regel die Nachlässe der leitenden Musiker ankaufte und oft auch das dazugehörige Aufführungsmaterial archivierte, steht trotz aller kriegsbedingten Verluste in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ein Quellenfundus von beeindruckender Geschlossenheit zur Verfügung, dessen Erforschung parallel zu den „Ausgrabungen“ der letzten Jahrzehnte wichtige Fortschritte gemacht hat. Nicht zufällig gibt es aus diesem Fundus inzwischen auch

eine Unzahl von Editionen unterschiedlicher Zielsetzung und Qualität, die oft im Zusammenhang mit einzelnen Aufführungen entstanden. Der Stellenwert solcher Ausgaben hat sich allerdings verändert, weil die ausführenden Musiker inzwischen ihr Material auf der Basis von Mikrofilmen oder Digitalisaten mit Hilfe von Notenschreibprogrammen selbst herstellen können, aber oft nicht über das nötige Hintergrundwissen verfügen, um in allen Detailfragen sinnvolle Entscheidungen zu fällen. Letzteres gilt oft genug auch für Editionen, die in etablierten Verlagen erscheinen.

Zu den Komponisten, die innerhalb der hier nur grob umrissenen Zusammenhänge einige Beachtung fanden, gehört Johann Gottlieb Naumann, der nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges am sächsischen Hof zunächst als Kirchen-Compositeur eine Anstellung fand, dort 1776 zum Hofkapellmeister aufstieg und dieses Amt bis zu seinem Tod innehatte. Den aktuellen Forschungsstand zu seinen Messen repräsentiert vor allem die Dissertation von Katrin Bemann, *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801)*, die seit 2008 gedruckt vorliegt. Zu den zentralen Annahmen dieses Buches zählt die letztlich auf Ortrun Landmann zurückgehende These, dass Naumann normalerweise Einzelsätze des Ordinarium Missae nach Bedarf für die Aufführungen zusammenstellte. Das führte zu Konsequenzen im Werkverzeichnis: Bemann lässt nur acht Messen gelten, die Naumann ausdrücklich als Zyklen konzipierte und die durchweg in einheitlicher Zusammenstellung überliefert sind. Alle anderen Teile des Ordinarium Missae aus seiner Feder werden in ihrem Katalog einzeln aufgelistet. Es gibt allerdings auch Argumente, die gegen ihre These sprechen. So erwies sich das handschriftliche *Verzeichniß derer sämtlichen Kirchen Musicalien so vom Herrn Capellmeister Naumann verfertigt worden sind* (D-DI, Mus. Bibl. Arch. III H 790b) als Verzeichnis für den Ankauf der Partituren nach dem Tod

des Komponisten, das später zum Hofkirchenkatalog umgearbeitet wurde (siehe dazu *Weber-Studien* Bd. 8, 2007, S. 242–245) und insgesamt 21 Messen auf der Basis der vom Komponisten notierten Entstehungsdaten als (fast durchweg vollständige) Zyklen registriert. Dieser Katalog ist jedoch hinsichtlich der Zusammenstellung von Einzelsätzen ebenfalls nicht frei von Irrtümern. Spätere Revisionen des Musikalienbestandes erbrachten weitere Erkenntnisse, und die auf diesem Wege ermittelten Zyklen wurden 1818 mit neuen Einbänden versehen. Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Ordinariumssätzen ist aber nicht nur eine Frage der historischen Rekonstruktion, sondern auch für moderne Editionen von Naumanns Messen ein wesentliches Kriterium.

Gänzlich unproblematisch im Hinblick auf die skizzierten Fragen ist die 1794 entstandene *Missa in d* (im *Verzeichnis* als Nr. 18, bei Bemann als M 6 geführt), die Kartrin Bemann selbst für den Carus-Verlag herausgegeben hat. Über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile gab es nie irgendwelche Zweifel, und neben dem Autograph (das übrigens in der Hofkirche bis in das 20. Jahrhundert hinein als Dirigierpartitur benutzt wurde) stehen zwei in Dresden entstandene Partiturlinien sowie das originale Stimmenmaterial als Quellen zur Verfügung. Aufgrund des pastoralen Charakters mancher Abschnitte und des in einigen Abschriften enthaltenen gleichzeitig entstandenen Offertoriums *Parvulus natus est nobis* liegt die ursprüngliche Bestimmung dieser Messe für das Weihnachtsfest auf der Hand. In der Dresdner Hofkirche hatte sie bis in die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen einen festen Platz im Repertoire. Die Dichte der lokalen Überlieferung lässt die Ausklammerung weiterer Quellen und die Beschränkung von Quellenbeschreibung und Kritischem Bericht auf die wirklich wesentlichen Sachverhalte plausibel erscheinen. Fehlende Informationen zum weiteren Gebrauch dieser Messe in Dresden und an-

dernorts und zur nachträglichen Abtrennung des Benedictus vom Sanctus in der Mitte des 19. Jahrhunderts sind offensichtlich der praktischen Zielsetzung dieser Ausgabe geschuldet. Diese Edition ist aber – und das ist nicht unwichtig – auch geeignet, um Nicht-Spezialisten eine exemplarische Vorstellung von Naumanns späten Messen zu vermitteln. Für Domkapellmeister und Kantoren, denen der nötige Orchesterapparat zur Verfügung steht, bietet dieses Werk eine sinnvolle Alternative zum gängigen Repertoire sowohl für das Festhochamt am ersten Weihnachtstag als auch für Kirchenkonzerte in der Weihnachtszeit. Übrigens hatte Willy Hess diese Messe bereits 1987 nach einer Abschrift aus der Universitätsbibliothek Basel als Komposition von Friedrich Theodor Fröhlich in den *Schweizerische[n] Musikdenkmäler[n]* herausgegeben – ein Missverständnis, das erst mehr als zehn Jahre später aufgeklärt wurde. Auf der Basis von Fröhlichs Abschrift datierte Hess das Werk in das Jahr 1828 – wer etwas zum Schmunzeln lesen möchte, schaue in das Vorwort dieser Ausgabe.

Für Naumanns Messen G-Dur und d-Moll (1778) konnten die Herausgeber nicht auf eine ähnlich geschlossene Quellenüberlieferung wie bei der Messe d-Moll (1794) zurückgreifen. Im *Verzeichnis derer sämtlichen Kirchen Musicalien* werden beide Werke als Nr. 7 (mit abweichendem Credo) und 11 (mit anderem Gloria) geführt. Hinsichtlich der Zusammengehörigkeit der Einzelsätze stützte sich Klaus Winkler bei seiner Edition der Messe G-Dur auf das erhaltene Autograph (D-DI, Mus. 3480-D-83), von dem allerdings Sanctus und Agnus Dei wegen starker Beschädigung nur noch schwer lesbar sind. Deshalb zog er für die beiden letzten Teile eine Abschrift aus dem Fundus des Dresdner Tonkünstlervereins (D-DI, Mus. 3480-D-572) als Ergänzung heran, deren Satzfolge exakt derjenigen im *Verzeichnis derer sämtlichen Kirchen Musicalien* entspricht. Thomas J. Martino legte seiner Ausgabe der Messe d-Moll (1778) ausschließlich die

Widmungspartitur für den Geburtstag des Kurfürsten Friedrich August III. (D-DI, Mus. 3480-D-26, mit dem gleichzeitig entstandenen Offertorium *Da pacem Domine*) zugrunde. Die Bindung beider Editionen hinsichtlich ihrer Satzfolge an jeweils eine einzige Quelle erscheint auf den ersten Blick willkürlich, erweist sich jedoch im Hinblick auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile als plausibel, ohne dass die Herausgeber irgendwelche Gründe für ihre Entscheidung mitteilen. Die praktische Zielsetzung (in beiden Fällen ohne Quellenbeschreibung und Kritischen Bericht) wird im Fall der Messe G-Dur durch ein ausgesprochen übersichtliches Satzbild vollauf erreicht, während in der Partitur der Messe d-Moll (1778) die extrem kleingedruckten Noten, aber auch Merkwürdigkeiten der Anordnung wie die Vokalstimmen über dem gesamten Orchester und die Pauken unter der Orgel sowohl dem Studium als auch dem praktischen Gebrauch völlig unnötige Schwierigkeiten bereiten.

Gänzlich anders liegen die Voraussetzungen für die Edition der Missa g-Moll, die Claudia Lubkoll als Band 20 der Reihe *Musikschätze aus Dresden* im Verlag Ries & Erler vorgelegt hat. Weder existieren ein Autograph oder eine Widmungspartitur, noch erscheint das Werk in einem der handschriftlichen Verzeichnisse von Naumanns Kirchenmusik. Dagegen berichtet August Gottlieb Meißner (*Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's* I, Prag 1803, S. 214–219) ausführlich von der Aufführung einer Probemesse des 1764 aus Italien zurückgekehrten Naumann, die zu seiner Anstellung als Kirchen-Compositeur am sächsischen Hof führte. Auf die naheliegende Frage nach einer Identifizierung dieser Probemesse hatte Bemann in ihrer Dissertation (S. 148–156) die nun von Lubkoll herausgegebene Komposition hypothetisch mit dem von Meißner geschilderten Ereignis in Verbindung gebracht, die Einzelsätze mit Ausnahme des Kyrie aber in ihrem Verzeichnis nach

wie vor unter den „fragliche[n] Werke[n]“ eingeordnet. Als Basis ihrer Hypothese dienten zwei in Wien aufbewahrte Partituren (A-Wn, 19.140 und HK 319) aus den Jahren um 1800. Das Kyrie in diesen Manuskripten galt ihr als Frühfassung eines anderen Satzes, während das in diesen Partituren enthaltene Credo nach Auskunft des in Dresden erhaltenen Autographs erst 1789 entstand. Deshalb nahm Bemann den Austausch des Credo mit einer anderen, singular überlieferten Komposition desselben Textes (D-DI, Mus. 3480-D-575) an und ergänzte ihre Hypothese um Beobachtungen zu musikalischen Details. Lubkoll übernimmt im Vorwort ihrer Ausgabe zwar Bemanns Überlegungen, ignoriert aber deren hypothetischen Charakter und steuert auch keine neuen Argumente für Zuschreibung und Datierung bei. Damit stellt sich nachdrücklich die Frage nach dem Sinn einer solchen Ausgabe. Mehr als eine materiale Anreicherung des Dresdner Legendenarsenals darf man von ihr nicht erwarten, im Gegenteil: Hier wird eine (für sich genommen diskutabile) Hypothese auf dem Weg einer Edition ohne neue Argumente unter der Hand als sicheres Wissen präsentiert. Ebenso spielen die Erfordernisse der Musikpraxis offenbar keine Rolle, denn sonst wären in den meisten Abschnitten nicht so viele Systeme gänzlich freigeblichen und zuungunsten der Lesbarkeit unnötig Platz verschwendet worden. Auch das Vorwort bietet kaum mehr als Gemeinplätze und zitiert Bemanns Studie hinsichtlich der Datierung von Generalprobe und Erstaufführung regelrecht falsch. Es wird noch nicht einmal klar, ob die ganze Editionsreihe nun „Musikschätze aus Dresden“ (so auf dem Titelblatt) oder – richtig altväterlich – „Denkmäler der Tonkunst in Dresden“ (so in der allgemeinen Vorbemerkung) heißen soll. Großes Vertrauen in die Solidität des ganzen Unternehmens wecken solche Ausgaben jedenfalls nicht.

(Januar 2016)

Gerhard Poppe

ANTON BRUCKNER: *Gesamtausgabe. Band 25: Das „Kitzler-Studienbuch“*. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63). Faksimile-Ausgabe nach dem Autograph der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Mit einem Essay hrsg. von Paul HAWKSHAW und Erich Wolfgang PARTSCH. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2014. XXVI, 326 S.

Die hier zu besprechende Publikation ist für alle an der Musik des 19. Jahrhunderts Interessierten eine kleine Sensation und bedeutet für alle Bruckner-Forscher ein kostbares Geschenk. Es handelt sich um das legendäre und bisher nur wenigen Eingeweihten zugängliche Studien-Konvolut, das Anton Bruckner während seines Kompositionsunterrichts bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler angelegt hat, das sogenannte „Kitzler-Studienbuch“, das kürzlich aus deutschem Privatbesitz in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gelangte und damit wohl überhaupt das letzte große Bruckner-Autograph ist, das noch für eine öffentliche Sammlung erworben werden konnte. Es liegt hier in einem luxuriös gestalteten, alle Schreib- und Beschreibmaterialien in ihren unterschiedlichen Schattierungen einwandfrei erkennen lassenden Faksimile vor, dem zudem ein informatives und das Konvolut präzise erschließendes (zweisprachiges) Vorwort der beiden Herausgeber beigegeben ist.

Was man hier vor sich hat, geht in seiner Bedeutung über die Befassung mit Bruckner weit hinaus: Es handelt sich um nichts Geringeres als um die lückenlose Dokumentation eines systematischen Ausbildungsgangs zum Komponisten, dem an Ausführlichkeit aus dem 19. Jahrhundert nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann. Was man bisher aus den geläufigen Kompositions- und Formenlehren allenfalls in der Imagination zu rekonstruieren

vermochte, hat man hier als Umsetzung in die Praxis vor sich liegen: einen regulierten Lehrgang, der sich mit nur wenigen Unterbrechungen von Ende 1861 bis in den Juli 1863 über anderthalb Jahre erstreckte. Als Bruckner den Lehrgang bei dem zehn Jahre jüngeren Kitzler begann, war er fast 40 Jahre alt, also kein Anfänger mehr, und er hatte vorausliegend einen mehrjährigen gründlichen Kontrapunkt-Lehrgang bei Simon Sechter in Wien absolviert. Und dennoch beginnt er den Lehrgang – sicherlich auf eigenen Wunsch – ganz von unten her: mit der „Formenlehre“ (so die Überschrift auf der ersten Seite des 326-seitigen Konvoluts) auf der Basis der Erarbeitung von vier- und achttaktigen Perioden. Viele Kommentare des Lehrers hat sich Bruckner als gewissenhafter Schüler in dem Material notiert, so dass man stellenweise geradezu der Unterrichtssituation beizuwohnen meint. Kitzler, der seinen berühmt gewordenen Schüler um zwei Jahrzehnte überlebte, hat sich später, in seinen 1904 erschienenen Memoiren, auch an diesen Kursus erinnert. Er gab dort an, dem Lehrgang die kleine Formenlehre von Ernst Friedrich Richter zugrunde gelegt zu haben, um den Schüler „von der achttaktigen Periode bis zur Sonate alle notwendigen Studien durchmachen“ zu lassen (Kitzler, *Musikalische Erinnerungen*, Brünn 1904, S. 29). Das erhaltene Studienbuch, und schon allein darin liegt sein unschätzbare Wert, lässt jedoch erkennen, dass in den Gesprächen zwischen Lehrer und Schüler zwei andere (und wesentlich wichtigere) Lehrwerke eine Rolle gespielt zu haben scheinen: die Kompositionslehren von Johann Christian Lobe (1850) und von Adolph Bernhard Marx (1837–47). Für die Einschätzung von Bruckners musiktheoretischer Bildung ist das von erheblicher Bedeutung.

Der Lehrgang zielt, anders als später von Kitzler mitgeteilt, weiter als nur zur „Sonate“ und endet tatsächlich mit der Anfertigung einer Symphonie. Zwingend muss sich Bruckner dafür zunächst ein Verständnis

der Sonatenform erarbeiten, und dass dies auf der Basis der Formenlehre von Lobe geschieht, hat Konsequenzen. Der in der heutigen Musiktheorie geläufige Terminus „Sonatenform“, den Bruckner überhaupt nur wenige Male während der Ausbildungszeit verwendete (im „Studienbuch“ auf S. 137 und S. 150 sowie in einem Brief vom 7.9.1862), ist bekanntlich durch Adolph Bernhard Marx zur Diskussion gestellt worden. Dessen Kompositionslehre jedoch wird in Kitzlers Unterricht nur als Grundlage für Instrumentationsstudien verwendet; die vorher zu absolvierende Einführung in die Formenlehre hingegen erfolgt ausweislich der Studienbuch-Notate nicht nach Marx, sondern nach Lobe. Damit hat Bruckner als gelehriger Schüler nicht die modernere, sondern die traditionelle Auffassung der Sonatenform verinnerlicht, die deren Umriss als aus zwei Teilen gefügt verstand. Die drei Formabschnitte, die, wie heute üblich, von Marx als Exposition, Durchführung und Reprise bezeichnet wurden, fasst Lobe noch in einem „ersten Teil“ (Exposition) und einem „zweiten Teil“ (Durchführung und Reprise) zusammen. Das blieb lebenslang auch Bruckners Sprachgebrauch. Was auf den ersten Blick wie eine bloße terminologische Äußerlichkeit aussieht, hatte für Bruckners Formdenken substantielle Folgen: Die in Kitzlers Unterricht angeeignete zweiteilige Auffassung der Sonatenform sollte ihm, was hier nicht entfaltet werden kann, eine plausible Neudeutung der symphonischen Dramaturgie ermöglichen. Für jede künftige Bruckner-Analyse bedeutet daher die hier vorliegende Quelle eine unschätzbare Grundlage. Auch seine bis ans Lebensende beibehaltene Bezeichnung für die jeweils zweiten Themen seiner großen Sätze, „Gesangsgruppe“ oder „Gesangsperiode“, entstammt der Formenlehre von Lobe; die Genese dieses Sprachgebrauchs lässt sich beim Studium des Materials exakt studieren.

Über Perioden, Liedformen, Tänze, Variationen, Rondoformen und eben die ein-

zelnen Formabschnitte der Sonatenform gelangt Bruckner, gleichsam Seite für Seite und Woche für Woche, schließlich zur Komposition erster eigener Instrumentalwerke. Unter ihnen befinden sich der Kopfsatz einer Klaviersonate in g-Moll, ein Streichquartett in c-Moll, ein d-Moll-Marsch, ein Orchesterstück in e-Moll sowie eine im November 1862 beendete Ouvertüre in g-Moll. Nebenher übt er das Handwerk der Instrumentation an der Orchestrierung von Beethovens c-Moll-Klaviersonate op. 13, der „Pathétique“, ein. Ob diese auffällige, weil ausschließliche Bevorzugung von Molltonarten auf den Lehrer oder auf den Schüler zurückgeht, ist leider nicht auszumachen; Bruckners weiterer Werdegang jedenfalls wird ihn bekanntlich mit den drei großen Messen, dem Chorwerk *Germanenzug* und den fünf ersten Symphonien (wenn man die „Studiensymphonie“ und die „Annullierte“ mitzählt) konsequent als Bewohner der Moll-Sphäre zeigen. Auf die Symphonie als das ersehnte Ziel des Ausbildungsgangs muss sich, was besonders spannend zu verfolgen ist, der Schüler systematisch zubewegen; die entsprechenden letzten Seiten des Studienbuchs zeigen die Erledigung der Aufgabe, weit mehr als zwei Dutzend mögliche Symphonie-Anfänge zu erfinden. Unter einem der Entwürfe findet sich, von Bruckner gewissenhaft notiert, das noch wenig ermutigende (aber angesichts des Notats vollkommen nachvollziehbare) Urteil Kitzlers: „veraltet“ (S. 311). Als letzter der Entwürfe erscheint schließlich das Hauptthema der später so genannten „Studiensymphonie“, und dieses hat offenbar die Erlaubnis des Lehrers zur gründlichen Ausarbeitung bewirkt. „Motive“ für die anderen Sätze der Symphonie finden sich auf den Schlussseiten ebenfalls. Mit dieser (im Sommer 1863 beendeten) Abschlussarbeit tritt also der Symphoniker Bruckner erstmals auf den Plan, und die Ausarbeitung des Werks, die dann aus dem Studienbuch heraustritt, erfolgte in einem separaten Manuskript. Die andere, parallel

erarbeitete Abschlussarbeit betrifft die aufwendige Vertonung des 112. Psalms. Damit bilden exakt die beiden Gattungen das Ziel des Lehrgangs, die der selbständig gewordene Komponist Bruckner von nun an nahezu ausschließlich weiter pflegen sollte.

Bruckner hat das Material sorgfältig verwahrt und offenbar seinem Lieblingsschüler Franz Schalk vermacht (von dessen Nach-Erben es denn auch erworben werden konnte). Es ist sauber chronologisch angeordnet, und erst im hinteren Teil gibt es durch die nachträgliche Einfügung weiterer Blätter einige Unstimmigkeiten, die das kommentierende Vorwort zunächst nur vermerkt und zum Gegenstand einer für später zu erwartenden gründlichen Studie erklärt, auf die man gespannt sein darf. Auch bedarf es noch akribischer Schriftstudien, um eventuell doch auch Einträge Kitzlers identifizieren zu können und um unsichere Lesarten einiger Bleistifteinträge aufzuklären. Dass das Vorwort dem raschen Erscheinen des Faksimile-Bandes zuliebe eher knapp gehalten ist, nimmt man aber gern in Kauf; alle nötigen Informationen zur Erschließung des vorliegenden Materials enthält es allemal, und zwar in sehr präziser und lesbarer Form. Mit uneingeschränkter Berechtigung ist hier einmal der legendäre Rezensent Georg Christoph Lichtenberg mit Gewinn zu paraphrasieren: Wer zwei Paar Hosen hat, mache eine zu Geld und besorge sich dieses Buch!

(Februar 2016) *Hans-Joachim Hinrichsen*

## Eingegangene Schriften

PAUL ARMA: *Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*. Mit begleitenden Beiträgen von Peter DEEG, Simone HOHMAIER und Tobias WIDMAIER. Hrsg. von Tobias WIDMAIER. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 288 S., Abb., Nbsp. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 22.)

Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition. Bericht über die Tagung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, 19.–21. April 2013. Hrsg. von Ulrich KRÄMER, Armin RAAB, Ullrich SCHEIDELER und Michael STRUCK. Mainz: Schott Music 2015. 284 S., Abb., Nbsp., Tab. (Jahrbuch 2014 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.)

Bach-Jahrbuch 2015. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Peter WOLLNY. 101. Jahrgang. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2015. 360 S., Abb., Nbsp., Tab.

Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 26. Oktober 2014 in Leipzig. Hrsg. von Helmut LOOS. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015. XVIII, 334 S., Abb., Nbsp., Tab.

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

PHILIPPE CANGUILHEM: *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier 2015. 263 S., Nbsp. (Arts de la Renaissance européenne. Band 5.)

MICHAEL CUSTODIS: *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart: Franz Steiner Verlag