

kel „Elbing“ und „Esther“. Schon Irmgard Leux („Über die verschollene Händel-Oper *Hermann von Balcke*. Ein Beitrag zur Elbinger Musikgeschichte“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8, 1927) konnte glaubhaft machen, dass das *Pasticcio Hermann von Balcke* mit einiger Sicherheit nicht in Elbing aufgeführt wurde. Der Autor des Eintrags führt diesen Artikel aber nicht an, sondern stattdessen einen Aufsatz von Joseph Müller-Blattau, dem 1933 aus nationalistischen Motiven daran gelegen war, Händel nach Elbing reisen zu lassen und dort das *Pasticcio Hermann von Balcke* aufführen zu lassen (eine Annahme, für die es an dokumentarischer Evidenz mangelt). Unter dem Lemma „Hermann von Balcke“ wird dann zwar der Artikel von Leux genannt, aber auch hier ohne die Aufführung 1732 in Elbing an sich in Frage zu stellen. Der Artikel „Esther“ erwähnt mit keinem Wort die neuerdings von Reiner Kleinertz („Zum Problem der Entlehnungen bei Händel am Beispiel der *Brockes-Passion* und der ersten Fassung von *Esther*“, in: *Händel-Jahrbuch* 55, 2010) vorgetragenen Überlegungen zur Werkgenese. Der im selben Jahrgang des *Händel-Jahrbuches* enthaltene Beitrag von John Roberts wird hingegen in Literaturverzeichnis genannt. Sicher ist ein Lexikonartikel nicht der richtige Ort, um wissenschaftliche Kontroversen auszutragen, geschweige denn zu entscheiden. Von der Verpflichtung, abweichende Positionen zu benennen, entbindet aber auch nicht der begrenzte Umfang der Artikel: Ein Satz und die Nennung unter der Rubrik Literatur hätten hier sicherlich ausgereicht.

Der Artikel „Oratorio“, dem Gegenstand nach gewiss von nicht zu unterschätzender Bedeutung, begnügt sich mit der Aufzählung der Oratorien Händels in chronologischer Reihenfolge, ohne dass Fragen der Gattungskonventionen, der Dramaturgie etc. auch nur ansatzweise erörtert werden. Gerade wenn man berücksichtigt, dass jedes Oratorium einzeln besprochen wird, stellt sich die Frage nach dem Sinn einer derartigen Auflistung. Unzweifelhaft einen Gewinn bedeuten hingegen zahlreiche Einträge zu systematischen Stichwörtern (z. B. „Aria“, „Festivals“, „Instrumentation“, „Palazzi“), welche die schwere Kunst der konzisen Darstellung exemplarisch vorführen. Die zu Werbezwecken abgedruckten Lobeshymnen von bedeutenden Händelinterpreten der Gegen-

wart – haben diese das Manuskript des Bandes vorab gelesen? Oder wie konnten sie sich vor der Drucklegung ein Urteil bilden? – verraten viel über den imaginären Adressatenkreis der Enzyklopädie, die sich wohl in erster Linie an den Praktiker und/oder Händelliebhaber wendet, der sich nicht der mühevollen Lektüre längerer Texte unterziehen möchte und dem ein Buch pro Themengebiet als völlig ausreichend erscheint. Ob der vorliegende Band aber auch die Interessen und Wünsche des wissenden Musikers – wie er längst als Ziel der Musikausbildung gelten darf – erfüllt, erscheint (nicht zuletzt auch aufgrund des enorm hohen Preises) zumindest fraglich.

(Juli 2010)

Michael Zywiwicz

Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives on Analysis and Performance. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (*Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Band 2.*)

Pieter Bergé hat gemeinsam mit Jeroen D'hoë und William Caplin elf Auseinandersetzungen mit Beethovens Klaviersonate op. 31,2 zusammengestellt. Verschiedene Zugangsweisen zum gleichen Gegenstand sollen unterschiedliche Facetten ausleuchten. Zudem skizzieren die Beiträge analytisch informierte Aufführungsweisen: eine Anwendung der Analyse, die in den letzten Jahren immer breiteren Raum einnimmt, wenngleich viele praktische Musikerinnen und Musiker solchen Anregungen skeptisch gegenüberstehen. Im einleitenden Essay skizzieren Pieter Bergé und Jeroen D'hoë dieses Verhältnis von Analyse und Aufführung. Sie zeigen nicht nur verschiedene Motivbegriffe auf, sondern suchen den Ausgleich von präskriptiven und deskriptiven Ansätzen, indem sie sowohl Möglichkeiten zur klanglichen Umsetzung analytisch gefundener Strukturen vorschlagen als auch analytischen Implikationen von Einspielungen nachgehen. Folgerichtig schließt der Beitrag mit Bemerkungen zu einer Sprache der Analyse, die solche Dialoge fördert, indem sie sowohl die technische Abstraktion als auch die metaphorische Verbildlichung kennt. Der Zufall der alphabetischen Ordnung führt dazu, dass Scott Burnhams Beitrag an eben diesem Punkt ansetzt. Er untersucht, wie musikalische Strukturen außermusikalische

Wirkungen realisieren, und stellt Fragen, die Interpreten zum Nachdenken anregen sollen, ohne ihnen Vorschriften zu machen. Poundie Bursteins schenkerianischer Zugang betont die Möglichkeit verschiedener analytischer Lesarten der gleichen Musik und das reziproke Verhältnis von Aufführung und Analyse. Er stellt dies u. a. an der Wiedergewinnung der strukturellen Tonika in verschiedenen Takten des ersten Satzes dar. Der Aufsatz ist darüber hinaus eine hervorragende Einführung in die Stimmführungsanalyse, die ohne Polemik zahlreiche Missverständnisse korrigiert.

William Caplin bezieht sich auf die „formal functions“ der Musik der Klassik als Grundlage seiner Formenlehre. Die „Sturmsonate“ diskutiert er mit vielen Seitenblicken auf das klassische Repertoire und skizziert Folgerungen für die Ausführung, von denen er einschränkend betont, dass sie ausschließlich formale Funktionen ausdrücken, keine weiteren Ebenen des Satzes wie Motivik und Stimmführung. Eine grundlegend andere Stimme hört man in Kenneth Hamiltons Beitrag, der aus der Sicht eines Pianisten Aufführungstraditionen untersucht. Hamilton beschäftigt sich mit Berichten über Beethovens Spiel, mit Ausgaben, Aufnahmen und Instrumenten – der Aufsatz ist eine Fundgrube von historisch informierten Beobachtungen und Anregungen aus der Praxis. Robert Hattens Überlegungen zu „topics“, „tropes“ und „gestures“ beabsichtigen die „reconstruction of the composer's poetic *Idee*“ (S. 177). Praktische Umsetzungen seiner semiotischen Forschung sucht er mehr als die anderen Autoren in „orchestral hints“. Ein „horn trio“ oder „childlike innocence, projected by a light, almost fanciful distribution of the weight of the hand“ weisen auf Färbungen wie auch auf den Körper des Interpreten oder der Interpretin hin.

James Hepokoski geht von seiner „Sonata Theory“ aus. Sie sollte für das Verständnis seines Beitrags bekannt sein; die eingestreuten Bemerkungen reichen nicht aus, um zugleich mit der Anwendung auch die Methode zu erläutern. Der Aufsatz ergänzt aufführungspraktische Hinweise zur Theorie: Offenbar ist die Angliederung an das Korpus der „Sonata Theory“ im Allgemeinen intendiert, in deren „performative language“ (S. 207) solche Affinitäten latent angelegt seien. William Kinderman erforscht die

Temporelationen im ersten Satz. Er bettet sie in einen reichen Kontext ein, der sowohl ältere Kompositionen als auch Beethovens Skizzen – und damit Fragen zur Genese – umfasst und einen Ausblick auf das Rezitativ der neunten Symphonie eröffnet. Auch William Rothstein untersucht die Zeitorganisation, und auch er befragt (und textiert) die Rezitativpassagen, bevor er sich der Taktgruppengliederung widmet. Seine praktischen Folgerungen betreffen metrische Phänomene, die er durch Reduktionen für die Ausführung aufschließt. Douglass Seaton skizziert einen Zugang auf der Grundlage von Narrativitätstheorien. Den praktischen Nutzen erkennt er im integrativen Moment dieses Ansatzes, der analytische Einzelbeobachtungen verbindet. Steven Vande Moortele beschreibt schließlich am Beispiel der „Sturmsonate“ ein Stück Wissenschaftsgeschichte, indem er unterschiedliche Lesarten diverser Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts vorstellt: Hier zeigt sich, welch reiches Reservoir an Deutungen die Formenlehre ganz entgegen ihres manchmal dogmatischen Rufs hervorgebracht hat.

Bergé, D'hoë und Caplin präsentieren in ihrem vielschichtigen Band eine Fallstudie zum Pluralismus analytischer Ansätze einschließlich von Überlegungen zur klanglichen Umsetzung. Insofern ist das Buch sowohl eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit der „Sturmsonate“ als auch eine Anthologie zu musiktheoretischen Ansätzen der Gegenwart mit einem Schwerpunkt zur Formtheorie. Doch liegen in der Vielschichtigkeit zwei Probleme. Da sich alle Beiträge auf den gleichen Gegenstand beziehen, ist es erstens schade, dass das Buch elf Solitäre vorstellt. Die Diskussionen müssen die Leserinnen und Leser selbst führen. Spannend wäre es gewesen, wenn die Autoren auf bisweilen drastische Deutungsunterschiede ihrer Kollegen hätten eingehen können oder wenn die Herausgeber die Diskussion in einem Nachwort geführt hätten. So wird diese Auseinandersetzung, die den Band als Einheit markiert hätte, nicht angestoßen und insofern erschwert, als man Konkordanzen mühsam suchen muss. Zweitens sind die Tonfälle recht verschieden; mitunter scheint der intendierte Leserkreis die Autoren veranlasst zu haben, gleichsam mit angezogener Handbremse zu schreiben. Trotz dieser kleinen Einwände haben die Herausgeber ein rundum lesens-

wertes Buch vorgelegt, das nicht zuletzt eine Einladung zur analytischen Interpretationsforschung darstellt.
(Juli 2010) Christoph Hust

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 17: Briefe des Jahres 1865. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 797 S.

1865 war ein Jahr voller Dramatik in dem ohnehin nicht eintönigen Leben Richard Wagners. Ein Jahr zuvor war er von König Ludwig II. von Bayern nach München berufen worden. Doch im Dezember 1865 musste der Komponist aufgrund seiner Beteiligung an politischen Auseinandersetzungen die Stadt fluchtartig verlassen und zog in die Schweiz.

Mit fast 800 Seiten Umfang übertreffen die Briefe des Jahres 1865 alle vorangegangenen Bände, wobei der Anhang (Anmerkungen zu den einzelnen Briefen, Themenkommentare, Verzeichnisse und Register) fast die Hälfte des Bandes ausmacht. Die eher übersichtsartig gehaltenen Themenkommentare beziehen sich auf Wagners Reisen, die Presse, die Politik, seine künstlerischen Projekte und Arbeiten sowie auf die Uraufführung des *Tristan*. Die Geburt der Tochter Isolde am 10. April 1865, an dem pikanterweise auch die erste Orchesterprobe zur Uraufführung durch Hans von Bülow stattfand, wird weder von Wagner noch im Kommentar erwähnt, was dem Bestreben der Herausgeber entspricht, das Private im Hintergrund zu belassen. Dazu müsste man parallel das tagebuchartige *Braune Buch* lesen, das die emotionalen Turbulenzen Wagners zu Beginn seiner Beziehung mit Cosima enthält. Weil die Briefe des Komponisten an Cosima von Bülow vernichtet wurden, in denen er vermutlich genau berichtet hat, sind die Aufzeichnungen Ludwig II. über seine mit Wagner auf Schloss Hohenschwangau verlebte Woche im November 1865 erstmals vollständig abgedruckt und erläutert.

Die ausgezeichneten Erläuterungen zu den einzelnen Briefen glänzen durch genaueste Hinweise und Erklärungen. Und wieder einmal staunt man über die stilistische Variationsbreite der Wagner'schen Briefe, ob sie an den König gerichtet sind („holder Gönner“,

„hehrer Geliebter“) oder an die Bediente Verena Weidmann („nehmen Sie unten im blauen Kabinet eine rothe Fenstergardine“), ob sie sich um eine Wahrsagerin drehen, die Wagner tief beeindruckte (S. 497f.) oder um die nervliche Anspannung bis zur Uraufführung des *Tristan*. Der Band ist nicht nur eine wissenschaftlich erstrangige Quelle, sondern besitzt auch durchaus unterhaltenden Wert.
(September 2010) Eva Rieger

NICHOLAS VAZSONYI: Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand. Cambridge: Cambridge University Press 2010. 222 S.

Während Hector Berlioz einmal schrieb: „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert“, hätte Wagner, nach Vazsonyi, wohl eher und zutreffender gesagt: „Mein Leben ist ein Drama, an dem ich schrieb.“ Begnügte man sich bislang damit, vom Mitteilungsdrang oder Selbstdarstellungsvermögen Wagners zu sprechen, so zeigt der Autor auf, dass dieser darüber hinaus nicht nur selber den Diskurs um seine eigene Person und sein Werk schuf, sondern ihn auch laufend kontrollierte und weiter entwickelte. Richard Wagner bezeichnete sein Musikwerk als etwas noch nie da Gewesenes und erfand sogar ein eigenes Vokabular, um es zu beschreiben. Vazsonyi analysiert in fünf Abschnitten verschiedene Facetten der Unternehmungen Wagners, die alle das Ziel hatten, für sich zu werben: die Schaffung seiner Person als Markenzeichen, Kommunikationsmanagement („public relations“), die Entwicklung einer Marke, die eigene Vermarktung innerhalb seines Musikwerks und die Etablierung eines globalen Netzwerks.

Ab 1840 produzierte Wagner ein Korpus an Texten, die den öffentlichen und intellektuellen Diskurs um sein Werk schüren sollten; sie waren „ein komplexes und verstörend verführerisches Amalgam von Haltungen, ästhetischer Theorie, gesellschaftlichen Kommentaren und Ideologie, eingewoben innerhalb einer farbigen und suggestiven autobiographischen Erzählung. [...] Die Art, wie er daran ging, seinen Erfolg zu generieren, ihn abzusichern und zu erhalten, war beispiellos und entsprach – vielleicht intuitiv – genau den Marktbedingungen, mit denen er sich anlegte“ (S. 9 und