

der Gegenüberstellung dieser eröffnenden Aufsätze bereits deutlich wird, dass sich nämlich die aus der Literaturwissenschaft stammenden narratologischen Verfahren nicht eins zu eins auf Musik übertragen lassen und es zudem einer sorgfältigen Begründung entsprechender Interpretationsansätze bedarf, zeigt sich in der Folge auch an den übrigen Beiträgen: Stefan Weiss richtet seinen Blick auf die Reprise von Schostakowitschs Sonatensätzen, die aus narratologischer Sicht einen besonders heiklen Punkt der Formgebung markieren, und beleuchtet sie anhand unterschiedlicher Problemlösungen, wobei er „eine besondere Form musikalischer Schlüssigkeit oder Stimmigkeit“ (S. 82) herausarbeitet. Demgegenüber wendet sich Amrei Flechsig dem für Schostakowitschs Musik grundlegenden Bereich des Grotesken zu und deckt dessen narratives Potenzial auf, indem sie die Verfremdung von Aspekten der musikalischen Harmonik und Formenlehre als kompositorischen Ansatzpunkt für die Entfaltung von Narrativität deutet. Ein Aufsatz von Inna Klause stellt kritisch dar, welche Bedeutung die Narrativität in der Schostakowitsch-Rezeption einnimmt und wie stark das Reden über bestimmte Werke sowie von den historisch-biografischen Fakten die Auseinandersetzung mit der Musik beeinflusst, ohne dass dadurch tatsächlich auf die kompositorischen Intentionen geschlossen werden kann. Katrin Eggers hinterfragt schließlich in einem der substanziellsten Beiträge des Bandes generell die Tragfähigkeit des Narrativitäts-Konzepts im Zusammenhang mit dem Verstehen von Musik und den verbalen Diskursen über sie.

Damit sind zentrale Aspekte benannt, die in den weiteren Texten immer wieder – teilweise auch durchaus widersprüchlich – aufgegriffen werden. So wendet sich der zweite Teil des Bandes vier konkreten Fallstudien zu, die sich mit der zweiten Sinfonie als „absoluter Musik“ (Svetlana Savenko), mit den narrativen Strukturen der vierten Sinfonie (Pauline Fairclough), mit den immanenten Erzählstrukturen der Musik zu Lew Arnstams Filmbiografie *Soja* (Anja Tippner) sowie mit der Begründung für den kompositorischen Neuanfang in Schostakowitschs neuntem Streichquartett (Sarah Reichhardt) befassen. Der kurze dritte Teil unternimmt schließlich, die „Notwendigkeit interdisziplinären Denkens und Handelns“

(S. 13) betonend, ein „Close Reading“ des siebten Streichquartetts, um so – mit den Worten von Melanie Unsel – den Weg einer „Rückbesinnung auf den Notentext und auf Fragen der Aufführung bzw. der Werkinterpretation“ (S. 204) zu beschreiten: Was während der Tagung in der pointierten Konfrontation dreier möglicher Lesarten – der von Kadja Grönke vertretenen Position einer methodisch reflektierten Analyse narrativer Momente, dem von Lorenz Luyken unternommenen Versuch, das Werk aus der Perspektive von Eduard Hanslick und Nelson Goodman zu lesen, sowie dem als Gegeneinander heterogener Meinungen formulierten Disput von Clemens Kühn – mit einer musikalischen Interpretation durch das Nomos-Quartett stattfand, ist in gedruckter Form zwar naturgemäß auf den Wortlaut der vorgelegten Überlegungen beschränkt; dennoch zeichnen sich in den kurzen Beiträgen Möglichkeiten und Produktivität einer vermittelnden, sowohl die Praxis als auch unterschiedliche theoretische Deutungszugänge einbeziehenden Annäherungsweise an Kunstwerke ab, die sich ähnlich oder in entsprechend abgewandelter Form auch für Schaffenszusammenhänge jenseits von Schostakowitschs Œuvre weiterentwickeln lässt. Und darin liegt vielleicht der größte Gewinn dieses bei aller Disparität der einzelnen Beiträge sehr lesenswerten Bandes.

(Oktober 2010)

Stefan Drees

*KLAUS LANG: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit. Augsburg: Wißner-Verlag 2010. 416 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 2.)*

„Furtwängler ... was no anti-Semite – or at least not more as every non-Jew. And he is certainly a better musician than all these Toscaninis, Ormandis, Kussevitzkis and the whole rest. And ... he loves music.“ (Arnold Schönberg, „Stile herrschen, Gedanken siegen“, 1946.) Bei Wilhelm Furtwängler (1886–1954) greifen Autoren hoher musikalischer Kompetenz zu Superlativen. Etwa Peter Gülke, wenn er über diesen „rätselhaftesten“ aller Dirigenten schreibt (*MGG, Personenteil*), oder, abseits wissenschaftlicher Prosa und aus volkstümlicherer und feuilletonistischer, gleichwohl erfahrungs-

gesättigter Perspektive, Joachim Kaiser. Noch vor kurzem nannte Kaiser Furtwängler den bedeutendsten Dirigenten, ja den „bedeutendsten Musikinterpreten“ überhaupt. Zum Glück müssen wir keine „Bedeutendsten“ festlegen. Doch darf dem Namen Gewicht gegeben werden in einer Zeit, in der schon viele Studierende der Musik und der Musikwissenschaft nicht mehr wissen, wer der Komponist und Dirigent Wilhelm Furtwängler war, während im angelsächsischen Raum das renommierte Musikmagazin *The Gramophone* etwa im Februar 2005, Furtwängler auf der Titelseite abbildete. Text: „The greatest conductor of all?“

Der um einiges jüngere Sergiu Celibidache (1912–1996) hatte in Bukarest und Paris Mathematisches, vor allem aber, in Berlin, Komposition bei Heinz Tiessen, Klavier und Dirigieren bei Walther Gmeindl studiert, ehe er mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* zwischen 1945 und 1954 über vierhundert Konzerte geben konnte und zumindest bei französischer und russischer Musik als bedeutender Dirigent Europas galt (im Artikel „Dirigenten“ der 1. Auflage der *MGG* erscheint Celibidache als „der genialische“).

Erweitert um die Erstpublikation der Briefe Celibidaches wird nun der teilweise pragmatische, zeitweilig warme, jedenfalls menschlich engagierte Briefwechsel zwischen beiden Komponisten von Klaus Lang in erweiterter zweiter Auflage vorgelegt. Lang kommentiert den schriftlichen Dialog der beiden Musiker flott, mitunter fast umgangssprachlich, aber recht spannend und im Großen gut strukturiert. Zudem enthält der Band einige Dutzend Abbildungen und ausdrucksstarke Photographien und ist durch mehrere Register und Zeittafeln gut benutzbar.

Aus einem Gespräch, das Lang 1985 mit Furtwänglers Witwe Elisabeth geführt hat, erfährt der Leser, wie Furtwängler Karajan und Celibidache musikalisch einschätzte: „ganz verschieden“ – zugunsten Celibidaches! Dieser jedoch pflegte sich um 1950 abfällig über ältere Orchestermusiker des berühmtesten Berliner Orchesters zu äußern. Dass nicht nur Musiker, sondern auch Komponisten schon damals vor seiner Verurteilung nicht sicher waren, erfährt man unmissverständlich („Poulenc ist ein Dreck“, S. 114). Heikle Sachverhalte werden von Klaus Lang angenehm nüchtern prä-

sentiert. So gelingt eine klare und zugleich bemerkenswert sachliche Darstellung des in der Tat schwierigen und schwer zu fassenden Charakters Celibidaches. Bedeutender noch als die Details in den Briefen Furtwänglers – und den nun mit reichhaltigen Kommentaren erstveröffentlichten Briefen Celibidaches an jenen – dürfte der ästhetische Ort sein, auf den die Leser hier aufmerksam werden können, nicht zuletzt durch das Protokoll eines höchst lebendigen Interviews, das der 62jährige Celibidache gegeben hat. Celibidache ist eloquent, prägnant, fesselnd zu lesen und hochinteressant – etwa zum grundsätzlichen, systematisch beleuchteten Verhältnis von Notation (Partitur) und Musik.

Zwar geht der Band II,2 der *Celibidachiana* nicht auf alle Eigenschaften ein, die die beiden überaus verantwortungsbewussten – und auf hohem Niveau glühend rationalitätskritischen, Rationalität überflügelnden – Dirigenten teilen, doch kommt ihm das Verdienst zu, facettenreiches Material zu bieten, ohne welches man die deutsche Orchesterkultur der Nachkriegsjahre nicht hinreichend verstünde. Langs Publikation ruft darüber hinaus in Erinnerung, dass Celibidache – in Ablehnung intellektueller Dialektik, zugleich in Kenntnis zahlreicher Paradoxa der neuen Physik und beeinflusst von fernöstlichem Gedankengut – eine Fülle symphonischer Aufführungen realisiert hat, welche Konzertsaal-Ovationen zur Folge hatten: Beifall für Celibidache konnte zwanzig, dreißig Minuten dauern.

In einflussreichen Kreisen wurde der Name des vor allem als Schallplattenverweigerer Bekannten seit Anfang der 1950er Jahre tendenziell getilgt – infolge der verbalen Beleidigungen, zu denen er sich immer wieder hatte hinreißen lassen, wenn er über den in seinen Augen ganz falschen und verblendeten Musikbetrieb herzog – mutig, couragiert, gnadenlos, vor laufenden Mikrofonen ehrlicher als manche berechnender taktierende Kollegen – *παραδοξων*?

Langs Literaturhinweise lassen die 2. Auflage der *MGG* unberücksichtigt. Folgerichtig fehlt der Hinweis auf jüngere Arbeiten über Celibidache (z. B. *Musik & Ästhetik* Heft 15, 2000, *Sokrates-Studien* [Tübinger Phänomenologische Bibliothek] Bd. 7, 2008, und Thomas Kabischs Untersuchung in *Mf* 58, 2005, Heft 1). Ungenannt bleiben auch Dissertationen, die

sich Celibidaches geistiger Ausrichtung, an der Furtwängler ja zunächst großen Anteil hatte, gewidmet haben (Anna Quaranta an der Universität Bologna, Tom Zelle in Chicago). Diese – und mit ihr die musikphänomenologische Methode – sind im deutschen Universitätsraum weitgehend unbekannt. Doch eine historisch informierte (!) systematische Musikologie könnte unsere Welt – bis hin zur staatlichen Musikpädagogik – erheblich bereichern. Schon einmal, im Falle des genialischen Ernst Kurth, welchem sich zumindest Celibidache verpflichtet wusste, mussten Jahrzehnte vergehen, bis einige wenige Musikforscher zu einer Quelle zurückkehrten, welche den für sie Aufgeschlossenen nicht unbeträchtlich zu bereichern vermag.

(Oktober 2010)

Matthias Thiemel

HENRY PURCELL: *Purcell Society Edition. The Works of Henry Purcell. Volume 1: Three Occasional Odes.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXIX, 152 S.

JOHN BLOW: *Venus and Adonis.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXXV, 137 S. (*Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 2.*)

WILLIAM CROFT: *Complete Chamber Music.* Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2009. XXXVII, 104 S. (*Musica Britannica LXXXVIII.*)

Die drei vorliegenden Bände mit englischer Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind nützliche Ergänzungen in der wachsenden Zahl kritischer Ausgaben, die sich mit den Werken Purcells und seiner Zeitgenossen auseinandersetzen. Zwei der vorliegenden Bände sind kürzlich von der Purcell Society veröffentlicht worden, einer als Teil der Purcell-Society-Gesamtausgabe, der andere innerhalb der 2007 begründeten *Purcell Society Edition Companion Series*. Die dritte Edition stellt Band 88 der lang etablierten Reihe *Musica Britannica* dar.

Bruce Woods Ausgabe von Purcells drei Oden *Celestial music did the gods inspire* (1689), *Of old, when heroes thought it base* (1690), und *Great Parent, hail!* (1693) formt Band 1 der von der Purcell Society betreuten 32bändigen Gesamtausgabe und führt Purcells drei Oden, in denen weder die Heilige Cäcilie noch das Königshaus im Zentrum stehen, zusammen. In

der ‚alten‘ Purcell-Society-Ausgabe waren diese drei Oden auf verschiedene Bände verteilt; *Of old when heroes thought it Base* bildete 1878 den Eröffnungsband der Purcell Society Edition, die anderen beiden Oden, *Celestial music* und *Great Parent, hail*, sind in Band 27 der Ausgabe von 1957 zu finden.

Die Purcell Society veröffentlicht seit 1971 (*King Arthur*, Band 26) nach und nach Bände in der neuen Purcell-Society-Ausgabe mit dem Ziel, eine Edition anzubieten, die aktuellen wissenschaftlichen Standards genügt. Manche der früheren Bände (z. B. *King Arthur*) nahmen die alte Purcell-Society-Edition zur Grundlage; die vorliegende Ausgabe der drei „Occasional Odes“ wurde hingegen – wie alle anderen Bände der letzten Jahre – vollständig neu erarbeitet. Woods Vorwort beschreibt nicht nur frühere Editionen der Oden, er bespricht auch die Aufführungskontexte der Werke und die allgemeine Problematik um Purcell-Quellen. Dazu gesellt sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis in Purcells London, mit Referenzen zu Instrumentation, Sängern, Spielart der Streichinstrumente und Besetzung. Eine Erklärung dafür, warum eine Continuo-Aussetzung (die laut Bericht vom Herausgeber stammt) in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe zu finden ist, wäre eine sinnvolle Ergänzung. Die Aussetzung ist sicher nützlich für Aufführende, die keine Generalbassziffern lesen können oder die Aussetzung für Probezwecke benötigen und macht diese Ausgabe für ein breiteres Publikum – Wissenschaftler, professionelle Musiker und Amateurmusiker – attraktiver. Wood bietet auch Informationen darüber, wie Verzierungen gespielt werden sollten, wovon auch Interpreten profitieren, besonders jene, die noch wenig Erfahrung mit englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts haben.

Vor dem Hauptnotentext werden detailliert die Quellen für jede der drei Oden aufgelistet. Es wäre hier sicherlich sinnvoll gewesen, die vollständigen RISM-Sigel der einzelnen Manuskripte mit zu erwähnen, besonders im Fall weniger bekannter Bibliotheken wie der Tatton Park Library; stattdessen findet man hier nur die Namen der Bibliotheken. Das Gegenteil ist im kritischen Bericht zu sehen, in dem nur die RISM-Sigel genannt werden, ohne die vollständigen Bibliotheksnamen. Wer also nicht gerade