

Besprechungen

GERT MELVILLE: *Frommer Eifer und methodischer Betrieb. Beiträge zum mittelalterlichen Mönchtum*. Hrsg. von Cristina ANDENNA und Mirko BREITENSTEIN. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. XVI, 398 S.

Frommer Eifer und methodischer Betrieb beinhaltet 13 Aufsätze von Gert Melville, die – ausgehend vom Druckjahr des Buches 2014 – innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte erschienen sind. Im Mittelpunkt stehen verschiedene mittelalterliche Orden, u. a. die Cluniazenser, Dominikaner, Franziskaner, Prämonstratenser und wichtige ihnen zugehörige Personen. Ausgewählt wurden die Texte aus deutschsprachigen Publikationen Melvilles in Zeitschriften und älteren Aufsatzsammlungen, und herausgegeben wurde der Band von zwei Mitarbeiter_innen an der Forschungsstelle für vergleichende Ordensgeschichte der Technischen Universität Dresden, Cristina Andenna und Mirko Breitenstein.

Melvilles Aufsätze decken viele Aspekte der mittelalterlichen europäischen Ordensgeschichte ab, von spezifischen Fällen bis zu grundlegenden Diskussionen, wie an folgenden Titeln deutlich wird: „Regeln – *Consuetudines*-Texte – Statuten. Positionen für eine Typologie des normativen Schrifttums religiöser Gemeinschaften im Mittelalter“ (S. 160–186), „Zur Semantik von *ordo* im Religiosentum der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts“ (S. 208–231) und „Im Spannungsfeld von religiösem Eifer und methodischem Betrieb“ (S. 1–18). Es sind auch Beiträge zu den verschiedenen Rechtsvorstellungen und -ordnungen in mittelalterlichen Orden vorhanden („*In privatis locis proprio jure vivere*. Zu Diskursen des frühen 12. Jahrhunderts um religiöse Eigenbestimmung oder institutionelle Einbindung“, S. 33–48, „Zum Recht der Religiösen im *Li-*

ber extra“, S. 187–208, und „Die Rechtsordnung der Dominikaner in der Spanne von *constituciones* und *admoniciones*. Ein Beitrag zum Vergleich mittelalterlicher Ordensverfassungen“, S. 295–322). Die übergeordneten Themen Institution, Charisma und Identität, denen man häufig in der Forschung zum Ordensleben begegnet, sind ebenfalls in dem Sammelband präsent. Themen wie Legitimität und Geltung im Zusammenhang mit Orden treten auch auf, z. B. werden in „Geltungsgeschichten am Tor zur Ewigkeit. Zu Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft im mittelalterlichen Religiosentum“ (S. 103–138) mehrere Versuche von Orden und ihrer Vertreter, Geltung und Legitimation zu gewinnen, analysiert. Mehrfach trifft man auf zentrale Personen wie Humbert de Romanis (z. B. „Gehorsam und Ungehorsam als Verhaltensformen. Zu pragmatischen Beobachtungen und Deutungen Humberts de Romanis O.P.“, S. 139–159, sowie „*Duo Novae Conversationis Ordines*. Zur Wahrnehmung der frühen Mendikanten vor dem Problem institutioneller Neuartigkeit im mittelalterlichen Religiosentum“, S. 80–102, und Humbert de Romanis tritt als Beispiel u. a. in „*Tegumenta virtutis und occulta cordis*“, S. 19–32, und in dem oben genannten Beitrag „Die Rechtsordnung der Dominikaner“ auf), Stephan von Obazine (z. B. „Stephan von Obazine: Begründung und Überwindung charismatischer Führung“, S. 49–63; wie Humbert de Romanis tritt Stephan von Obazine auch als Beispiel in dem oben genannten Kapitel „*Tegumenta virtutis und occulta cordis*“ auf) oder Stephan von Muret (z. B. „*In privatis locis proprio jure vivere*“) sowie auf die oben genannten Orden, was für Kontinuität zwischen den Beiträgen sorgt. Zeitlich konzentrieren sich die Texte auf Themen des 12. und 13. Jahrhunderts. Die Texte sind klar gestaltet und strukturiert, mit sinnvollen Beispielen versehen – oft stammen die Beispiele aus verschiedenen Orden, z. B. trifft man in dem oben genannten Aufsatz „Geltungsgeschich-

ten am Tor zur Ewigkeit“ auf Stephan von Obazine, die Kartäuser, die Zisterzienser und andere. Die Texte sind auch für Nicht-Experten verständlich und lesenswert auch für jene, die nur an der Peripherie der Ordensgeschichten arbeiten.

Die Texte sind ohne neue Bearbeitung veröffentlicht, lediglich redaktionell angepasst (S. XIII). Damit haben die Herausgeber eine gute Möglichkeit vergeben, um in dem Band etwas mehr als das ohnedies Zugängliche anzubieten. Zwar haben die Herausgeber recht, wenn sie schreiben, „in der Grundaussage aber sind die abgedruckten Studien unverändert aktuell“ (S. XIII). Trotzdem wünscht man sich, wenn nicht eine neue Bearbeitung, mindestens Hinweise zur aktuellen Literatur, die seit den Erstpublikationen der Aufsätze erschienen ist – dies gilt besonders für die Texte, die schon etwas älter sind. Denn wenn man die 13 Aufsätze per Fernleihe bestellen müsste, erreichte man nicht mal die Hälfte des Buchpreises. Der erste Aufsatz „Im Spannungsfeld von religiösem Eifer und methodischem Betrieb“ wurde vom Herausgeber der Erstpublikation (*Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 2011*) bereits online frei zur Verfügung gestellt. Auch einige der anderen Aufsätze sind in Büchern veröffentlicht, die in vielen in- und ausländischen Bibliotheken vorhanden sind. Da man sich das Buch selber zusammenstellen könnte – wenn auch Einleitung, Literaturverzeichnis und Register fehlen würden –, fällt die mangelnde inhaltliche Aktualisierung doch deutlich ins Gewicht. Meine Kritik ist keineswegs als Kritik an Melvilles eigener Forschung und seinen Ergebnissen zu verstehen, sondern als Kritik am Konzept des Buches, das lediglich berechtigt gewesen wäre, wenn die zusammengestellten Texte schwer zugänglich wären. In der Nichtbeachtung dieser Begrenzung folgen die Herausgeber bedauerlicherweise einem bestehenden Trend.

(Dezember 2015)

Miriam Wendling

Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Das neue Verzeichnis der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – nach jenen von Alfred Wotquenne (1905) und Eugene Helm (1989) das dritte – ist Teil eines wissenschaftlichen Großprojektes, das der Aufarbeitung des kompositorischen Schaffens der Musikerfamilie Bach (mit Ausnahme Johann Sebastian Bachs) gewidmet ist. (Erschienen sind bisher als Band II das Werkverzeichnis zu Wilhelm Friedemann Bach von Peter Wollny, Stuttgart 2012, und das zu Johann Christoph Friedrich Bach von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2013.) Das unter dem Namen *Bach-Repertorium* laufende Projekt ist in das Forschungsprogramm der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig aufgenommen worden und wird vom Packard Humanities Institute im kalifornischen Los Altos finanziell gefördert. (Die auf die Gründer des IT-Unternehmens Hewlett-Packard zurückgehende Stiftung publiziert auch die 115 Bände umfassende Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, von denen bisher 73 erschienen sind, vor allem instrumentale Kompositionen; vgl. www.cpebach.org.) Der Werkkatalog Carl Philipp Emanuel Bachs erscheint in drei Teilen: Dem publizierten zweiten Teil mit den Vokalwerken werden als erster Teil die Instrumentalwerke und als dritter Teil Bachs Notenbibliothek einschließlich der Skizzen, Fragmente und Fehlzuschreibungen folgen.

Der hier anzuzeigende Band mit den Vokalwerken ist – wie alle Bände des *Bach-Repertoriums* – nach dem Muster des (leider unvollständigen) *Bach-Compendiums* konzipiert, das Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff noch zu DDR-Zeiten (1986–

1989) in der Edition Peters veröffentlicht haben. Die Kompositionen sind nach Werkgruppen geordnet, die mit Großbuchstaben gekennzeichnet sind (D = Oratorien und Passionen, E = Liturgische Kirchenmusik, F = Kirchenkantaten und geistliche Gelegenheitsstücke, G = Weltliche Arien, Kantaten, Chöre, H = Lieder, Motetten, Choräle). Die einzelnen Kompositionen sind innerhalb der jeweiligen Werkgruppe fortlaufend nummeriert. Das mit der Helm-Nummer „H 775“ bezeichnete Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* hat beispielsweise das Sigel BR-CPEB:D1. Am Schluss einer Werkgruppe sind die unter Bachs Namen überlieferten, in ihrer Echtheit aber angezweifelten Kompositionen mit dem Zusatz „-Inc.“ aufgelistet; Fehlzuschreibungen werden als Werkgruppe Y im dritten Band beschrieben. Den einzelnen Werkgruppen sind auf dem Stand der neuesten Forschung Hinweise auf die Überlieferungsgeschichte und das Repertoire der jeweiligen Gattung sowie eine Übersicht über die Kompositionen vorangestellt. Die Einträge zu den einzelnen Kompositionen entsprechen den standardisierten Beschreibungsmerkmalen des Bach-Repertoriums: Den normalisierten Werküberschriften folgen detaillierte Angaben zur Besetzung, die Noteninzipits der einzelnen Sätze, Angaben zur Werkgeschichte, zu den Entlehnungen einer Komposition sowie Hinweise auf die Texte, auf Quellen, Vorlagen und Ausgaben. Die Literaturangaben sind mit Kurztiteln angegeben.

Bei den Vorarbeiten zu dem Verzeichnis der Werke Bachs sahen sich die Herausgeber, wie sie in der „Einführung“ schreiben, dem Problem gegenübergestellt, die in den späten 1990er Jahren wiederentdeckten Aufführungsmaterialien Carl Philipp Emanuel Bachs aus der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin in den Werkkatalog mit aufzunehmen. Da es sich bei den zahlreichen Partituren und Stimmen nicht um bisher unbekannte Werke, sondern um weitgehend unbekannte Bearbeitungen fremder

und eigener Werke handelt, musste ein Weg gefunden werden, die Bearbeitungen in das Gesamtkonzept zu integrieren. (Gegenüber dem Werkverzeichnis von Eugene Helm sind nur zwei bisher unbekannte authentische Kompositionen Bachs hinzugekommen: die von Peter Wollny entdeckte Kantate *Ich bin vergnügt mit meinem Stande* F 30 und das kurze *Amen* E 7.) Bach hatte, worauf die Herausgeber besonders hinweisen, seit seinem Amtsantritt in Hamburg im Jahre 1768 jährlich etwa 130 Kirchenmusiken zu bestreiten. An den fünf Hauptkirchen musste er nicht nur die Sonntagsmusiken aufführen, sondern auch die Quartalsmusiken (das sind Festmusiken zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und an Michaelis) und die Passionsmusiken. Da Bach nicht zu jedem Fest eine neue Komposition schreiben konnte, bediente er sich der althergebrachten Pasticcio-Praxis, indem er bereits vorhandene eigene und fremde Kompositionen dem vorgegebenen Text entsprechend einrichtete. Bei diesen „Fremd-Kompositionen“ handelt es sich nicht nur um Werke der Bach-Familie (Johann Christoph Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Sebastian Bach und Wilhelm Friedemann Bach), sondern vor allem um Werke von Komponistenkollegen (Georg Anton Benda, Christoph Förster, Carl Heinrich Graun, Johann Gottlieb Graun, Gottfried August Homilius, Jacob Schuback, Gottfried Heinrich Stöltzel und Georg Philipp Telemann).

Um dieses „breite Spektrum an kreativem Umgang mit fremdem Material“ (Einführung, S. 8) zu dokumentieren, haben die Herausgeber den traditionellen Werkbegriff erweitert, indem sie auch der Rekonstruktion eines Werkes („so wie es von Bach für eine Aufführung zusammengestellt worden war“) den Rang des Authentischen zubilligten. (Vgl. hierzu die grundlegenden Ausführungen von Wolfram Enßlin, „Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses“, in: *Denkströme*.

Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 5 [2010], S. 115.) Mithin konnten sämtliche Bearbeitungen, seien es nun Pasticci mit älteren eigenen Kompositionen oder ausschließlich mit fremden Vorlagen, nach dem System des *Bach-Repertorioms* mit aufgenommen werden. (Das *Bach-Compendium* hatte noch auf Bearbeitungen Johann Sebastian Bachs verzichtet. Vgl. etwa BC I, Teil 3: D 5b, wo es lediglich heißt: „Einfügung von 7 Händel-Arien“. Erst in der Ausgabe von Christine Blanken, „*Kaiser*“. *Markus-Passion, als Pasticcio von Johann Sebastian Bach [Leipzig um 1747] mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brocks-Passion“*, Echterdingen: Carus, 2012, sind die „Einfügungen“ benannt und mitveröffentlicht worden.) Als Differenzierungsmerkmale führen die Herausgeber noch folgende Buchstabenkürzel ein, die jeweils hochgestellt den Gattungsbuchstaben beigegeben sind: „f“ bedeutet: Bearbeitung fremder Kompositionen, „p“ Pasticcio, „s“ Bearbeitung von Selbst- bzw. Eigenkompositionen (mit Rücksicht auf die englische Schreibweise: „self“) und „u“ für unbekannte Bearbeitungsweise. Als Beispiel für diese stark verklausulierte Systematik sei Bachs „autograph redigierte“ Aufführungspartitur einer „Markus-Passion“ von Gottfried August Homilius angeführt, die Bach unter Verwendung von Chorälen von Johann Gottlieb Graun und Georg Philipp Telemann 1770 an allen fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt hat. Bei Helm trägt die Passionsmusik (ohne Erwähnung von Homilius) die Nummer H 783, im vorliegenden Werkkatalog die Bezeichnung BR-CPEB: D^f 5.1. Konsequenterweise sind sämtliche Sätze des Passions-Pasticcio im Werkverzeichnis mit Notenzipits aufgeführt – obwohl das Pasticcio schon 2006 in der Bach-Ausgabe (BR-CPEB: CW IV/5.1) und 2011 als Passion von Homilius (HoWV 1.10) im Druck erschienen ist. Hier, wie auch bei den meisten anderen Pasticci bzw. Bearbeitungen, hätte man sich aus Praktikabilitätsgründen eine

Straffung der Werkbeschreibung gewünscht, wengleich der Rezensent zugibt, dass das wider die Systematik des Werkverzeichnisses verstoßen hätte. Der Band wäre aber schätzungsweise um mindestens ein Drittel seines beträchtlichen Umfangs geschrumpft.

Dem Band ist ein mehrteiliger Anhang beigegeben, der mit der Beschreibung von Sammelhandschriften, einer Konkordanztafel der bisher erschienenen Werkverzeichnisse, Synopsen von Kirchenliedern und Chormelodien sowie einer Chronologie der Erst- und Wiederaufführungen der von Bach geleiteten Kompositionen zum vertieften Verständnis des Ganzen beiträgt. Außer einigen wenigen Druckfehlern ist dem Rezensenten nur aufgefallen, dass es auf Seite 537 in der Rubrik „Entlehnungen“ nicht Fp 57/12, sondern H 57/12 (siehe S. 1033) heißen muss, und auf Seite 384 ist er nicht überzeugt, dass es im Notenzipit des „Amen“ im dritten Takt im Sopran *c*² (gegen *cis* im Bass) heißen soll; und im Inzipit des ersten Chores der „Michaelis-Musik“ Fs 20 sollte in Takt 5 im Bass sicherlich *b* und nicht *b* stehen.

Insgesamt ist das neue Verzeichnis der Werke des „Hamburger“ Bach sowohl wissenschaftlich wie verlegerisch eine Glanzleistung, die ihresgleichen sucht. Mögen die über 1100 Seiten des Bandes die Praktiker nicht davon abschrecken, sich intensiv mit den originären Werken Bachs und mit den von ihm aufgeführten zu beschäftigen.

(Juni 2015)

Hans Joachim Marx

PETER HECKL: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. Band 1: Textband, VI, 171 S., Abb., Nbsp. Band 2: Notenband, VI, 750 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 81.1/2.)

Die Rezeptionsdichte und -breite eines Komponisten lässt sich bis weit ins 19. Jahr-

hundert hinein nicht nur an der Verbreitung seiner Kompositionen in Drucken bemessen, sondern ebenso – wenn nicht noch instruktiver – an der Häufigkeit und Varianz von Bearbeitungen. Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* dürfte für die Wiener Klassiker wohl das bekannteste Beispiel darstellen, das es zu zahlreichen Bearbeitungen für eine Vielzahl von Instrumenten bzw. vokal-instrumentalen Besetzungen gebracht hat und so am Kanonisierungsprozess seines Schöpfers unmittelbar beteiligt gewesen ist. Auch Opernbearbeitungen stellen einen geeigneten Weg dar, umfangreiche Musiktheaterwerke an räumlich variablen Orten und in unterschiedlichen Besetzungen rezipieren zu können, von „beliebten Arien“ für daheim, bis zu Harmoniemusikbearbeitungen ganzer Opern z. B. als Tafelmusik im Freien. In letztere Kategorie fällt Peter Heckls im Jahr 2011 eingereichte Dissertation (Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz), in der sich der Autor einem bis heute insgesamt vernachlässigten Aspekt der Mozartforschung widmet: Den Bearbeitungen Mozart'scher Werke für Harmoniemusikinstrumente. Und als ob diese spezifische Form der Mozartrezeption noch nicht genügen würde, konzentriert sich Heckl auf solche Bearbeitungen, die vor 1840 von Instrumentalwerken Mozarts angefertigt wurden, wohl wissend, dass es sich hierbei in vielen Fällen nicht um Reduktionen, sondern um instrumentale Erweiterungen handelt, bei denen die Bearbeiter ein hohes Maß an kompositorischer und klangbezogener Kompetenz unter Beweis stellen mussten. Der Autor selbst ist Hornist und betrachtet die von ihm ausgewählten Bearbeitungen vor allem unter satztechnischen, klanglichen und instrumentationsbezogenen Aspekten, eine Methode, die einen geradezu wohlthuend nüchternen Blick auf die Kompositionen ermöglicht und mit musikimmanenten Parametern die Unterschiede zwischen „Original“ und Bearbeitung herausarbeitet.

Das Buch ist in insgesamt sechs analytische Kapitel untergliedert, die sich an den Gattungen der Mozart'schen Vorlagen orientieren: 1) Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente; 2) Quintette mit einem Blasinstrument; 3) Kammermusikwerke für Streichinstrumente; 4) Sinfonien und Märsche; 5) Werke für Klavier sowie 6) Duos für zwei Hörner (in diesem Fall lediglich KV 487 [496a]). Bereits in den Bearbeitungen der Serenade B-Dur KV 361 (370a), der „Gran Partitta“, zeigen sich die unterschiedlichen Herangehensweisen der Arrangeure, die in der Regel auf den aufführungspraktischen Gegebenheiten des eigenen Wirkortes fußen (S. 7–25). So lässt beispielsweise Carl Andreas Göpfert (Meiningen Herzogshof) die beiden in B gestimmten Hörner sowie die Bassethörner weg, so dass das Menuett der Serenade mit einer leeren Quinte statt mit einem Dreiklang endet – ein für klassische Ohren höchst unbefriedigendes Ergebnis (S. 11).

Noch spannender sind freilich diejenigen Bearbeitungen, die aus einer Mücke einen Elefanten machen: die Arrangements etwa der vierhändigen Klaviersonate KV 497 für acht Blasinstrumente von Erzherzog Rudolf von Österreich (S. 131ff.) oder des „Alla Turca“-Satzes aus der Klaviersonate KV 331 (300i) für zehn Bläser und große Trommel von Göpfert (S. 128f.). Hier zeigt sich die Komplexität der Orchestrierung, die aus zwei bzw. vier Händen eine großbesetzte Bläserharmonie zaubern muss. Rudolf von Österreich beispielsweise versucht, den Klaviersatz nahezu identisch auf den Bläusersatz zu übertragen. Heckl seziert die Bearbeitungen und macht zahlreiche besetzungsbezogene Probleme aus, so z. B. im Kopfsatz die Notierung von Kreuzen für die Naturhörner in den Takten 58f. oder die inhomogene Melodieführung in den Takten 64–67. In Göpferts Sonatenbearbeitung hingegen zeigt sich, so der Autor, das Können eines Komponisten und Klarinettenisten: Göpfert geht mit den Klavierstimmen relativ frei um und

orientiert sich an den Erfordernissen der Harmoniemusik, um einen insgesamt homogenen Klang zu erreichen.

Heckls sehr klare und leicht verständliche Sprache ermöglicht, in Verbindung mit zahlreichen Tabellen und nicht zuletzt dem als Band 2 gelieferten Notenband, der auf über 700 Seiten sämtliche behandelten Harmoniemusikbearbeitungen als Studienpartituren (sogar mit angehängten kurzen kritischen Berichten) enthält, einen tiefen Einblick in die Bearbeitungspraxis Mozart'scher Kompositionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine kritischen Analysen belegen, dass nicht jeder Arrangeur tatsächlich in der Lage war, die divergenten Vorlagen klanglich in das enge Korsett der Harmoniemusikbesetzungen zu übersetzen. Aus der Feder eines Praktikers lesen sich diese Anmerkungen umso einleuchtender und nachvollziehbarer. Dass Heckl sich nur einführend und am Rande mit den Entstehungs- und Aufführungskontexten der Bearbeitungen auseinandersetzt, ist hier kein Mangel, sondern ermuntert gleichsam, auf Basis seiner Studien sich diesen Kontexten zu nähern und damit philologisch zu hinterfragen, warum derartige Arrangements überhaupt entstanden, wer ihre Auftraggeber waren und wo sie letztlich zur Aufführung kamen. Auch die Tatsache, dass zahlreiche Bearbeitungen in Druck gingen und damit ihrerseits weite Verbreitung fanden (bis nach Frankreich und darüber hinaus), sollte Ansporn genug sein, sich diesem Thema in Zukunft eingehender zu widmen. Heckls lesenswerte Dissertation, die in keiner Musikbibliothek fehlen sollte, legt hierfür einen eindrucksvollen analytischen Grundstein, zumal es der Autor bei seinen Recherchen geschafft hatte, in zahlreichen Archiven und Bibliotheken in ganz Europa bislang unbekannte oder als verschollen geltende Bearbeitungen, in der Regel als Autographie oder Abschriften, aufzuspüren.

Der Apparat des Textbandes enthält den Lebenslauf des Arrangeurs Johann Simon Hermstedt, Errata in der bestehenden Lite-

ratur sowie einen umfangreichen Personen- und Werkindex.

(Juni 2015)

Christian Storch

RENATE WIELAND und JÜRGEN UHDE: Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 297 S., Nbsp.

Das vorliegende Buch ist die dritte Publikation in einer Reihe von klavierpädagogischer Literatur, die die beiden Autoren als Resümee ihrer lebenslangen Beschäftigung mit Musikvermittlung am Instrument nun auch einem breiten Publikum zugänglich machen. Von Jürgen Uhde, der bereits 1991 verstorben ist, kennt man auch Analysen von Beethovens Klaviermusik, darunter alle 32 Sonaten, bei Reclam erschienen; Renate Wieland (*1934) war seine Schülerin. Sie hat Texte aus dem Nachlass Uhdes, einige wenige bereits veröffentlichte gemeinsame Studien sowie eigene Texte, die nach Uhdes Tod „aus dem fortdauernden inneren Dialog“ (S. 7) und den gemeinsamen Erfahrungen erwachsen sind, sinnfällig zu einem Ganzen zusammengestellt. Der Bärenreiter-Verlag hat diesem Ganzen eine ansehnliche, erschwingliche und gut lesbare Form verliehen.

Inhaltlich umfasst das Buch sowohl zweihändige als auch vierhändige Klaviermusik Schuberts aus dessen letzten Lebensjahren. Neben der f-Moll-Fantasie, dem „Grand Duo“, dem „Divertissement über originale französische Themen“ sowie zwei Impromptus und den *Drei Klavierstücken* finden sich auch die vier späten Sonaten D 840, 845, 850 und 894 versammelt. Woran man jedoch bei dem Buchtitel „Späte Klaviermusik“ in erster Linie denkt – nämlich an die drei Großen Sonaten D 958–960, Schuberts einzigartiges Vermächtnis im Genre Klaviermusik –, bleibt ohne Kommentar ausgespart. Eine Besprechung dieser großformati-

gen Werke würde wohl einen eigenen Band füllen. Dennoch ist man etwas enttäuscht.

Der Untertitel „Spuren ihrer inneren Geschichte“ verweist auf den speziellen Zugang der Autoren, die auf Basis einer „Theorie der energetischen Zeitgestalt“ die Struktur von Schuberts später Klaviermusik zu erklären versuchen. Dass die Grundidee, die in den Vorgängerpublikationen ausführlich dargestellt sein soll, hier nur im Vorwort kurz angesprochen wird, stört nicht wirklich. (Man kann nur mit den Klammern und Kreuzen, die bei einigen Notenbeispielen eingefügt sind, nicht allzu viel anfangen.) Die detaillierten Beschreibungen und Analysen versteht man, auch ohne diese Theorie genauer zu kennen. Das liegt daran, dass die Autoren sich sehr eng am Verlauf der einzelnen Kompositionen entlangarbeiten, eine Vielzahl von Notenbeispielen geben und sprachlich auf beachtlichem Niveau agieren. Dabei orientieren sie sich immer wieder auch an bestehender Literatur, wie etwa dem Schubert-Buch von Peter Gülke oder Texten von Walther Dürr, und ziehen Vergleiche mit anderen Werken Schuberts. Auch die philosophische Ausbildung von Renate Wieland klingt immer wieder durch.

Freilich kommt bei solcher Art von verbaler Ausdeutung der Musik die Sprache immer wieder an ihre Grenzen. Wie weit man hier den Autoren folgen will, ist gewiss eine individuelle Frage. Für mich etwa ist die Beschreibung des Spätstils als „schroff“, „unvermittelt“, „kahler Klang“ mit „abweisendem Hochgebirgscharakter“ (S. 164) durchaus zutreffend. Manche Formulierungen halte ich hingegen für sprachlich überzogen (z. B. „Wie im Irrsinn ist es, als begänne die Musik im fernen Klang ihres Pianissimo zu läuten“). Aber, wie gesagt, daran scheiden sich die Geister, und andere sind vielleicht gerade von diesen Passagen begeistert.

Kritik an der an sich reichen Sprache des Buches ist jedoch angebracht, wenn Geschlechterklischees unkritisch wiederholt werden. Im Jahr 2014 kann man nicht mehr

vom männlichen Archetypus des Wanderers sprechen, dem die mütterlich regressive Wiegenmusik gegenübersteht (S. 13), und auch nicht von dem „männlichen Triebe des Vorwärts und dem weiblichen des Verweilens“ (S. 14). Dafür hat die Genderforschung zu hart gearbeitet und schon längst eine Sensibilität geschaffen. Bemerkt soll auch werden, dass im Literaturverzeichnis bei Zeitschriftenaufsätzen und Beiträgen zu Sammelbänden die Seitenangaben nicht fehlen sollten, auch wenn es sich um keine ausgesprochen wissenschaftliche Publikation handelt.

Das Zielpublikum des Buches, welches über weite Strecken anregend zu lesen ist, sind auch nicht primär Musikologen, sondern Pianisten (und alle, die es noch werden wollen). Ihnen wird die Publikation vermutlich als wertvolle Interpretationshilfe für Schuberts späte Klaviermusik dienen.

(November 2015) *Andrea Lindmayr-Brandl*

Schubert: Interpretationen. Hrsg. von Ivana RENTSCH und Klaus PIETSCHMANN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. 234 S., Abb., Nbsp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 3.)

Das wissenschaftliche Werk Hans-Joachim Hinrichsens ist thematisch breit gefächert, mit zwei Forschungsfeldern ist sein Name aber in besonderer Weise verbunden: mit der Musik Franz Schuberts und mit der Interpretation von Musik. Der Titel der Aufsatzsammlung, die Ivana Rentsch und Klaus Pietschmann aus Anlass des 60. Geburtstags von Hinrichsen herausgegeben haben, setzt beide Felder zueinander in Beziehung: *Schubert: Interpretationen* – eine treffliche Anspielung auf das vom Jubilar gemeinsam mit Till Gerrit Waidelich herausgegebene Periodikum *Schubert: Perspektiven*, in dessen Buchreihe der Band erschienen ist.

Die 14 Beiträge sind in drei Gruppen unterteilt: „Werkinterpretationen“ (8), „Kom-

positorische Verfahren“ (2) und „Rezeptionsphänomene“ (4). Den Reigen der Aufsätze eröffnet Walther Dürr, der Nestor der Schubert-Forschung, mit einer profunden Studie über „Schuberts Ossian-Gesänge“, eine Art Nachtrag zu dem von Dürr herausgegebenen neunten Liederband der *Neuen Schubert-Ausgabe*, mit dem die Serie der Liederbände in der Gesamtausgabe 2011 ihren Abschluss fand. Ivana Rentsch geht den Unterschieden zwischen Schuberts beiden Annäherungen an Schillers Ballade *Die Bürgschaft* nach und legt die „Diskrepanz zwischen musikbestimmter Oper und deklamationsabhängiger Ballade“ (S. 37) anschaulich dar. Klaus Pietschmann („Italienität bei Schubert“) schließt sich der These an, dass Schubert 1827 „eine Anstellung als Hofkapellmeister abstrebte“ (S. 42). Die *Drei Gesänge* für eine Bassstimme op. 83 (D 902), die Schubert dem berühmten Bassisten Luigi Lablache widmete, interpretiert Pietschmann „als eine Art Probearbeit“ (S. 50), mit der Schubert seine Befähigung für das angestrebte Amt unter Beweis stellen wollte.

In seiner Deutung des „Lieds vom Wolkenmädchen“ aus *Alfonso und Estrella* scheint Laurenz Lütteken zu vergessen, dass das Singen als Teil der szenischen Handlung, als diegetische Musik eine lange Tradition hat, an die Schubert im Rahmen seiner durchkomponierten Oper anknüpft. Die Behauptung, es handle sich um „eine Poetik des Liedes, die hier absichtsvoll im Lied vorgeführt wird“ (S. 65), kann Lütteken argumentativ kaum begründen. Hingegen gelingt es Arne Stollberg, den Zusammenhang zwischen „Kunstreligion und religiöse[r] Kunst in Schuberts Messvertonungen“ (S. 69ff.) zu veranschaulichen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei Schuberts Verwendung des übermäßigen Quintsextakkords zu, der in mehreren Messen besonders prominent bei der Textstelle „Deus Pater omnipotens“ erscheint, in ähnlicher Weise aber auch in dem Lied *Die Allmacht* D 852.

Der Dichotomie von „Stillstand und Bewegung“ wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des *Ständchen* D 920/921 und der *Nachthelle* D 892 zu. Mit analytischem Scharfblick arbeitet Gerhard heraus, welche kompositorischen Mittel Schubert in der *Nachthelle* einsetzt, um einen Schwebestand zu erzeugen. Im *Ständchen* arbeitet er mit ähnlichen „Ambivalenzen in der taktmetrischen Organisation eines Ablaufs, der beim ersten Hören ganz natürlich fließend erscheint“ (S. 98). Hin und wieder geht die Lust am Abhorchen feinsten Details mit Gerhard etwas durch, etwa wenn er in der Begleitfigur des *Ständchens* in den drei „nachschießenden Sechzehntel [...] einen latenten Dreier-, sozusagen Walzer-Rhythmus“ (S. 101) zu erkennen meint.

„Schuberts Quellen“ nennt Hermann Danuser seinen Beitrag, in dessen Mittelpunkt zwei Werke für Klavier zu vier Händen stehen, die *Trois Marches militaires* op. 51 (D 733) und das Allegro in a-Moll, das postum den Titel „Lebensstürme“ erhielt. „Quellen“ versteht Danuser freilich nicht im Sinne der Philologie; er verweist vielmehr in Anlehnung an Adornos These, „die autonomen Formen hätten sich aus Faktoren musikalischer Praxis entwickelt“ (S. 111), auf „einen Zusammenhang zwischen Funktion, Material und Form“ (ebd.), der sich in den beiden Werken in je eigener Weise beobachten lässt. Die Märsche versteht Danuser als Kunst, die ihre Herkunft von der disziplinierenden Marschmusik des Alltags kritisch reflektiert und als „Metamusik“ auf Distanz zu diesem Ursprung geht. Auch das a-Moll-Duo deutet Danuser als Metamusik, als „programmlose Programmmusik“, die sich einer klaren Zuordnung im Gefüge der musikalischen Gattungen entzieht (S. 117). Andreas Lindmayr-Brandl („Der Zyklus als Mythos“) reklamiert für das Allegretto in C-Dur D 346 einen vergleichbaren Status als Einzelwerk und macht plausibel, dass es sich bei dem Klavierstück nicht um den fragmentarischen Finalsatz der Klaviersonate in C-Dur D 279 handelt.

Veritable Solokonzerte hat Schubert bekanntlich nicht geschrieben, gleichwohl finden sich in seinem Instrumentalwerk verschiedentlich Züge des Konzertanten, denen Giselher Schubert, ausgehend von Liszts Bearbeitung der „Wanderer-Fantasie“, detailliert nachspürt (S. 145ff.). Wolfram Steinbeck befasst sich mit dem Problem der Schlüsse bei Schubert, das für ihn aber nur ein vermeintliches darstellt: „Schubert ‚kann‘ durchaus schließen, er scheint es jedoch nicht zu wollen. Er verschiebt das Endgültige und macht daraus Finalsätze“ (S. 147), so Steinbecks These, die er u. a. anhand des Finales des G-Dur-Streichquartetts D 887 veranschaulicht.

Karol Berger („The uncanny grace. Kleist between Rossini and Schubert“) verknüpft auf beinahe literarische Weise Kleists Gedanken über Marionettentheater mit einer Reflexion über das Wesen mechanischer Musikinstrumente, kommt über einen Essay Alessandro Bariccoss auf Rossini, dessen Opernfiguren vor allem in vielen Finalszenen wie gefangen in der Musik gleichsam mechanisch singen, und gelangt schließlich zu Schuberts „Leiermann“.

Ein interessantes Nebenfeld beleuchtet Erich Wolfgang Partsch in seinem mit vielen anschaulichen Notenbeispielen bestückten Beitrag über „Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung“. Beatrix Borchardt („Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“) zeigt, dass die Zuweisung von Liedern an Sängerinnen oder Sänger aufgrund eines geschlechtlich spezifizierten Sprecher-Ichs im 19. Jahrhundert kaum eine Rolle gespielt hat. Eine Liedsängerin wie Amalie Joachim etwa sang *Ganymed* oder Lieder aus der *Winterreise* ebenso wie *Mignon* oder *Des Mädchens Klage*. Eine „Genderisierung“ des Repertoires“ (S. 199) setzte erst im 20. Jahrhundert ein.

Im letzten Beitrag des Bandes analysiert Manuela Jahrmärker die mittlerweile legendäre Inszenierung von *Fierabras* – damals noch *Fierrabras* geschrieben – von Ruth

Berghaus (S. 205ff.), eine Produktion, die wesentlich dazu beigetragen hat, den Opernkomponisten Schubert neu zu entdecken und zu bewerten.

(Oktober 2015)

Thomas Seedorf

KLAUS HEINRICH KOHRS: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen. Frankfurt a. M. u. a.: Stroemfeld Verlag 2014. 323 S., Abb., Nbsp.

Nach seinen Büchern über die *Mémoires* und die *Troyens*, also das literarische und das musikalische Hauptwerk von Hector Berlioz, legt Kohrs nun eine Studie vor, in der andere bedeutende literarische wie musikalische Werke des Komponisten untersucht werden. Das Vorgehen ist nach wie vor komparatistisch: Kohrs definiert das literarische „Strukturmodell eines Wendepunktes, von dem aus alles Gewesene und Geplante nur noch verwandelt, in einer Gegenwelt wiederkehren kann“, als „Leitmodell von Hector Berlioz' künstlerischem Handeln“ (S. 9). Diese These wird im zweiten Kapitel zunächst an einem eher vernachlässigten Textkorpus exemplifiziert, nämlich an Rezensionen von Opéras comiques, die im Gegensatz zu den bedeutenden Feuilletons, etwa über Beethoven, bislang wenig beachtet wurden. Und doch sind sie häufig aufschlussreich, nutzt Berlioz sie doch – angesichts der Wichtigkeit der zu besprechenden Werke – häufig zu spaltenlangen Digressionen und zur Einflechtung von literarischen Novellen. Deren Material besteht oft in der Transformation von früheren Erinnerungsbildern, die Kohrs sachkundig als „Kontrafakturen“ zu entschlüsseln weiß.

Den Ausgangspunkt liefert ihm die Rezension von Adolphe Adams *La Giralda*, in der Berlioz über einen Sonntagsausflug nach Montmorency und den dortigen Kirchgang berichtet – Nachhall der „Gründungsszene“ (S. 18) des Prozessionsgesangs im heimat-

lichen La Côte-St.-André, die später in die *Mémoires* eingehen wird. Die anschließende Erzählung vom Krückenmädchen (S. 30ff.) begreift der Verfasser als zentrale Episode, die den vorherigen Idyllendiskurs negiert, und deutet sie als politische Parabel der gesellschaftlichen Zustände um 1850. Kohrs verfolgt den Berlioz'schen Diskurs bis zur Wiederkehr der Novelle in den *Soirées de l'orchestre*. Man mag mit Kohrs in Georges Sands Novelle *La Petite Fadette* ein Vorbild sehen, hinzuweisen ist jedoch darauf, dass eine derartige Demontage eines Idyllenbildes schon seit Jules Janins Bestsellerroman *L'Âne mort et la femme guillotinée* von 1829 gängiges Strukturverfahren romantischer Romanpoetik ist – und Janin war immerhin über 30 Jahre lang Kritikerkollege von Berlioz im *Journal des débats*. Kohrs vergleicht Berlioz' Verfahren im Anschluss mit dem von Heinrich Heine und konstatiert einen Dreischritt in Berlioz' Ironie, in der – anders als bei Heine – die ironische Negation zu einem dialektischen Neuanfang führt. Illustriert wird dies anhand der Novelle vom todgeweihten Sperling im Kristallpalast der Londoner Weltausstellung, der ausgerechnet in einer großen Kanone Zuflucht findet.

Im vierten Kapitel nun endlich wendet Kohrs seine Kriterien auf ein musikalisches Hauptwerk, die *Symphonie fantastique*, an. Aufgrund seiner sehr gründlichen philologischen und graphischen Analyse eines bislang kaum beachteten Briefes an Ferdinand Hiller vom 3. März 1830, der auch im Faksimile abgedruckt ist, kann Kohrs zunächst nachweisen, dass der Durchbruch in der Genese der Symphonie biographisch mit der Abwendung von Harriet Smithson und der Hinwendung zu Camille Moke koinzidiert. Greifbar wird dies in der hier mitgeteilten Verbrennung des Autographs der *Élégie en prose*, die Harriet Smithson gewidmet war – der letzten der *Neuf Mélodies* auf Gedichte aus den *Irish Melodies* von Thomas Moore. Dieses bislang übersehene Ereignis führt offenkundig zur Konzeptionsidee, welche

die heterogenen Sätze, die bekanntlich aus verschiedenen Werkzusammenhängen stammen, zu einem einheitlichen symphonischen Werk zusammenschließt. Kohrs gelingt trotz spärlicher Quellenlage eine recht plausible Rekonstruktion der Genese, in deren Verlauf die Peripetie des Künstlerdramas wohl in den dritten Satz – das Idyllenbild der *Scène aux champs* – vorverlegt wurde. Der anschließenden musikalischen Analyse gelingt es, den dritten Satz als Dreh- und Angelpunkt der Dramaturgie im Sinne des eingangs zitierten „Wendepunktes“ erkennbar werden zu lassen.

Fällt die Konzeption der *Symphonie fantastique* mit der Hinwendung von Berlioz zu Camille Moke zusammen, so widmet Kohrs das folgende Kapitel konsequenterweise der Novelle *Euphonia ou la ville musicale*, in der Berlioz die persönliche Krise verarbeitet, die aus Camille Mokes Trennung von Berlioz resultierte. Auch hier ist die Analyse kenntnisreich, allerdings ist die Deutung der Gartenszene (S. 218) als Überblendung der Erscheinung der Camille im Garten über das Modell der *idée fixe* in der *Scène aux champs* musikalisch kaum plausibel. Musikalisches Vorbild ist ganz offensichtlich das *Tableau musical* aus der Kantate *La Mort d'Orphée*, auf die auch eine Fußnote hinweist. Für das grausige Finale dieser Novelle wird mit William Mudfords Novelle *The Iron Shroud* ein literarisches Vorbild identifiziert.

Kohrs Studie läuft im letzten Kapitel konsequenterweise auf eine Analyse von Berlioz' *Roméo et Juliette* hinaus, gilt das Finale des Shakespeare'schen Dramas doch geradezu als literarisches Paradigma jener Dramaturgie des Wendepunktes, die in der Einleitung des Buches beschrieben wird. Als Urvertonung wird die *Méditation* aus der Rompreiskantate von 1829, *La Mort de Cléopâtre* analysiert, über die Berlioz ein Zitat aus Julius Monolog geschrieben hat: „How if when I am laid into the tomb“. Bei der Aufzählung möglicher Vorbilder für das Werk (S. 264) fehlt allerdings Steibelts eng an Shakespeare

orientierte Opéra comique von 1793, immerhin ein Welterfolg, die auch Berlioz gekannt haben dürfte und in einem Feuilleton, das in *A Travers Chants* einging, als beste der fünf ihm vorliegenden Opern sehr positiv besprochen hat. Berlioz' eigene Vertonung, die Kohrs im Anschluss detailliert analysiert, gehört ebenfalls zu den Opernvertonungen: Kohrs erkennt zumindest in den drei letzten Nummern operntypische Formmodelle. Die entscheidende Gruftszenen (No. 6) beschreibt er triftig als vierteilige „solita forma“ des italienischen Opernmodells. Daraus wäre freilich der Schluss zu ziehen, dass die Dramaturgie des Wendepunktes, in der die Geschehnisse in ihr scharf kontrastierendes Gegenteil umschlagen, keineswegs nur für das Oeuvre von Berlioz charakteristisch ist, sondern ein recht zeittypisches Gestaltungsprinzip darstellt, dem praktisch jede Grand Opéra seiner Zeit verpflichtet ist. Berlioz unterscheidet sich davon allerdings durch die permanente künstlerische Selbstvergewisserung in immer wieder neuen Kontrafakturen von frühen Erinnerungsbildern, deren musikalisches Vokabular zum größten Teil schon vor 1830 formuliert ist.

(September 2015)

Matthias Brzoska

Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter STEIL. Köln: Verlag Dohr 2015. 455 S.

Zweifellos war Hermann Levi (1839–1900) einer der bedeutendsten Dirigenten des 19. Jahrhunderts. In Gießen als Sohn eines Rabbiners geboren, kam er nach dem Studium in Leipzig und Lehrjahren (u. a. in Rotterdam) 1864 als Erster Kapellmeister nach Karlsruhe. Acht Jahre später wechselte er an die Hofoper in München, deren musikalische Leitung er mehr als zwanzig Jahre innehatte. Levi war eng mit Brahms befreundet, ließ sich zunehmend von Wagners Musik faszinieren, ja einnehmen. Wag-

ner erkannte seine Fähigkeiten (nicht nur als Dirigent, sondern auch als Studienleiter und Orchestermanager), bezog ihn 1875/76 als Assistent für den Bayreuther *Ring des Nibelungen* ein. 1882 leitete Levi, zunächst trotz Wagners Widerstand, die Uraufführung des *Parsifal*. Er setzte sich aber auch für Bruckners Siebte ein und musste erleben, dass die Erste von Brahms in München damals auf kaum weniger Widerstand stieß als Werke der „Neudeutschen“.

Trotz seines Einflusses und seiner Prominenz hat sich die Forschung Levi weniger gewidmet, als etwa dem Generationsgenossen Hans von Bülow. Ein Grund dafür dürfte sein, dass Levis Briefe bislang verstreut und häufig ausschnitthaft veröffentlicht wurden – nur wenige gesammelt, darunter diejenigen an Brahms, Clara Schumann und den späteren Literatur-Nobelpreisträger Paul Heyse, die letzteren beiden Sammlungen erst in jüngeren Ausgaben. Bülows Briefe dagegen wurden bekanntlich in einer opulenten Edition bereits von seiner Witwe Marie herausgegeben (bei Breitkopf und Härtel). Insbesondere Levis Briefwechsel mit Cosima Wagner, der sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, teils in der Bayerischen Staatsbibliothek, teils im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth liegt, und die Frage des Antisemitismus im frühen Bayreuth vielfach berührt, ist bislang nur zu Teilen publiziert – ein echtes Desiderat. Umso gespannter durfte man sein auf eine immerhin 455 Seiten umfassende Ausgabe von Levi-Briefen, die im Verlag Dohr erschien und von Dieter Steil besorgt wurde.

Abgesehen von den musikpolitischen Kämpfen, die seine Stellung zwischen Brahms und Wagner mit sich brachte, fällt Levis Wirken in eine Zeit, in der der jüdische Assimilationsprozess geprägt ist vom Konflikt zwischen Rückversicherung an eigenen Wurzeln und großer Identifikationsbereitschaft mit deutscher Kultur. Man könnte sogar sagen: Levi erscheint wie eine Inkarnation dieses Konflikts. Die daraus erwachsenden,

teilweise widersprüchlichen Haltungen werden durch die von Dieter Steil erstmals veröffentlichten Briefe bestätigt und durch einige neue Details ergänzt. Das betrifft auch Levis Arbeit bei den Bayreuther Festspielen, die er nicht zufällig als „Leidens- und Freudenszeit“ bezeichnete. Letztlich erwartete Bayreuth eine Konvertierung des jüdischen Dirigenten. Dass er diese verweigerte und als bewusst Jude geliebener Künstler den *Parsifal* leitete, ein Stück also, zu dessen Zukunfts- und Reinheitsvision eine Ausgrenzung und Aufhebung jüdischer Elemente gehört, das wurde von Richard und Cosima Wagner als Provokation wahrgenommen. Neu ist nun zum Beispiel der Aspekt, dass Levi offenbar meinte, sich Cosimas antisemitischer Besetzungspolitik andienen zu müssen. So gebraucht er 1889 das Codewort „Orient“ in deren Sinn und schreibt davon, dass „alle Jüdinnen schreien“ (S. 303). Als Jude in einer Leitungsposition sah er sich auch in München immer wieder Anfeindungen ausgesetzt. Seinem Vater und seinem Bruder erläutert er 1884, warum er – trotz Rücken- deckung durch den Intendanten – den Titel eines „General-Musikdirektors“ nicht beantragt: „Wenn ich mir nun auch einerseits sagen darf, daß ich von [sic] keinem meiner deutschen Kollegen zurückzutreten habe, so kann ich doch andererseits auch nicht vergessen, daß ich Jude bin und als solcher in heutigen Zeitläufen die Verpflichtung habe, mich mehr zurückzuhalten, als ich es in anderen günstigeren Zeiten zu thun nöthig hätte. [...] Ich fühle mich in meiner gegenwärtigen Stellung [...] so wohl, daß es mir bange ist vor jeder Veränderung. Und daß *diese* Veränderung mir eine Fülle von Unannehmlichkeiten bereiten würde, das sagte mir ein nicht zu bannendes Vorgefühl“ (S. 218).

Trotz solcher Details enttäuscht die neue Briefausgabe aus mehreren Gründen. Die Auswahlkriterien der 251 Dokumente erschließen sich bei der Lektüre kaum. Zwar sind Schwerpunkte bei der Korrespondenz mit Clara Schumann und mit Bayreuth ge-

setzt, doch weil die Gegenbriefe fehlen, bleiben viele Zusammenhänge unklar. Hier wäre ein luzider Kommentar gefragt, doch auch der fehlt. Dieter Steil teilt zwar in Fußnoten mit, dass mit *Ring* Wagners *Ring des Nibelungen* gemeint ist, übersetzt auch italienische Tempobezeichnungen, lässt aber unbekannte Eigennamen und entscheidende Konfliktfelder unkommentiert. Mit einschlägiger Sekundärliteratur setzt er sich nicht wissenschaftlich auseinander, listet sie nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Auch fehlen die wichtigen Arbeiten von Frithjof Haas bei Hinweisen auf die Erstveröffentlichungen. Fehlanzeige auch bei den *Lebenserinnerungen* der Jüdin Anna Ertlinger, die 1920 erstmals erschienen, 2011 neu aufgelegt wurden und in denen sich ein vielfältiges Charakterbild Levis durch eine Zeitgenossin findet (Kleine Karlsruher Bibliothek, Band 5, hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Thomas Lindemann). In „Editorischen Bemerkungen“ weist der Herausgeber darauf hin, dass sein Auswahlband sich zwar an den „editorischen Prinzipien der Schumann-Briefedition“ (bei Dohr) orientiere, andererseits aber „nicht den Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe“ erhebe. Wozu dann der ganze Aufwand? Sachliche Fehler lassen sich durch die devote Eingangsformulierung kaum rechtfertigen. Die Schlacht von Valmy fand 1792 statt und nicht 1892 (S. 69). Der Tenor, den Wagner 1882 als Parsifal einsetzte (neben anderen), hieß Heinrich Gudehus, nicht Gudelius (S. 197). Die falsche Lesart führt dazu, dass der Herausgeber im Namensverzeichnis keine Angaben machen kann, wie auch? Als Gudehus ist der Sänger in Lexika erfasst und lässt sich sogar bequem googlen. Und was ist gewonnen mit dem Hinweis, in Karlsruhe habe 1890 die „UA der vollständigen Fassung“ von Berlioz’ „Les Troyens“ stattgefunden (S. 335)? Gespielt wurden beide Teile, vollständig waren sie angesichts der Kürzungen gewiss nicht.

Offenbar hat Dieter Steil, dem wir einen verdienstvollen Aufsatz über Levis Vater ver-

danken, versucht, die editorische Arbeit ganz oder weitestgehend alleine zu schultern, was angesichts der Masse des Materials und der Komplexität vieler Zusammenhänge kaum oder nur in langjähriger Detailarbeit möglich ist. Als Leseausgabe mit weiter Verbreitung taugt das Buch – eben weil es sich nicht um *Briefwechsel* handelt – wenig. Forscher kennen viele der Briefe aus älteren Ausgaben, deren Textmasse Steil (gelegentlich mit minimalen Korrekturen) übernimmt.

Insgesamt zeigen die Briefe Levis innere Größe, seinen künstlerischen Spürsinn und seinen (übrigens auch von Anna Ettlinger hervorgehobenen) Witz. Erheiternd, wie er – dem Geschmack der Zeit folgend – einen Komponisten wie Gluck einschätzt, den er nach langer, krankheitsbedingter Pause zu dirigieren hat: Er beginne „wie ein Rekonvalescent mit einer Hühnersuppe“ (S. 292). Wie nobel und selbstkritisch Levi sein konnte, zeigt unter anderem der Kontakt zum jungen Richard Strauss, den er trotz dessen Antisemitismus und Intrigen förderte und über dessen Musik er 1899 schreibt: „...die Strauss'schen Combinationen vermag ich weder in rhythmischer, noch in klanglicher Beziehung mit meinem inneren Ohr zu fassen. Es geht mir damit wie Zeltern mit Beet[hoven] und Weber, nur daß ich nicht kritisiere und schimpfe, sondern mein eigenes Unvermögen bedaure. Es ist ja möglich, daß die Musik, als unsere jüngste Kunst, noch immer in der Entwicklung begriffen ist, und es wäre Vermessenheit, ihr vorzuschreiben, wo die Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegt; ebenso ist es möglich, dass Strauss diese Grenze wieder bedeutend nach vorwärts geschoben hat“ (S. 407f.).

(Juli 2015)

Stephan Mösch

KNUD BREYER: Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompandiums. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. Teil 1: Text, 443 S. Teil 2: Noten, 128 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 16.)

An das späte Klavierschaffen von Johannes Brahms knüpfen sich Fragen, die das historische Brahmsbild und den kompositionsgeschichtlichen Ort des Komponisten betreffen: Anders als bei den Symphonien beispielsweise hat Brahms – nach seinen frühen Klaviersonaten op. 1, 2 und 5 – für das Klavier zu zwei Händen nicht mehr auf die „klassische Sonate“, sondern auf ein frühromantisches Genre, das lyrische Klavierstück, zurückgegriffen. Hier entwickelte er, so sah es Arnold Schönberg später, noch einmal in intensiver Weise die Möglichkeiten „entwickelnder Variation“, die in der Historiographie und im Selbstbild Schönbergs das Verbindungsmoment zur Dodekaphonie des 20. Jahrhunderts bildete.

Diese Konstruktionen um Brahms' spätes Klavierwerke zu analysieren und einen eigenen, davon befreiten Zugang zu den Stücken zu finden, ist das Ziel von Knud Breyers Dissertation (vgl. z. B. S. 22). Er setzt das Klavier-Spätwerk bei den *Acht Klavierstücken* op. 76 (erschienen 1879) und den *Zwei Rhapsodien* op. 79 (1880) an, also bei Werken des 46- bzw. 47-Jährigen, obwohl er an anderer Stelle das Spätwerk im engeren Sinne überzeugender erst mit der Vierten Symphonie op. 98 (erschienen 1886) beginnen sieht (S. 23). Der methodische Grund dafür liegt im zweiten Teil des Buchtitels begründet: Breyer setzt einen zweiten Hauptfokus – außer auf die Klavierstücke selbst – auf den Versuch einer Konstruktion des Brahms'schen Gesamtœuvres als „Gattungskompandium“. Brahms habe „auf das Abfassen von theoretischen Traktaten [...] verzichtet“ und es stattdessen auf die „Ausarbeitung eines Gattungskompandiums einer

ebenso übersichtlichen und einfachen wie systematischen und umfassenden Möglichkeit der Verbindung von historischer Entwicklung und origineller Fortentwicklung“ abgesehen (S. 405). Diese Hypothese geht natürlich weit über das Thema des späten Klavierwerks hinaus. Deshalb enthält die umfangreiche Arbeit – nach einem ersten Kapitel über die Brahms-Bilder unterschiedlicher Rezeptionszusammenhänge – zunächst einen knapp 100 Seiten umfassenden Überblick (Kapitel II) über verschiedene Aspekte aus Brahms' Leben und Werk, die als Belege für diese Grundthese dienen können: Geschichtsbewusstsein repräsentiert durch das Sammeln von Büchern und Notenquellen in einer Bibliothek, Brahms als Editor, Brahms' Weg zur Sonate und Symphonie, Brahms und Beethoven sowie eine Einführung in das jeweilige Innovationspotential, das Brahms in die „klassischen“ Gattungen und Typen Sonatensatz, Symphonie, Konzert, Lied und Variationenwerk implementiert habe. Es folgt Kapitel III A, in dem unter einem „systematischen Ansatz“ die Werke op. 76, 79, 116, 117, 118 und 119 untersucht werden. Dazu zählen jeweils ein Abriss zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rezeptionsgeschichte („Anmerkungen zur Ästhetik des späten Klavierwerks“), dann auf knapp 80 Seiten eine Systematisierung der einzelnen Stücke nach spezifischen Formanlagen sowie eine Analyse spezieller satztechnischer Phänomene. Überleitende Funktion hat das Unterkapitel „Vor- und Rückblenden im späten Klavierwerk als opusübergreifendes motivisches Netzwerk“ (S. 313–326), in dem Breyer versucht – wie auch schon unter den anderen Kriterien – paarbildende Entsprechungen zwischen den sechs Werkzyklen nachzuweisen. Die Verweishaftigkeit einer Opusmusik, die sich in Brahms' Klavier-Spätwerk zu einer engen Vernetzung innerhalb des Oeuvres ausprägt, führt zum zweiten Analysekapitel unter einem „Historischen Ansatz“ (Kapitel III B), in dem Verweise und somit historische Ver-

netzungen sichtbar gemacht werden sollen.

Alle diese Perspektiven behandelt Breyer über weite Strecken kenntnisreich und jeweils in die Materie kurz einfürend. Das Outline der Arbeit (die zentrale Hypothese und die daran anschließende Gliederung) bringt aber mehrere argumentative und strukturelle Probleme: Die These „Gattungskompodium“ bedingt einerseits allgemeine Überlegungen, die mit dem Thema „spätes Klavierwerk“ nur indirekt verbunden sind. Die insgesamt aber notwendigerweise nur einfürenden Überlegungen zu Symphonie und anderen Gattungen machen dann aber dennoch einen nicht unwesentlichen Teil des zusammenfassenden Schlusskapitels aus. Der Anspruch, auch die Bereiche Werkentstehungsgeschichte und Quellenlage ausführlich im Hinblick auf mögliche Erkenntnisse zur Kompodiums-These hin zu untersuchen, kann kaum erfüllt werden. Darüber hinaus wurde diese philologische Aufarbeitung in der zwar 2008 abgeschlossenen, aber erst 2014 erschienenen Dissertation – nach dem Erscheinen der historisch-kritischen Edition sämtlicher in Frage stehender Werke im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe durch Katrin Eich 2011 – überflüssig gemacht. Eine entsprechende Kürzung und Reduktion auf die relevanten Erkenntnisse mit Verweis auf diese und andere Publikationen hätte das Buch erheblich entlastet.

Die Analysen der sehr dichten Stücke, die in der Tat möglicherweise ein besonderes Werkzeug erfordern, um ihre Prozesse, Phänomene und Verweise angemessen zu beschreiben, ist dann auch von der Hauptthese vom „Gattungskompodium“ beeinflusst: Formale, satztechnische, motivische oder zitathaft Aspekte werden punktuell auf ihre Vernetzung mit den jeweils anderen Stücken hin untersucht. Obwohl Breyer früheren Ansätzen ihre Beschränktheit auf Einzelaspekte vorwirft (S. 309), bleiben seine analytischen Bemerkungen (die wegen der ausgelagerten Notenbeispiele etwas mühsam nachzuvollziehen sind) ebenfalls punktuell.

Die Feststellung „vernetzungs-fähiger“ Motive beispielsweise wird nicht näher diskutiert, sondern als Identität bestimmter Intervallfolgen postuliert. Ob diese Intervallfolgen im weiteren Verlauf der jeweiligen Kompositionen überhaupt eine motivische Funktion ausprägen, wird nicht nachvollzogen. Durch die Zergliederung in einzelne systematische und dann in historische Analyseaspekte ergibt sich kein analytisches Bild der Zyklen und Stücke in ihrer Individualität, weil die Analyseperspektive ausschließlich auf die Kompendiums-Idee zielt. Dabei wären durch eine auch werkorientierte Analyse möglicherweise Tendenzen deutlich geworden, die Aspekte des Brahms'schen Spätwerks jenseits der von Breyer kritisierten „ideologischen Deutungsschemata“ (S. 27) erhellt hätten.

Die zentrale argumentative Beschreibung der späten Klavierstücke als Gegenpol zum Frühwerk und damit eine „Aufwertung“ der Werkgruppe erfordert folgerichtig diese Verstrickung der Werke untereinander und mit ihrer historischen Vergangenheit – und letztlich ihrer Zukunft. Breyer baut die späten Klavierstücke op. 116–119 als retrospektiven Abschluss eines Gesamtœuvres auf. Die noch folgenden Werke, darunter die Klarinettensonaten op. 120, seien demnach „Freizeitkompositionen“ (S. 17) jenseits einer „selbstgewählten Pensionsgrenze“ (S. 16), die „für Brahms eigentlich nicht mehr zum Werk im emphatischen Sinne“ (S. 17) gehörten. Die auf diese Annahme hin konstruierte These des „Gesamtkompendiums“ mit den späten Klavierstücken als Kulminationspunkt begründet nicht nur Breyers Analyseperspektive. Daraus folgt – stärker hermeneutisch-zirkulär als analytisch begründet – die Erkenntnis, dass im „späte[n] Klavierwerk [...] als Schlussstein“ eine „fast enzyklopädisch zu nennende [...] Retrospektion am deutlichsten ausgeprägt ist“ und dass perspektivisch an diese Erkenntnis eine neue Begründung für „Brahms den Fortschrittlichen“ anschliesse: Brahms habe

das „prominente Verfahren, geschichtlich Überliefertes als Bruchstücke in einen neuen Zusammenhang einzusenken“, angewendet und so „eine Art Montagetechnik [...] also als Vorwegname von Gestaltungsweisen, die [sich] erst weit im 20. Jahrhundert [...]“ entfalten, entwickelt (S. 425). Was das für die Stücke selbst bedeutet, bleibt – auf der Grundlage dieser materialreichen Studie – noch weiter zu untersuchen.

(Dezember 2015)

Kathrin Kirsch

LARS E. LAUBHOLD: Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München: edition text + kritik 2014. 650 S., CD.

Lars Laubhold untersucht in seiner 650 Seiten starken Dissertation anhand von 135 Aufnahmen die Geschichte der Interpretation von Beethovens Fünfter Symphonie zwischen 1910 und 2011 auf Tonträgern.

Nach einem einführenden theoretischen bzw. methodologischen Teil widmet er sich in einem großen, 160 Seiten umfassenden dokumentarischen Teil einer Reihe von musikalischen Parametern, die er in allen Aufnahmen flächendeckend untersucht. Neben Wiederholungen, Instrumentationsretuschen und Portamenti, welchen er im Wesentlichen hörend begegnet, sind es vor allem Fragen der Tempogestaltung, denen er auch unter Einsatz von technischen Hilfsmitteln (Tap-Metronom, Tempowatch und dem Softwareprogramm Sonic Visualiser) zu Leibe rückt: dem Tempo und den Tempomodifikationen (den Temporelationen zwischen bestimmten thematischen Abschnitten sowie der Geschwindigkeit und Intensität von Tempoveränderungen an Hauptattraktionspunkten des Werkes, den sogenannten „Modulationen“). Durch unterschiedliche Mess- und Berechnungs-

verfahren sowie verschiedene Formen der graphischen Darstellung der Messergebnisse will er dabei zugleich und in eins einen Beitrag zur Methodologie von Tempomessungen leisten.

Auf der Grundlage der gewonnenen Messergebnisse, wie vor allem erneut durch „close listening“, nimmt Laubhold in einem noch umfangreicheren, ca. 330 Seiten umfassenden historischen Teil dann die einzelnen Interpretationen insgesamt in den Blick und gelangt so zu einer Geschichte der Interpretation des Werkes, einer Geschichte, die im Wesentlichen den durch Laubholds Doktorvater Jürg Stenzl etablierten historischen Dreischritt von einer *Espressivo*-Tradition über Tendenzen der Neuen Sachlichkeit bis hin zur historisch informierten Aufführungspraxis nachzeichnet.

Laubholds Arbeit stellt einen grundlegenden Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation dar. Er bietet interessante Anregungen zur Methodologie von technikgestützten Tempomessungen – der „Modulationswert“ stellt überhaupt eine genuine Neuprägung Laubholds dar – sowie eine Fülle von Einsichten zu einzelnen Interpretationen, InterpretInnen und zu übergreifenden historischen Tendenzen der musikalischen Interpretation im 20. und frühen 21. Jahrhundert insgesamt. Mit vielem betritt er tatsächlich Neuland, bei anderem vertieft, präzisiert oder modifiziert er bereits bestehende Kenntnisse. Um ganz willkürlich ein paar von Laubholds gewonnenen Einsichten herauszugreifen: Waren Instrumentationsretuschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz klar im Rückgang begriffen, so zeigt ihre Anwendung bzw. Nichtanwendung keine eindeutige Korrelation zu anderen Positionierungen innerhalb der Interpretationsgeschichte. Schuricht, Scherchen, Karajan wie Leibowitz, die sich nach 1945 von herkömmlichen Interpretationsweisen abgrenzten, nahmen dennoch Retuschen vor. Portamenti verschwanden seit den 1930er Jahren nicht unmerklich,

wie Sir Adrian Boult versicherte, zuweilen wanderten sie zunächst in Nebenstimmen, um erst später ganz zu verschwinden. Der erste Satz der Fünften Symphonie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts immer schneller, der letzte immer langsamer. Ungeachtet dessen hat sich in allen vier Sätzen, vor allem aber in den Sätzen eins bis drei das Tempo von den 1950er Jahren bis in die 1970er kontinuierlich verlangsamt, um sich danach wieder zu beschleunigen. Arturo Toscanini war keineswegs ein unerbittlicher Verfechter strikter Tempi – eine Einsicht, die schon länger bekannt ist –, seine flexiblen Tempi der frühen 1950er Jahre dürften vor allem aber eine Frucht der Auseinandersetzung mit der deutschen *Espressivo*-Tradition gewesen sein.

Sei das Buch also jedem, der sich für musikalische Interpretation sowie für Methoden ihrer wissenschaftlichen Untersuchung interessiert, wärmstens empfohlen, so möchte ich im Folgenden dennoch eine Reihe von kritischen Überlegungen vorbringen.

1. Um mit der speziellen Frage der Tempomodifikationen zu beginnen: Laubhold misst das Tempo nicht in allen Sätzen Takt für Takt, sondern nur an ausgewählten Stellen. Er misst die Dauer der einzelnen Motto-Formulierungen im ersten Satz, berechnet ihr Verhältnis zueinander und zum Haupttempo des Satzes. Er berechnet die Temporelationen von Haupt- und Seitenthema, die Tempomodifikationen beim Übergang zum Seitenthema, beim Übergang vom Scherzo zum Finale, beim Eintritt sämtlicher Hauptthementeile im Finale sowie innerhalb des Überleitungsgedankens ebenda T. 26–33 usw. Die untersuchten Stellen sind reich an der Zahl und stets von Interesse, da es sich bei ihnen tatsächlich um Hauptattraktionspunkte des Werkes handelt. Indes verzichtet Laubhold auf eine zusammenfassende Betrachtung der zahlreichen Messergebnisse sowie auf eine differenzierte Einschätzung ihrer Aussagekraft und beschwört lediglich den hohen Aussagewert von Tempoentschei-

dungen an „ikonischen Stellen“ (S. 576, auch 185). Doch inwieweit zeugen die Tempoentscheidungen an den genannten Stellen wirklich nur von einem allgemeinen Tempoverhalten? Lassen sie sich nicht doch zu darüber hinausgehenden individuellen Tempostrategien zusammenschließen? Solange man über keine Messwerte der Tempogestaltung innerhalb ganzer Sätze oder größerer Satzteile verfügt, birgt Laubholds Einschätzung der hohen Aussagekraft „ikonischer Stellen“ die Gefahr eines Zirkelschlusses. Vielleicht wird ja gerade an solchen Stellen anders mit dem Tempo verfahren als sonst. Dass Laubhold auf taktweise Tempomessungen ganzer Sätze verzichtet, hat im Bereich der Arbeitsökonomie gute Gründe – die Schlussfolgerung, die er zieht, scheint mir unter den skizzierten Voraussetzungen allerdings problematisch.

2. Was die Entwicklung des Tempos im Allgemeinen angeht – des mittleren Tempos bzw. der Satz dauern –, wäre eine Zusammenschau mit anderen Forschungsergebnissen wünschenswert gewesen. Dass sich das Tempo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst verlangsamt und dann wieder beschleunigt hat – wie es in jedem Falle für die Sätze eins bis drei der Fünften Symphonie charakteristisch ist –, wurde auch in anderen Tempostudien bemerkt. Es wäre interessant gewesen, vom Autor zu hören, inwieweit er glaubt, dass die Tempoentwicklung in der Fünften Symphonie lediglich an der allgemeinen Tempoentwicklung partizipiert oder ob sie nicht doch individuell gefärbt ist. Tempountersuchungen zur *Appassionata* und zur *Hammerklaviersonate* haben gezeigt, dass sich hier das Tempo bis in die 1980er und sogar 1990er Jahre verlangsamt hat, um sich erst dann wieder zu beschleunigen. Bei der Fünften Symphonie erreicht der Verlangsamungsprozess bereits in den 1970er Jahren seinen Höhepunkt. Gibt es dafür möglicherweise Gründe?

3. Wünschenswert wäre auch eine umfassendere Diskussion über die Gründe der sich ändernden Tempotendenzen gewesen.

Werden die raschen und strikten Tempi der 1950er Jahre von Laubhold mit dem Hinweis auf das Ende des Zweiten Weltkriegs erklärt und überhaupt explizit diskutiert – als verspätete Durchsetzung neusachlicher Prinzipien –, so findet eine Reflexion über die Tempoverlangsamung und nachmalige Beschleunigung sowie über eine Wiederaneignung des Rubatos nur im Vorübergehen statt. Tempoverlangsamung und flexiblere Tempi werden mit einem „Nachlassen der Dringlichkeit“ des Traditionsbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt (S. 125, 582) – an anderem Ort, falls ich den Autor richtig verstehe, auch mit dem Geist der „Wohlstandsgesellschaft“ (S. 496) –, die Tempoverlangsamung darüber hinaus mit der einsetzenden Stereophonie, die ein genaueres „Hereinhören“ ins Orchester ermöglicht habe (S. 126f.). Über andere Einflüsse wie Strukturästhetik oder Klangkomposition, Perfektionsstreben und Antivirtuosität wird nicht nachgedacht. Dass die Historische Aufführungspraxis (wie zuvor die Neue Sachlichkeit) „im Umfeld fundamentaler weltpolitischer Umwälzungen in Erscheinung“ trat (S. 583), wird überhaupt nur postuliert, ohne auch nur anzudeuten, welche Umwälzungen damit gemeint sind.

4. Problematisch ist dann vielleicht aber auch die der Darstellung zu Grunde liegende Dreiteilung von „Espressivo“, „neusachlich“ und „historisch rekonstruktiv“ bzw. „historisch informiert“. Laubhold ist sich der Schwierigkeiten durchaus bewusst. Wiederholt beschreibt er die Probleme des Begriffs der Neuen Sachlichkeit in der musikalischen Interpretation („neusachlich“ oder „sachlich“?) sowie der Abgrenzung zwischen „Espressivo“ und „neusachlich“, und zwischen „neusachlich“ und „historisch informiert“ (nicht übrigens zwischen „Espressivo“ und „historisch rekonstruktiv“), hält dann jedoch an der Dreiteilung als heuristischem Modell fest. Immer wieder hält er länger inne und denkt darüber nach, ob eine Interpretation nun „neusachlich“ sei oder nicht.

Mir erscheint nach Lektüre der Arbeit, dass man auf die Typologie durchaus verzichten könnte und besser gleich nur sagen sollte, ob schneller oder langsamer gespielt wird und ob mit mehr oder weniger Rubato. Das Rubato stellt für Laubhold ohnehin das zentrale Kriterium dar, um eine Interpretation als der „Espressivo-Tradition“ zugehörig zu bezeichnen.

5. Für bedenklich halte ich schließlich den musikkritischen Jargon, dessen Laubhold sich im Historischen Teil – entgegen seiner eigenen Ankündigung, er betreibe keine Musikkritik (S. 89) – zuweilen bedient. Zwar resultieren bei ihm tatsächlich keine Werturteile aus Messergebnissen, doch gehen Werturteile immer wieder, gerade auch solche, die mit den Kategorien Tempo und Tempomodifikationen verschränkt sind, in seine Beschreibungen ein – eine Verschränkung, die man eher explizit machen sollte, anstatt sie nur subkutan mitzuführen. Dazu gehören die Begriffe „adagioselig“ und „fern jeder Gefühlsduselei“ (S. 282), ebenso wie „bieder geradlinig“ (S. 285), „brav“ (S. 504) oder der Zusatz „ohne Beethovens Tempi verbissen erreichen zu müssen“ (S. 569). Wirklich nicht klar ist mir auch, was eine „teutonische Ästhetik“ (S. 371) oder ein „teutonischer Grundton“ (S. 511) sein sollen – umso weniger, als sich bei Tempountersuchungen zu Beethoven'schen Klaviersonaten die Einspielungen von deutschen und österreichischen Pianisten als die schnellsten und tempokonstantesten erwiesen.

6. Ein Wort noch zu den graphischen Darstellungen und Tabellen. Ist die Arbeit reich an verschiedenen und zum Teil sehr instruktiven graphischen Darstellungen, so sind die Tempokurven einzelner Aufnahmen (siehe etwa die im Nikisch-Kapitel gleich zu Anfang) schlichtweg zu klein und nicht ausreichend bezeichnet. Sie ermöglichen nur unter Mühen, wenn überhaupt, eine genaue Zuordnung von Kurvenverlauf und einzelnen Takten. Dasselbe gilt für die Streugraphiken zu Satz dauern und Aufnahmejahren,

wo eine präzise Zuordnung gleichfalls kaum möglich erscheint (z. B. S. 124ff.).

Doch bei aller Kritikfreudigkeit im Detail – Laubholds Arbeit leistet einen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert, an dem so schnell keiner vorbeikommen wird. Nicht zuletzt zeigt sie in eindringlicher Weise, wie fruchtbar die Verbindung einer messenden, technikgestützten, mit einer ästhetisch-deskriptiven Interpretationsforschung bei intensivem „close listening“ sein kann. Dass der Autor überdies fesselnd zu schreiben versteht, macht die Lektüre des Buches ungeachtet der Tatsache, dass es eigentlich zu dick geraten ist, immer wieder zu einem großen Vergnügen.

(September 2015)

Heinz von Loesch

Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 324 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 5.)

In ihrem Vorwort formuliert Claudia Maurer Zenck deutlich ihre Motivationen, Strawinsky und Krenek vergleichend zu betrachten: Beide sind in die USA emigriert, haben verschiedene künstlerische Richtungswechsel durchlaufen und mussten zudem erleben, wie ihre späteren, seit den 1940er und 1950er Jahren geschriebenen Werke sowohl bei einer breiteren Öffentlichkeit als auch bei der musikalischen Elite gegenüber ihren früheren zurückblieben. Entsprechend sollen die 15 Beiträge des auf eine 2008 von Maurer Zenck organisierte Tagung zurückgehenden Bandes einerseits Forschungslücken füllen helfen. Einen in der Musikwissenschaft mittlerweile wohl als traditionell zu bezeichnenden Forschungsstrang aufgreifend, entschied man sich andererseits, der Frage nachzugehen, inwiefern sich Kreneks und Strawinskys späte Werke von ihren früheren unterscheiden und in-

wiefern sie vielleicht sogar als „emphatische Spätwerke“ begriffen werden können. Entsprechend fragt ein großer Teil der Beiträge auch nach „Kriterien und Charakteristika“, „die eine Bestimmung als Spät- (oder Alters-)Werk ermöglichen“ (S. 11). Abgerundet wird der Band durch biographische, begriffshistorische sowie drei kunst- und literaturhistorische Beiträge.

Der eröffnende Aufsatz der Herausgeberin nimmt „Schnittpunkte zweier Biographien“ in den Blick und bietet aufschlussreich Einblick in die Beziehung zwischen Strawinsky und Krenek. Überzeugend wird die Bedeutung des Austauschs zwischen den beiden Komponisten gerade während ihrer späteren Schaffensphasen herausgearbeitet, als sie sich beide mit der „Verständnislosigkeit der Jüngerer“ (S. 18) konfrontiert sahen. Maurer Zencks Perspektive komplettierend, bietet Eva Maria Stöckler eine Übersicht über Kontexte und Anlässe einer Auswahl von späten Werken Strawinskys und Kreneks. Demgegenüber führt eine grundsätzliche begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Rundschau Matthias Schmidt zum Schluss, dass eine Anwendung von Adornos Spätwerkkonzept Strawinsky und Krenek nur begrenzt gerecht wird, da die beiden Komponisten sich vom emphatischen Werkbegriff genauso distanziert haben wie von einem „weltanschauliche[n] Pathos des ‚Späten‘“ (S. 53). Auch Jürg Stenzl spricht Adornos Konzept Tauglichkeit für das Verständnis von späten Werken ab; anhand von *Horizon circled* (1967) und des achten Streichquartetts (1980–81) erarbeitet er dafür alternative Spätstilcharakteristika, wie die souveräne Vermengung aus unterschiedlichen Schaffensperioden stammender Kompositionstechniken (S. 153). Friedrich Geiger wiederum zeigt die Problematik scharfer Schaffensperiodisierungen bei Strawinsky auf: Die üblicherweise in der *Cantata* (1951–52) erblickte „Schwelle zum Spätwerk“ stellt er plausibel in Frage, indem er „Spätstilkriterien“ wie die Reihentechnik in

The Rake's Progress (1947–1951) nachweist, dem gemeinhin letzten „neoklassischen“ Werk Strawinskys.

Diesen kritischen, sich mitunter stark an Adorno abarbeitenden Betrachtungen stehen solche gegenüber, die Argumente und Kriterien für einen (emphatischen) Spätstil zu versammeln wissen. So scheint Strawinskys Ballett *Agon*, das in enger Zusammenarbeit mit George Balanchine entstand und 1957 uraufgeführt wurde, in Monika Woitas' Interpretation insofern als Spätwerk, als es Vergangenes (impulsive Rhythmik à la *Sacre*) mit Gegenwärtigem bzw. Neuem (Reihentechniken, abstrakt-choreographische Visualisierung musikalischer Strukturen) zu einer „Vollendung und Reife“ (S. 80) voraussetzenden Synthese vereint. Ganz ähnlich und ebenso unter Verzicht auf eine Problematisierung Adornos argumentiert Christoph Tagatz in seinem hauptsächlich analytischen Beitrag. Als Charakteristikum für Kreneks Spätwerk bezeichnet er ganz ähnlich wie Jürg Stenzl die Nebeneinanderstellung „der eigenen technischen Errungenschaften“ (S. 179), und zwar in Kompositionen wie *Exercises of a Late Hour* (1967) und *Static and Ecstatic* (1972). Auch Barbara Zuber erkennt in ihrer Untersuchung von Kreneks Oper *Der goldene Bock* (1963) eine gleichsam „plurale musikalische Schreibweise“ als Hinweis auf einen möglichen Spätwerkcharakter (S. 247); in erster Linie ist ihr Beitrag aber eine ausführliche und fundierte Analyse des Werks. In einem zweiten Aufsatz widmet sich Maurer Zenck analytisch nicht weniger fundiert mit *Spätlese* (1972), *The Dissembler* (1978) und *Opus sine nomine* (1988) drei späten Stücken Kreneks und wertet sie aufgrund verschiedener Kriterien – darunter u. a. „lange Schaffenszeit“, „Neigung zur Bilanz“ und „Intertextualität“ – als „Alterswerke“ (S. 272).

Einige der in den musikwissenschaftlichen Beiträgen diskutierten Aspekte sind auch in den drei Aufsätzen anderer Disziplinen anzutreffen. Bei Thomas Mann be-

obachtet Hans Rudolf Vaget, ganz ähnlich wie Friedrich Geiger bei Strawinsky, einen allmählichen Übergang zu einem Spätstil. Außerdem weist er darauf hin, dass Adorno vielleicht durch entsprechende Ideen Manns beeinflusst sein könnte, die dieser schon 1928 in Bezug auf Henrik Ibsen und Richard Wagner geäußert hatte. Die Romanistin Solveig Kristina Malatrait betont demgegenüber, dass in der französischen Literaturwissenschaft ein mit demjenigen Adornos vergleichbarer Begriff nicht etabliert ist, zeigt aber an der späten Gedichtsammlung *Destinées* von Alfred de Vigny (1797–1863) verschiedene Merkmale eines Spätstils auf, darunter etwa Autoreflexivität und Bilanzierung des eigenen Schaffens. Dem späten Pablo Picasso attestiert der Kunsthistoriker Werner Spies eine „panische Angst vor der verfließenden, schwindenden Zeit“, die zu einer notorischen „Arbeitszeitverkürzung“ (S. 315 und 318) und zu spezifischen stilistischen Merkmalen geführt habe. Aber auch er glaubt letztlich, hierin eine reflektierende, bilanzierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Gesamtwerk erkennen zu können.

Dass einzelne der Beiträge auf die Thematisierung der Spätwerkproblematik verzichten, darf nicht über deren bereichernde Ansätze hinwegtäuschen: So bietet Frederik Knop anhand der am Massenpublikum kläglich gescheiterten und in der Forschung kaum beachteten Fernsehproduktion *The Flood* (1962), einem Gemeinschaftswerk von Strawinsky, Balanchine und Robert Craft, erhellende medienhistorische Perspektiven, und Matthias Henke unterzieht Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941/42) und Strawinskys *Threni* (1957/58) einem auch religionswissenschaftliche Aspekte einbeziehenden Vergleich. Gesine Schröder untersucht Strawinskys spätes „Timbre“ anhand seiner Ende der 1960er Jahre entstandenen Hugo-Wolf-Instrumentierungen, wobei sie zum Vergleich sowohl Wolfs Original als auch Gérard Griseys *Wolf Lieder* (1997) heranzieht.

Gesamthaft betrachtet, verweisen die sich hinsichtlich der Spätwerkfrage bisweilen widersprechenden Beiträge deutlich auf die Problematik der Anwendung von ohnehin gern zu bloßen Labels verkommenen Konstruktionen wie dem „emphatischen Spätwerk“, gerade auf zwei Komponisten, die der Geschichte hochreflektiert gegenüberstanden. Ganz unabhängig davon trägt die mit diesem Band vorliegende Serie sorgfältiger Fallstudien viel zur Differenzierung und Vertiefung des Bildes vom Spätschaffen Kreneks und Strawinskys bei, wobei die aufgrund der historischen Umstände eigentlich nicht zwingend notwendige Nebeneinanderstellung sowie auch die interdisziplinäre Erweiterung dem Erkenntnisgewinn zweifelsohne förderlich sind.

(August 2015)

Michael Meyer

ANGELO CANTONI: *The Language of Stravinsky*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

In den letzten Jahren wurden die Person Stravinskij und sein Werk tiefergehenden musikwissenschaftlichen Betrachtungen unterzogen. Anlässlich des Jubiläums der Uraufführung von *Le Sacre du printemps* (1913) wurde in zahlreichen Veröffentlichungen anhand verschiedener Aspekte jene eigentümliche Verbindung von stilistischer Vielfalt und künstlerischer Einheit hervorgehoben, welche die schöpferische Kraft dieses Komponisten wesenhaft kennzeichnet. Aus dieser Perspektive stellt der vorliegende Band von Angelo Cantoni die erste monographische Studie dar, die durch eine detaillierte Untersuchung der Grundelemente von Stravinskis kompositorischer Grammatik die stilistische Kohärenz seiner musikalischen Sprache zu deuten versucht.

Auf eine kurze Einleitung folgen acht Kapitel, von denen sich jedes mittels musi-

kalischer Analyse bestimmter Beispiele aus Stravinskij's Gesamtschaffen mit je einem gesonderten Aspekt seiner Tonsprache befasst. Aus diesem Grund wird zuweilen ein und dieselbe Komposition unter verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen analytischen Zusammenhängen untersucht. Das erste Kapitel zu „Generative Cells“ befasst sich mit thematischen Kernen, die zu Beginn einer Komposition gesetzt werden und aus denen heraus sich alle weiteren musikalischen Elemente entfalten. Dieses für die Musik des 20. Jahrhunderts äußerst wichtige Prinzip stelle einen der Grundpfeiler von Stravinskij's musikalischer Sprache dar, insbesondere bei den zwischen 1909 und 1912 komponierten Werken (*Scherzo fantastique*, *L'Oiseau de feu*, S. 14ff., 22ff.), aber auch bei seinen Kompositionen des sogenannten „Neo-Klassizismus“ (S. 54ff.).

Ausgangspunkt des zweiten Kapitels mit dem Titel „Patterns“ ist der Einfluss barocker Techniken auf Stravinskij's Tonsprache. Cantoni nimmt hier seine in *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky* (Hildesheim: Olms, 1998) bereits erschienenen Betrachtungen wieder auf und definiert in der Folge seinen Begriff der „patterns of figures“, die zum Teil aus Bach's Tonsprache hergeleitet werden: „Cells of two, three or four (or rarely more) notes generally limited to the range of an octave, which tend to be repeated in slightly varied form. The succession of several figures generates patterns, or melodic structures based on varied repetitions of a single cell“ (S. 90). Diese besondere melodische Struktur, als typisch für die Präludien und Fugen im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* erachtet, sei von wesentlicher Bedeutung in Stravinskij's Werken der „russischen Periode“, etwa in *Pétrouchka*, aber auch im *Octuor pour instruments à vents* (S. 95f., 99ff.). Nach den in den ersten beiden Kapiteln untersuchten Prinzipien des melodischen Aufbaus befassten sich Kapitel drei und vier jeweils mit der rhythmischen Konzeption („Metric Shifts:

Stravinsky's Cubist Technique“, S. 165ff.) und der Kontrapunkttechnik in Stravinskij's Kompositionen („The Death of Petrushka – on the Principle of Augmentation in the Music of Stravinsky“, S. 211ff.). Wenngleich originell, bleibt der Versuch, *Les Demoiselles d'Avignon* von Picasso – als Inkunabel der endgültigen Aufgabe der klassischen Perspektive in dessen Malersprache – mit den metrischen Exaltationen in *Le Sacre du printemps* in Verbindung zu bringen, leider eine reine Assoziationsleistung, allerhöchstens anhand von „Zeitgeist“-Analogien, die jedoch durch die jeweils unterschiedliche ästhetische und soziale Kontextualisierung beider Künstler kaum untermauert werden kann. Eine solide methodologische Grundlage fehlt ebenso im vierten Kapitel: Zwar zeugt es von einigem Mut, das Prinzip der thematischen Augmentation bzw. Diminution eines Komponisten in einem Zeitraum von über 50 Jahren zu erforschen; doch wenn Cantoni behauptet, dass „[t]he nature of Stravinsky's contrapuntal technique has never been studied in depth“ (S. 211), so ignoriert der Autor nahezu systematisch die gesamte Forschungsliteratur älterer und jüngerer Zeit (man denke bloß an die grundlegende Studie von Lynne Rogers, *Stravinsky's Alternative Approach to Counterpoint*, Diss. Princeton University 1989). Ein derartiges Versäumnis kann angesichts bibliographischer Verweise, die sich ausschließlich auf die – zwar noch gültigen, jedoch inzwischen veralteten – Bände von Roman Vlad (Einaudi, 1958), Eric W. White (Faber & Faber, 1966) und Gianfranco Vinay (Marsilio, 1987) beziehen, kaum überraschen.

Kapitel fünf geht der Funktion von Skalen, Arpeggien und Ostinati sowie deren Kombinationen im Sinne von Kompositionsgrundsätzen nach, welche die traditionelle Kadenz ersetzen (etwa in *Pulcinella*, aber auch in den Werken aus der „russischen Periode“) – als Huldigung an ein musikalisch-volkstümliches Wesen oder auch als Nachahmung von Werken anderer Kom-

ponisten wie etwa Pergolesi, Čajkovskij oder Mozart.

Forschungsgegenstand des sechsten Kapitels ist die Überlagerung unterschiedlicher melodischer Schichten: Werke wie *Le Sacre du printemps*, *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonie en trois mouvements* werden detailliert untersucht. Cantonis Argumentation erweist sich hier als besonders scharf und lässt die Kontinuität in Stravinskij's Schaffen deutlich hervortreten. Doch auch in diesem Fall beruht die extrem weitschweifige Analyse der zugezogenen Beispiele kaum auf einer klar abgegrenzten theoretischen Basis (es fehlt beispielsweise jeglicher Verweis auf Edward T. Cones hierfür fundamentale „Stratification“-Theorie). Darüber hinaus erstaunt, dass der Autor, um seine Analysen zu unterstützen, nicht auch auf Stravinskij's Skizzen und Entwürfe zurückgreift, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt werden (jedenfalls verweist er nicht darauf).

Die beiden letzten Kapitel gehen zum einen (nochmals) der Frage des melodischen Prinzips nach, sowohl bei Werken aus der russischen Zeit als auch in den späteren seriellen Kompositionen, und befassen sich zum anderen mit einem ganzheitlichen Begriff von Form in Stravinskij's Werken. Der Band schließt ergänzend mit einem Anhang über den Ursprung des Augmentationsprinzips in Werken russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere in Musorgskij's *Boris Godunov*, Rimskij-Korsakov's *Scheherazade* und Čajkovskij's Trio op. 50.

The Language of Stravinsky kann sowohl wegen seiner angeführten musikalischen Beispiele als auch der ausführlichen analytischen Beschreibungen als Bereicherung empfunden werden. Jedoch beeinträchtigt die beinahe völlige Abwesenheit einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschungsliteratur zu Stravinskij's Tonsprache die wissenschaftliche Wirksamkeit von Cantonis Buchs beträchtlich. Auch wenn er in der Einleitung zur Bibliographie erklärt,

dass „[b]ecause my particular approach to the study of Stravinsky's music is so different from any found elsewhere, I have not included a general bibliography“ (S. 495), ist es fraglich, ob eine solche „unterschiedliche Perspektive“ eine solche methodologische Sparsamkeit rechtfertigen kann.

(Juli 2015) Vincenzina Ottomano

Oskar Baum. *Der Blinde als Kritiker. Texte zu Musik und Literatur*. Hrsg. von Wolfgang JACOBSEN und Wolfgang PARDEY. München: edition text + kritik 2014. 245 S.

Oskar Baum – geboren 1883 in Pilsen, gestorben 1941 in Prag – gehörte zu jener Gruppe deutschsprachiger Schriftsteller in Böhmen, der Max Brod nachträglich den Namen „Prager Kreis“ gab. Prominentestes Mitglied war Franz Kafka. Baum, der seit dem elften Lebensjahr völlig erblindet war, wurde von seinen sehenden Freunden ein wenig unter die Fittiche genommen, indem sie ihn wechselweise zu Spaziergängen abholten oder aber die gemeinsamen Treffen in seiner Wohnung in Prag abhielten. Dass Baum auf dem jüdischen Blindeninstitut Hohe Warte in Wien auch zum Instrumentalpädagogen mit den Fächern Klavier und Orgel ausgebildet wurde, war einer der Gründe für seine spätere Spezialisierung als Musikkritiker bei der *Prager Presse*. Einen seiner Romane, *Die Dame mit dem halben Mut* (1932), ließ er ganz im Musikermilieu spielen, und zwar am Münchener Nationaltheater zur Zeit von Brechts und Weills *Dreigroschenoper*, auf die im Roman direkt angespielt wird.

Der nun vorgelegte Band mit Texten Baums aus seiner Zeit als Journalist und Essayist für diverse Publikationsorgane hebt die musik- und literaturkritischen Beiträge hervor, die, gemessen am schriftstellerischen Gesamtwerk Baums, tatsächlich einen bedeutenden Teil seines Schaffens ausmachen, auch wenn es sich naturgemäß oft um Tagesarbeiten handelt. Zu Anfang werden

eine autobiographische Skizze sowie Texte über Kafka, Richard Beer-Hofmann, Otto Weininger und Martin Buber gebracht. Es folgen kurze Essays über das Selbstverständnis als Kritiker, über die Rolle von Blinden in der Kultur und über Aspekte einer „jüdischen Musik“. Letzteres Thema ist bekanntlich bis heute unter den Experten umstritten, und so darf man nicht erwarten, von Baum Aufschlüsse über Geschichte, Vielfalt, Theorie und Praxis jüdischer Musik geboten zu bekommen. Manche Angaben sind sogar zu hinterfragen, so die Behauptung, zur Eigenart eines „jüdischen Volkslieds“ gehöre „die verminderte Terz (das Intervall scheint etwas kleiner als unsere kleine Terz gedacht)“, oder die kaum haltbare Angabe, „eine überaus weiche Figurenbildung innerhalb des Tritonus“ sei ein typisch jüdisches Musikidiom (S. 118).

Im mittleren Teil des Buchs stellen die Herausgeber unter der Überschrift „Porträts“ Texte Baums über 17 Musikerpersönlichkeiten zusammen: Josef Labor, Giuseppe Verdi, Carl Maria von Weber, Alban Berg, Max Brod (als Liederkomponist), Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Max von Schillings, Siegfried Ochs, Franz Schubert, Hans Pfitzner, Viktor Ullmann, Paul Stefan, Anton Rubinstein, Jacques Offenbach, Arnold Schönberg, Gustav Mahler und Zdeněk Fibich. Die Texte sind meistens sehr kurz und zudem von unterschiedlichem inhaltlichem Gewicht. Sie wurden entweder im Gedenken an Jahrestage geschrieben oder anlässlich besonderer Ereignisse im Musikleben Prags. Die „Unterhaltung mit Alban Berg“ (S. 134–136) besteht im Wesentlichen aus der Aufzeichnung eines Gesprächs mit Berg anlässlich der Prager Erstaufführung des *Wozzeck* durch Otakar Ostrčil im November 1926. Man wird annehmen müssen, dass es sich um ein Gedächtnisprotokoll Baums handelt, weshalb die als wörtliche Rede gekennzeichneten Äußerungen Alban Bergs – immerhin eineinhalb Seiten zusammenhängender Text – nicht „beim Wort“

genommen werden sollten. Der Artikel über Arnold Schönberg wurde nach dem Besuch eines Vortrags des „kühnen Neuerers“ (S. 151) beim Literarisch-Künstlerischen Verein in Prag verfasst. „Ein Redner ist er nicht“, heißt es gleich zu Beginn des insgesamt eher kritischen Berichts, in dem Schönberg im übrigen „scharf gespitzte Bosheiten gegen die Komponisten der jüngeren Generation“ und ein „parteiischer Eigensinn“ vorgehalten werden. Irritierend sind einige Passagen im Porträt Gustav Mahlers, das Baum 1936 mit Bezug auf die 25. Wiederkehr seines Todestags schrieb. Mahler wird hier umstandslos als „jüdischer Musiker“ bezeichnet und danach befragt, ob sich bei ihm „ein blutgebundenes Gesetz der gemeinsamen jüdischen Art entdecken“ lasse (S. 153). Stark beeinflusst von Max Brods Aufsatz „Gustav Mahlers jüdische Melodien“ (aus *Anbruch* 1920, S. 378f.), spricht auch Baum vom „Geist des Orients“, der aus Mahlers Spätwerk hervortrete (S. 157). Andererseits hätte Brod im Fall Mahlers wohl kaum vom „Gesang seines Bluts“ (ebd.) gesprochen oder ein Fazit wie dieses gezogen: „Aber für uns selbst, für die Wertschätzung unseres Blut- und Geisteserbes ist es von größter Bedeutung, daß wir die Tiefe des jüdischen Einflusses in unserem Unterbewußtsein an diesem großen Beispiel erkennen und würdigen.“ (S. 159)

Im letzten Teil des Buchs, in dem Baums Musikkritiken der Jahre 1924 bis 1931 zusammengestellt sind, zeigt sich der echte Feuilleton-Schreiber, der oft mit Witz und Überspitzung dem Leser Unterhaltung zu bieten vermag. Köstlich das „Amati-Saxophon“, das Baum dem Leiter der Jazzband in Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* als Alternative zur gestohlenen Geige empfiehlt (S. 201). Geistreich auch die Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, deren „Noblesse der Kraßheit“ und „Schauer und Ulk“ ein „zauberhaftes Gemisch eines Amusements auf höchstem Niveau“ ergäben (S. 210). Und an Furtwänglers Dirigat des Dritten Bran-

denburgischen Konzerts gefiel dem Kritiker Baum besonders die „dynamische Bunttheit“, der „fast romantische Schattierungsreichtum“ und die „militärische Straffheit des Rhythmus“ (S. 220).

Es ist sicherlich verdienstvoll, die literarischen Arbeiten eines weitgehend vergessenen und zudem vom NS-Terror bedrohten jüdischen Schriftstellers wieder zugänglich zu machen. Allerdings vermögen Baums hier gebotene Texte – beurteilt man sie ihrem reinen Informationsgehalt nach – uns heutige Leser kaum zu bereichern. Zu vermeiden gewesen wären zudem einige Fehler, die von den Lektoren und Redakteuren leicht hätten beseitigt werden können. Diese hätten dann hinter „Mussat“ (S. 130) den Komponisten Muffat erkannt, Pfitzners *Christ-Elflein* nicht mit dem *Christelklein* (S. 145) verwechselt und den Titel „Es gibt keine musikalischen Menschen“ (S. 227) in „... keine unmusikalischen Menschen“ (Heinrich Jacoby) berichtigt. Anzumerken ist auch, dass ein solcher Sammelband über verschiedenste Gegenstände und Personen durch ein Register aufgewertet worden wäre.

(August 2015)

Peter Petersen

INNA KLAUSE: Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre. Göttingen: V&R unipress 2014. 691 S., Abb., Nbsp.

Lange genug hat es gedauert, bis sich die (deutsche) Musikwissenschaft des Themas der Musik in den Konzentrationslagern annahm. Geradezu zynisch mutet es an, demgegenüber konstatieren zu müssen, um wieviel weniger das Schicksal der Musik und der MusikerInnen in den Lagern der Sowjetunion bisher bekannt ist, wieviel weniger Aufmerksamkeit die Musikwissenschaft diesem sicherlich nicht direkt vergleichbaren, aber doch alles in allem analogen Düstertitel

der Musikgeschichte geschenkt hat: trotz Solženicyns *Archipel Gulag*, trotz aller Bücher und Aufsätze, die mittlerweile zur Musikkultur im Stalinismus erschienen sind – und trotz der astronomischen Opferzahlen, die das System der Zwangslager produziert hat. Inna Klause hat nun eine mit vollem Recht preisgekrönte Dissertation vorgelegt, eine Pionierarbeit, die eine fundamentale Aufarbeitung der inhaftierten MusikerInnen und der Stellung der Musik in den sowjetischen Lagern bis zu Stalins Tod leistet. Allein schon die mehr als 2550 Fußnoten (darunter grundsätzlich die russischen Originalversionen der Zitate) zeigen, dass der Gulag eben keine Fußnote der Geschichte ist, als welche ihn die heutige russische Regierung offensichtlich am liebsten sehen würde. In der Tat hat Inna Klause Buch eine weit über die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft hinausreichende Bedeutung als international beispielloser Beitrag zur Aufarbeitung eines besonders unrühmlichen Aspekts der sowjetischen Vergangenheit.

Schon in der Einleitung werden die Breite ihrer Perspektive (etwa die Berücksichtigung aller Arten von Musik und Musikausübung) sowie die Gründlichkeit und auch Schwierigkeit der Quellenlage deutlich; so dürfen etwa Verhörprotokolle nur an direkt Betroffene oder eventuell vorhandene Nachkommen zur Einsicht ausgegeben werden: vorgeblich zum Schutze der Betroffenen, de facto zur Verhinderung eines Wühlens in der Geschichte. Die Autorin war also in besonderer Weise auch darauf angewiesen, persönliche Zeugnisse zu sammeln, Interviews zu führen, durch Korrespondenzen mit Hinterbliebenen Informationen zu erlangen, die von offizieller Seite nicht zu haben sind. Indem sie die jeweils individuellen Schicksale ins Zentrum ihrer Arbeit stellt, entkommt Klause der Gefahr einer statistischen Betrachtungsweise, wie sie in historischen Arbeiten gelegentlich vorherrscht, ohne dass sie dabei ganz auf das Mittel zahlenmäßiger und statistischer Erfassung verzichten würde

– nicht zuletzt, um den verbreiteten Irrglauben zu entkräften, Musiker und Musikerinnen seien unter Stalin besonders geschont worden. Methodisch geschickt zeichnet die Studie zunächst das System der Lager als zaristisches Erbe, das die Bolschewiken nicht erst erfinden mussten, um dann zunächst in Bezug auf die 1920er und 1930er, dann in Bezug auf die 1940er und 1950er Jahre die institutionalisierte Musikausübung in ausgewählten Lagern minutiös zu rekonstruieren: sowohl anhand von offiziellen Dokumenten, wie etwa Verordnungen, als auch anhand von persönlichen Berichten und Erinnerungen der Betroffenen. Grundlegende Aspekte, wie das Verhältnis von verordnetem Musizieren (etwa zum Zwecke der Kulturerziehung) und selbstbestimmter, auch klandestiner Musikausübung, aber auch das Verhältnis der Lager und Lagerinsassen zu der sie umgebenden Bevölkerung (beispielsweise bei öffentlichen Konzerten), nimmt Klause kritisch in den Blick; und gerade diese aus den Einzelbeobachtungen abgeleiteten systematischen Kapitel ihres Buches sind der Teil, der den Anspruch erheben darf, allgemein für die zeitgeschichtliche Forschung nutzbar gemacht zu werden.

Aber das eigentliche Herz der Arbeit, wie auch der Autorin, schlägt an anderer Stelle: Deutlich genug nennt sie als Leitgedanken den Wunsch, möglichst alle mit Musik befassten Inhaftierten der untersuchten Lager namentlich zu erfassen, ihre Biographien zu rekonstruieren und somit den verschwundenen oder verstümmelten Leben ihr individuelles Gesicht zurückzugeben. Mit welchem Aufwand und welcher Intensität sie die vergessenen oder vergrabenen Schicksale all dieser Gefangenen ans Licht holt, durch schriftliche und mündliche Quellen nachzeichnet, divergierende „Fakten“, Bewertungen und Urteile miteinander abwägt, besonders hinsichtlich der eigentlichen Vergehen, derentwegen die Menschen in die Lager gesteckt wurden (immerhin befanden sich unter den Inhaftierten ja auch ganz gewöhnliche Straf-

täter) –, das nötigt schlicht Bewunderung ab. Unter den Einzeldarstellungen finden sich gleichermaßen unbekannte Amateure wie namhafte Komponisten, Tanzmusik und Schlager wie symphonische Konzertabende oder Opernaufführungen. Auch zu manchen ganz Berühmten erfährt man neue, also absichtlich getilgte Elemente ihrer Biographien, beispielsweise bei Heinrich Neuhaus und Sergej Protopopov. Damit bekommt die musikalische Produktion in den Lagern Gesichter, Namen – und auch Noten (zahlreiche Beispiele sind im Buch veröffentlicht). Es sind also nicht nur einzelne Namenszüge auf Pflastersteinen, die das Buch vor uns mahnend auslegt, sondern ein ganzes dunkles Pflaster, ein, wenn man bei der Lektüre kurz innehält, erschreckendes Panorama systematischen Unrechts und Leides, das trotz seiner fast 700 Seiten naturgemäß noch immer nur einen Ausschnitt erfassen kann. Es liegt nun an anderen, nicht nur russischen Forscherinnen und Forschern, auf diesem holprigen Pflaster weiterzugehen.

Was kann man, was soll man an einer derart akribischen, innovativen, mutigen, herkulischen und zudem von Empathie und Gerechtigkeitsstreben getragenen Arbeit kritisieren? Vielleicht wäre dies das einzige flüchtige Stirnrunzeln: dass die Autorin tendenziell bemüht ist, auch die musikalische Qualität derer hervorzuheben, die da im Gulag geschunden wurden, gleichsam ihren Stellenwert für die (sowjetische) Musikgeschichte zu bestimmen, damit den kulturellen Verlust zu implizieren, für den das System auch steht. Aber was aus diesem so wichtigen und notwendigen Buch deutlich hervorgeht, ist doch vor allem eines: Menschliches Leiden kennt weder Beruf noch Berufung.

(September 2015)

Christoph Flamm

RÜDIGER BECKER: *Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Allitera Verlag 2014. 437 S., Abb. (Musik – Kontexte – Perspektiven. Band 5.)

Während die Besucherzahlen insbesondere für aufwendig produzierte Circus-Festivals seit etwa drei Jahrzehnten steil wachsen und die allgemein cirkushistorische Forschung diesem steigenden öffentlichen Interesse bereits mit einer Reihe von soliden Überblicks- und Spezialpublikationen Rechnung getragen hat, scheint die Musikwissenschaft die Musik im Circus bislang sträflich übersehen zu haben. Rüdiger Becker schließt mit seiner sorgfältig recherchierten und detailreich verschriftlichten Untersuchung also eine Forschungslücke, indem er in drei Großkapiteln die historischen, soziologischen und musikalischen Aspekte der Musik im Circus gründlich ausleuchtet und profund kontextualisiert. In detektivischer Kleinarbeit hat er dazu historische und gegenwärtige Zeugnisse – Bildquellen, (handschriftliche) Musikalien und Schallbelege, aber auch selbst geführte Interviews und Gespräche – gesichert und akribisch ausgewertet, um den „geschichtslosen“ fahrenden Cirkuskünstlern und ihrer Musizierpraxis den ihnen zustehenden festen Platz in der Musikgeschichtsschreibung zuzuweisen. Dabei lasse sich Circusmusik begrifflich zunächst einmal schwer greifen, denn „zu wenig lässt sie sich gattungsmäßig abgrenzen und außer ihren aufführungspraktischen Parametern fehlen eindeutige Definitionsmerkmale“ (S. 29). Dass sie sich jedoch parallel mit dem modernen Circus entwickelte, der um 1770 aus der Pferdedressur hervorging, stehe außer Frage: Bereits um 1800 finden sich „Nachweise von regelrechten Orchestern, die um diese Zeit in den großen, theaterähnlichen Circusgebäuden Englands und Frankreichs nun ein fester Bestandteil der Programme wurden“ (S. 63f.).

Für die im modernen (nicht nur) deutschen Circus gezeigten Menschen, Tiere und

Sensationen kam neben militärisch geprägter, auch vom Ballett beeinflusste Musik zum Einsatz. Auch die modischen Volkstänze des 18. Jahrhunderts, d. h. „Ländler, deutsche Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischritttänze, dürften hier erklingen sein“ (S. 68), und dies bot zumindest dem nichtbürgerlichen Teil des Publikums wohl erstmals und ungewohnterweise Tanzmusik als Hörmusik dar, zu der Tiere und Artisten tanzten. Im frühen 19. Jahrhundert sollten weiterhin tanz- und militärmusikalische Gattungen wie Quadrille, Marsch, Walzer, Galopp und Polka die Circusmusik dominieren, die diesem Musikvorrat Melodien aus den zeitgenössischen Opern- und Operettenrepertoire hinzufügte – für Nichtprivilegierte mag das Circuszelt damit wiederum der erste Berührungspunkt mit zeitgenössischer Musik gewesen sein, wie Becker plausibel argumentiert.

Im musikhistorischen Gesamtkontext nicht minder relevant erscheint die Beobachtung, in welchem Maße die Musizierpraxis von fahrenden Künstlern mit derjenigen ortsansässiger Musiker verwoben war. Bei Circusunternehmen nämlich, die über kein eigenes Orchester verfügten, war bis ins 20. Jahrhundert hinein das „Ausleihen“ der ortsansässigen Regimentsorchester üblich. Die Besetzung der Ensembles war seit den Anfängen des Circuswesens in Deutschland um 1790 insofern vor allem vom verfügbaren Instrumentarium abhängig, „das wohl hauptsächlich das Kriterium durchdringender Lautstärke zu erfüllen hatte“ (S. 72); die Qualitätsunterschiede der gebotenen Livemusik waren also von Ort zu Ort beträchtlich.

Becker zeichnet die Entwicklung der Circusmusik in Deutschland ausführlich und von zahlreichen Belegen gestützt bis in die elektronisch verstärkte Gegenwart nach, nimmt in seiner Schilderung jedoch gelegentlich soziologische Aspekte vorweg, die dann im entsprechenden, hier und da leider etwas weitschweifig geratenen Großkapitel

als Redundanzen erscheinen. Prominent ist darunter der Hinweis, dass die Stellenbeschreibung für Musiker, die in wandernden Zeltcircussen engagiert waren, immer auch außermusikalische organisatorische Pflichten, inklusive des Auf- und Abbaus der Zeltstadt zu erfüllen hatten. Als regionale Zentren für Circusmusiker zwischen 1880 und 1933 kann Becker die Pfalz und Böhmen eindrücklich belegen: Pfälzer und Böhmen/Tschechen seien gar synonym als Berufsbezeichnung für Circusmusiker-Zeltbauer verwendet worden. Jene Musiker „standen beim Circus seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einem direkten Konkurrenzverhältnis. Manche Circusse beschäftigten gleich zwei Orchester, eines mit Pfälzern und eines mit Böhmen. Meist waren dann die böhmischen Musiker für die Blasmusik und die Pfälzer Musiker für die Streichmusik zuständig“ (S. 189). In extenso untersucht Becker den sozialen Status von Circusmusikern und fragt im Zuge dessen vor allem nach Gründen für die verbreitete Stigmatisierung und Diskriminierung der Musiker, die vielfach auf Vorurteilen gegenüber Fahrenden und gegenüber funktionaler Musik beruhe, jedoch bei genauerer Kenntnis der Sache ungerechtfertigt sei. Zumindest was die Qualität mancher Circusmusik angeht, scheint das ein oder andere Klischee aber doch zuzutreffen, wenn Becker einräumt, dass „das musikalische Vermögen der Circusmusiker zumindest in kleineren Betrieben auch noch das 19. Jahrhundert hindurch wohl recht bescheiden“ blieb (S. 249). Demgegenüber zeichne(te)n sich die Orchester größerer Circusunternehmen meist durch eine sehr hohe Qualität auch im solistischen Spiel aus. Die Anforderungen an die Instrumentalisten sind allemal speziell: Die Musik habe stets der artistischen Darbietung zu folgen, müsse Akzente und dramaturgische Effekte variabel setzen und z. B. Tierstimmen imitieren können, verlange also eine hohe Flexibilität und präzise Intonation, auch bei ungünstigen klimatischen Bedingungen im

Circuszelt – all das ist nichts für fachfremde Musiker und Komponisten, wie Becker stichhaltig darlegt.

In seinem dritten Betrachtungsfeld liegen die eigentlich musikalischen Aspekte von Circusmusik, wozu er deren Funktionen, Produktionsverfahren und musikalische Determinanten sowie die Musizierbedingungen überzeugend aufschlüsselt und historisch einordnet. Bei der Bestimmung von Circusmusik als Gattungsbegriff, die Becker seinen bis hierher exponierten Schilderungen und Analysen anschließt, kommt er zu dem Ergebnis, dass auch am Ende seiner Forschungen „kaum anderes stehen [kann] als eben jene offene und nur scheinbar unkonkrete Definition“, wonach Circusmusik „all jene Musik“ ist, „die im Rahmen einer Circusvorstellung erklingt“ (S. 363). Diesen ebenso richtigen wie offenbar für ihn wenig zufriedenstellenden Befund fängt er mit konzisen Gattungsvergleichen auf, in denen er die Wechselwirkungen von Circusmusik mit Ballett- und Filmmusik, Operette und Revue sowie ihr Verhältnis zur populären Musikkultur auslotet; eine sachkundige Besprechung der Rezeption und Bewertung von Circusmusik beschließt Beckers beeindruckende Studie – sie muss fortan als Standardwerk gelten.

(September 2015)

Hanna Walsdorf

TERESA LEONHARDMAIR: Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 326 S.

Bewegungen als zeitlich-räumliche Veränderungen sind grundlegend mit der Zeitkunst Musik verknüpft. Hochspezialisierte Spielbewegungen stellen bei der überwiegenden Mehrheit der akustischen Instrumente die Grundlage der Klangerzeugung dar, Komponisten elektronischer Musik wie

Stockhausen entdeckten andererseits virtuelle Raumbewegungen von Klängen durch gezielte Lautsprecherplatzierungen. Fast alle Menschen bewegen sich zur Musik – von kaum wahrnehmbaren Finger- oder Fußbewegungen in der westlich-bürgerlichen Konzertradtition über ausgefeilte Tanzchoreographien in Ritualen verschiedener Kulturen bis hin zu unwillkürlichen empathischen Mitbewegungen in musikalischen Interaktionen. Musik bewegt und scheint in sich selbst durch Bewegungen geprägt zu sein. Neben dem metaphorisch erlebten Aufsteigen einer Melodie, den als „*apparent motion*“ bekannten Scheinbewegungen einer Tonfolge und den gestaltpsychologisch wahrgenommenen Strukturen vermuteten Theoretiker wie Gustav Becking, Ernst Kurth und Alexander Truslit Analogien zwischen physischen Bewegungen und musikalischen Parametern, die sie mit Prozessen der Anspannung und Entspannung, dynamisch-agogischen Eigenschaften der Interpretationen oder gar Charakteristika der Komponistenpersönlichkeiten zu erklären versuchten. Diese Theorien und Prozesse sind inzwischen gut dokumentiert, zahlreiche empirische und theoretische Studien zeugen von der ausdifferenzierten Forschungslage. Durch neue Technologien der dreidimensionalen Bewegungsanalyse werden seit einigen Jahren sowohl Musizierbewegungen als auch Bewegungen zur Musik mit hoher zeitlich-räumlicher Auflösung erforscht.

Teresa Leonhardmair nähert sich in ihrer Dissertationsschrift einigen dieser Forschungsfelder, wobei sie vor allem Verknüpfungen zu Bewegungen in anderen Künsten, in der Philosophie und als generelle Grundlage des Lebens herausarbeitet. Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile und untersucht zunächst „*Bewegung als Begriff und Phänomen*“, bevor dem Buchtitel entsprechend „*Bewegung als musikimmanentes Phänomen*“ beschrieben wird. Flankiert werden diese Teile durch strukturierende Fragestellungen und reflexive Betrachtungen

in Einleitung und Fazit sowie eigene poetische „*Fragmente*“.

Der erste Teil stellt im Grunde eine gestraffte Kulturgeschichte der Bewegung dar, die neben etymologischen, kosmologischen und anthropologischen Perspektiven auch „*Bewegung im Kontext des Humanen*“, beispielsweise durch die Diskussion des Leiblichen, beleuchtet (S. 95ff.). Die Zwischenüberschriften sind mitunter eher als Ausgangspunkte zu verstehen, auf denen die Autorin ihre Ideengeschichte entwickelt und ein breites Tableau verschiedener Assoziationen und Anknüpfungspunkte präsentiert. Die Fülle an Gesichtspunkten und Theorien, die hier zusammengetragen werden, ist durchaus beeindruckend. Der Bogen wird dabei von Platon bis zu Plancks Quantenmechanik, von den sozialen Bewegungen, die durch Marx und Engels inspiriert wurden, bis zur Metapher der Spirale und zu Fließbewegungen gespannt. Eine Grundkategorie mit musikalischem Analogon ist der knapp behandelte Rhythmus, wobei das bekannte Beispiel Paul Klees für die bildende Kunst, zirkadiane Schlaf-Wach-Rhythmen oder kurz auch ökonomische Prozesse angesprochen werden. Konkretere Bezüge zur Musik enthält der zweite Teil.

In der Beschreibung „*musikimmanenter Bewegungen*“ verfährt Leonhardmair prinzipiell eher systematisch, indem sie statt eines Nachvollzugs ideengeschichtlicher Strömungen vielmehr eine von den Einzelphänomenen ausgehende Betrachtung vornimmt, die zwischen antikem Denken und späteren philosophischen, musiktheoretischen und naturwissenschaftlich geprägten Ansätzen zirkuliert. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels finden sich grundlegende Darstellungen von Aspekten wie „*Schwingung*“, „*Muster*“ oder „*Form*“ im Zusammenhang mit Bewegung (S. 122ff.). Die Bedeutung des Rhythmus wird wieder aufgegriffen und streiflichtartig in den Entwicklungen vom antiken *rhythmos*-Konzept über die Mensuralmusik bis hin zu John Cage dargestellt.

Entscheidend für die Analyse gegenwärtiger Phänomene wäre hier auch der Einbezug populärer Genres gewesen. Die sehr weitgehende Definition von „Musikimmanenz“ zeigt sich im zweiten Abschnitt über „Bewegung im Zwischenraum von Mensch und Musik“ (S. 205ff.). Neben kurzen Ausführungen zu Musizierbewegungen und historisch informierten Beschreibungen von Musik und Tanz, die Parallelen zum ersten Kapitel aufweisen, wird hier eine Fülle weiterer Themen wie beispielsweise Fragen des musikalischen Ausdrucks oder Resonanzen bei Hörenden vorgestellt, die schließlich auch Aspekte der Politik und des alltäglichen Musikerlebens streifen.

Diese Themen präsentiert Leonhardmair mit einer inhaltlichen Offenheit, die mitunter die notwendige sachliche Distanz, Kritik und Diskussion bekannter alternativer Erklärungsansätze vermissen lässt. Beispielsweise wird die Entstehung der Neumen ausschließlich „somatisch“ erklärt (S. 272), basierend auf Handzeichen des musikalischen Leiters wie in der Cheironomie; mögliche Ursprünge in prosodischen oder anderen Zeichen finden keine Erwähnung. Ein Exkurs zur Sphärenharmonie zieht recht abseitige Quellen aus unserer Zeit als möglichen Beleg hinzu und im ersten Teil des Buchs werden unkritisch Ideen von Tomatis wiedergegeben, molekulare Mikroschwingungen ließen sich auditiv als „Klang des Lebens“ wahrnehmen (S. 127). Durch die unkommentierte Einbeziehung dieser Befunde wird nicht zuletzt die Darstellung der Forschungsergebnisse, die wissenschaftlich haltbarer sind, in Frage gestellt.

Leonhardmair zielt laut Klappentext auf eine „Synopsis der Quellen“, die „erstmalig Zusammenhänge sichtbar“ werden ließen. Dabei wird Bewegung in der Tat als Grundlage vieler Prozesse gesehen und aus verschiedenen Blickwinkeln behandelt, vom Urknall bis zu Günter Grass' *Blechtrommel*. Der umfangreiche aktuelle Forschungsstand in der dreidimensionalen Analyse von Mu-

sizier- und Tanzbewegungen wurde nicht rezipiert. Mit Literaturverzeichnis und gegebenenfalls Register wäre die Fülle der einzelnen Themen zugänglicher geworden, da die Leser auf ein kritisches Studium der Primärquellen und Ideen, die hier zusammengetragen werden, keineswegs verzichten sollten.

(Juni 2015)

Clemens Wöllner

HEIN SCHOER: The Sounding Museum: Box of Treasures. Four Worlds. Cultural Soundscape Composition and Trans-Cultural Communication. Bielefeld: transcript Verlag 2014. XIV, 402 S., Abb., CD, 2 DVDs.

Das *Sounding Museum*, für das der Autor, Klangkomponist und Musiker Hein Schoer 2014 auch seinen Dokortitel an der Universität Maastricht (Niederlande) erhalten hat, ist ein spannendes Beispiel aktueller Soundscape-Forschung: Schoer war im Rahmen dieses Forschungsprojektes an der Konstruktion einer Klangkammer für das Zürcher Nordamerika Native Museum (NONOAM) beteiligt, das den Besuchern die Erfahrung der Soundscape der indigenen Kulturen der nordamerikanischen Pazifikküste ermöglicht. Zentraler Referenzort der Klang-Dokumentation war dabei Alert Bay, ein kleiner Ort an der Nordwestküste auf Vancouver Island, British Columbia, dessen Einwohner zu fast 50% den Kwakwaka'wakw angehören – einer der sogenannten indigenen First Nations Kanadas. Die Kwakiutl, die ebenfalls zu den Kwakwaka'wakw mit ihren besonderen kulturellen Merkmalen wie der Totempfahl-Schnitzkunst oder den Potlatch-Zeremonien gehören, wurden bereits durch Franz Boas (1858–1942), einem der Begründer der modernen Anthropologie, eingehend beschrieben. Mit diesem Hintergrundwissen lässt sich auch der wichtige forschungshistorische Bezug dieser Publikation mit ihrer Andeutung „This is not a Totem Pole!“ auf der Titelseite besser einordnen.

Das Ergebnis von Schoers vielschichtigem Projekt, *The Sounding Museum: Four Worlds*, ist eine intermediale Kombination aus 3 CDs (1 Audio-CD mit der Soundscape-Komposition *Two Weeks in Alert Bay*; 1 Audio-DVD mit Video-Material zur Region und Erzählungen aus der Raben-Mythologie der Kwakwaka'wakw, die den Roten Faden der Publikation darstellt, sowie einer CD-ROM mit interaktiver Karte, Textdokumentation, Bildern etc.) sowie einem Buch, welches das wissenschaftlich reflektierte Fundament dieses Projektes darstellt. Das Buch selbst ist in vier große Teile, bzw. „Four Worlds“ unterteilt: 1. eine eher theoretische Einführung in die Soundscape-Forschung, 2. die Beschreibung der Feldforschung bzw. Soundscape-Arbeit Schoers, ergänzt durch einen Einschub zu methodischen Fragen seines Projektes, 3. historisch-anthropologische Perspektiven sowie 4. die Umsetzung der Soundscape-Arbeit in einem Museums- und pädagogischen Kontext.

Das Positive vorweg – Klang- und Videomaterial sind exzellent, und die Soundscape-Komposition *Two Weeks in Alert Bay*, die den Kern von Schoers Arbeit darstellt, ist grandios: Die Abfolge von urbanen und naturräumlichen Umwelt- und Alltagsklängen sowie musikalischen Feldaufnahmen erlauben es, tief in die Klangwelt von Alert Bay einzutauchen. Dies auch, weil der Autor hier sehr reflektiert die Ideen und Konzepte der klassischen Soundscape-Forschung umgesetzt hat.

Während das Klang- und Videomaterial eine sehr starke und eigenständige Sprache entwickelt, ist das Buch im Gegensatz dazu wesentlich schwächer und aus wissenschaftlicher Perspektive teilweise etwas verwirrend. Dabei beginnt der Text eigentlich sehr eindrücklich mit einer der mythologischen Raben-Geschichten und Einblicken aus der westlich-europäischen Verortung des Autors. Ein zentrales Problem ist der Schreib- und Präsentationsstil. Insgesamt hätte eine stärker ergebnisorientierte Darstellung die Erkenntnisse dieser Arbeit den LeserInnen

deutlicher vermitteln können. Zudem bleibt unklar, an wen sich das Buch eigentlich richten soll: Manchmal erinnert der Text an eine Examensarbeit, manchmal wirkt er eher populärwissenschaftlich – und beinhaltet dann aber auch wieder spannende Eindrücke aus der Feldforschung, die sich sehr schön mit den poetischen Momenten des Textes verflechten. Das Problem aber ist vor allem die Verortung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung: So beinhaltet die „World One“ umfassende Zusammenfassungen der Arbeit der Soundscape-Pioniere Raymond Murray Schafer (*1933), Barry Truax (*1947) und Hildegard Westerkamp (*1946). Dies ist zwar einerseits ideal für EinsteigerInnen in die Soundscape-Forschung; für jene, die sich eingehender mit der Thematik beschäftigen haben, ist aber vieles angesichts der über 40-jährigen Forschungsgeschichte sowie den umfangreichen Weiterentwicklungen der vergangenen Jahre redundant. Letztere werden jedoch nicht weiter diskutiert. Auch der Umgang mit den Wikipedia-Definitionen trägt zu dieser Verwirrung bei: Es gib Bereiche, in denen Wikipedia tatsächlich Originalerkenntnisse beinhaltet – aber nicht unbedingt in den vom Autor zitierten Bereichen. Gerade bei zentralen Schlagworten wie „Museum2“ wäre es gut gewesen, zumindest auf die auf Wikipedia angegebenen Originalquellen oder auf etymologische Wörterbücher (auch im Internet auffindbar) mit wesentlich präziseren Begriffsreflexionen zurückzugreifen.

Vor allem aber bleibt der Forschungsort und -gegenstand, Alert Bay mit seiner besonderen Soundscape, durch diese stilistische Mixtur nur schwer greifbar. Mir wäre hier eine detailliertere Darstellung der historisch-geographischen Verortung Alert Bays wichtiger gewesen als die Exkursion in die anthropologische Erforschung Südamerikas. Zwar ist die Absicht des Autors – die größere gedankliche Verortung anthropologischer Forschung – nachvollziehbar. Aber dies bleibt aufgrund der ausbleibenden tieferen Darstellung der kulturhistorischen

Hintergründe Alert Bays nicht greifbar. Auch andere wichtige Referenzpunkte bleiben auf einer eher andeutungshaften Ebene. Wenn der Autor etwa eine wiederkehrende Referenz zur Prägung durch die Bücher Karl Mays betont, so ist es schade, dass es hier nur minimale Bezüge zur Forschungsliteratur gibt; der Autor belässt es bei den persönlichen Impressionen ohne weitere kulturhistorische Kontextualisierung – was wissenschaftlich spannend gewesen wäre. Auch die derzeit sehr aktuelle Intangible Cultural Heritage-Debatte wird nur knapp angerissen. Dadurch gehen jedoch die ausgesprochen spannenden Überlegungen zur Soundscape-Arbeit, die gerade auch im letzten Teil in die pädagogische Anwendung gebracht werden, etwas unter.

Meine Kritik geht jedoch auch in Richtung des Verlags: Dieses Buch mit seinem wichtigen Inhalt hätte sehr stark von einer sorgfältigeren redaktionellen Betreuung profitieren und dann tatsächlich die Brücke zwischen Forschung und Klangkunst schlagen können. Aus meiner Sicht eine verpasste Chance – die eventuell auch der überstürzten Eile geschuldet war, Text und Material publizieren zu müssen. Und trotzdem sei hier ergänzt, dass die Publikation als Gesamtheit eine spannende Fundgrube für die Soundscape-Forschung darstellt.

(September 2015)

Britta Sweers

NOTENEDITIONEN

GIOVANNI ANIMUCCIA: Eine Auswahl geistlicher und weltlicher Werke. Hrsg. von Peter ACKERMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 184 S., Abb. (Concentus Musicus. Band 14.)

Giovanni Animuccia (um 1510–1571) ist seit langem als ein Komponist im Umfeld Palestrinas sowie im Umfeld Filippo Neris bekannt. Editionen seiner Musik waren bislang jedoch spärlich. Dieser Band bietet

nun einen Querschnitt durch sein Schaffen: das erste von drei Madrigalbüchern, einen Druck mit dreistimmigen weltlichen wie geistlichen Kompositionen, eine handschriftlich überlieferte Messe, zwei Magnificat aus einem gedruckten Zyklus durch alle Tonarten, zwei marianische Antiphonen, einen Psalm und zwei Motetten aus dem zweiten Lauden-Buch.

Vor allem in den Madrigalen finden sich zahlreiche Eigentümlichkeiten der Harmonik, Dissonanzbehandlung und Stimmführung, die es schwer machen, zwischen Druckfehlern, kompositorischer Unreife und Kühnheit zu unterscheiden. Der Herausgeber hält sich daher mit Eingriffen zurück, der Rezensent auch. Wenige Verbesserungen seien aber vorgeschlagen: Die Konjektur auf S. 14 in T. 17f. im Alt (c^1 statt e^1) scheint überflüssig zu sein. Denn die unvorbereitete Dissonanz ist als *incopata* in einer e-mi-Kadenz erklärbar, eine vergleichbare Stelle findet sich auf S. 51 in T. 41f. im Quintus. Dagegen sind die gehäuften Quintparallelen auf S. 20 in den T. 78–85 verdächtig, ohne dass sich allerdings eine einfache Konjektur anböte (man kann im Tenor die T. 78.2–79.2 eine Terz höher setzen, nach dem T. 84.1 eine halbe Note *a* einfügen und den T. 85.1 auf eine halbe Note verkürzen). Auf S. 35 in T. 25 wäre innerhalb der unvermeidlichen Konjektur die zweite Note im Bass besser *c* (mit veränderter Textunterlegung); auf S. 36 in T. 73 muss die erste Note im Bass zu *B* korrigiert werden. Auf S. 125 in T. 58 wäre es besser, im Sopran nach der dritten Note eine Minima c^2 einzufügen; auf S. 128 in den T. 151f. wäre in der Oberstimme (Alt) der in der Handschrift fehlende Minima-Wert besser durch Verlängerung der dritten Note von T. 151 zu gewinnen, als durch die Verlängerung der ersten Note von T. 152 (vgl. Tenor, T. 146).

Nur ein Werk liegt in zwei Textzeugen und zwei abweichenden Fassungen vor, der achtstimmige Psalm *Iubilare*. Der Herausge-

ber nimmt hier an, dass die handschriftlich überlieferte Fassung eine Bearbeitung fremder Hand ist, die daher nicht abgedruckt wird. Unabhängig von der Echtheitsfrage wäre es dennoch schön gewesen, an einem Beispiel die Bearbeitungspraxis im Umfeld des Komponisten studieren zu können. Die als Faksimile abgedruckte Cantus-I-Stimme gibt hier nur unvollständige Einblicke.

Für die Setzung von Herausgeberakzidentien wird als Grundsatz genannt, dass Alterationen dort angenommen werden, wo sie aus Sicht der Einzelstimme notwendig sind; die Durchführung erscheint allerdings inkonsequent. Als Beispiel sei das Madrigal *Quando mi vien in anzi* (S. 40) herausgegriffen. Hier tritt mehrfach der Fall auf, dass Diskantklauseln aus Sicht der Einzelstimme alteriert werden müssten, wobei zwar nicht die Vorhaltsauflösung selbst, aber die ebenfalls zu alterierende Verzierung zu einem kurzen Simultanquerstand führt. An genau diesen Stellen (T. 19, 52, 58, 69 gegen T. 48) verzichtet der Herausgeber (gegen die ausdrückliche Aussage der Editionsrichtlinien) auf eine Alteration, während er den harten Simultanquerstand T. 55 (vermutlich mit Recht) stehen lässt. Unverständlich bleibt auch das Fehlen einer Alteration in T. 33 im Rahmen einer „Doppelleittonkadenz“.

Ein weiterer kritischer Punkt ist die Notation und Deutung der Triolen und Proportio-Abschnitte. Über Triolen äußern sich die Editionsrichtlinien nicht, zwei Fälle sind im kritischen Bericht genannt, andere nicht. Es ist daher zu vermuten, dass Triolen in den Vorlagen durchgehend mit Kolorierung notiert sind. Dagegen äußern sich die Editionsrichtlinien zur Proportio tripla, die vermutlich in allen Fällen ein Missverständnis ist. Schon bei Willi Apel kann man nachlesen, dass „3“ häufig für die Proportio sesquialtera stehe; einen praktischen Beleg liefert beispielsweise die Motette *Beati omnes – Ecce sic benedicetur* des Generationengenossen Cipriano de Rore, wo die Bedeutung der teils mit „3“, teils mit Kolorierung notierten Propor-

tion durch Überlappungen der Stimmen gesichert ist. Ein entsprechender Beleg für „3“ in der Bedeutung Proportio tripla wäre erst noch zu finden. In den hier edierten Werken Animuccias fehlen zwar eindeutige Indizien, die Lesung als Proportio sesquialtera (d. h. in den meisten Fällen Takt gleich Takt) ergibt aber meines Erachtens den besseren musikalischen Sinn.

In jedem Fall bietet dieser Band eine gute Grundlage, den Namen Animuccia nun auch mit einer musikalischen Vorstellung zu füllen. Die eigenartige Sammlung dreistimmiger Stücke könnte Anlass zu näherer Beschäftigung bieten, ebenso die Möglichkeiten zum Vergleich mit Palestrina und anderen Zeitgenossen.

(Juni 2015)

Andreas Pfisterer

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 18.1/2: Samson. Oratorio in three acts. HWV 57. Teilband 1: Partitur von 1743, Teilband 2: Anhänge und Kritischer Bericht. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XCVII, 526 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 27.1/2: Solomon. Oratorio in three acts. HWV 67. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LV, 534 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 25: Poro. Opera in tre atti. HWV 28. Hrsg. von Graham CUMMINGS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXII, 273 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 3: Agrippina. Opera in tre atti. HWV 6. Hrsg. von John E. SAWYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XCIX, 338 S.*

Seit dem Erscheinen der ersten Bände der *Hallischen Händel-Ausgabe* (HHA) 1955 sind 60 Jahre vergangen, in denen mit ca. 80 vorgelegten Bänden rund zwei Drittel des Gesamtplans realisiert wurden. Je nach gewähltem Vergleichsmaßstab kann man diese Zeitspanne mit durchschnittlich 1,3 Bänden pro Jahr für angemessen oder für zu lang halten (Chrysander benötigte für seine Händel-Ausgabe 36 Jahre). Ein Vergleich der in den ersten Jahrzehnten erschienenen Bände mit jenen, die ab den 1990er Jahren veröffentlicht wurden, lässt aber schnell deutlich werden, dass die Ausgabe einen fundamentalen Konzeptionswandel erfahren hat, der dazu führte, dass inzwischen fast alle Bände aus den 1950er und 60er Jahren durch Neuauflagen ersetzt worden sind. Dies betrifft vor allem die Serie IV (Instrumentalmusik), jedoch auch die Vokalwerke: Zuletzt erschien eine Neuauflage des *Dixit Dominus* (hrsg. von Hans Joachim Marx) sowie des *Serse* (hrsg. von Terence Best). Berücksichtigt man diesen Konzeptionswandel der HHA, der sich seit 1984 mit der Arbeitsaufnahme eines international besetzten Herausgeberremiums auch institutionell widerspiegelt, dann ergibt sich eine dreißigjährige Editionstätigkeit, die bei angemessenem Publikationstempo beachtliche Ergebnisse vorzuweisen hat.

Der angesprochene Konzeptionswandel lässt sich nicht nur als Reaktion auf veränderte politische Verhältnisse der zunächst trotz der Zusammenarbeit mit westeuropäischen Forschern dezidiert ostdeutsch ausgerichteten Ausgabe verstehen, er reagiert auch auf die veränderte Aufführungspraxis. Da sich seit den 1980er Jahren bei den Vokalwerken die Aufführung in der Originalsprache durchgesetzt hat, verzichtet die Ausgabe auf unterlegte sangbare Übersetzungen und bietet stattdessen deutsche und bei italienischen Texten auch englische Prosaübersetzungen in der Einleitung des jeweiligen Bandes. Ein vollständiges Faksimile des Librettos der Erstaufführung ergänzt die Textdokumenta-

tion und öffnet die Ausgabe so auch für literaturwissenschaftliche Fragestellungen. In der Ausgabe des *Samson* findet sich zudem als begrüßenswertes literaturwissenschaftliches Surplus eine tabellarische Gegenüberstellung der handschriftlichen Fassung von Hamiltons Libretto und dem Text von Miltons *Samson Agonistes* sowie allen anderen von Hamilton benutzten Milton-Quellen, wodurch die Bearbeitungstendenzen des Librettisten dem Leser anschaulich gemacht werden.

Vor dem Hintergrund der inzwischen etablierten historisch ausgerichteten Aufführungspraxis wäre zu überlegen, ob das dezidiert moderne Partiturbild, an dem die HHA festhält, nicht doch stärker an das der Händel-Zeit angepasst werden könnte. Dies betrifft etwa die Anordnung der Instrumente: Die Blechbläser- und Paukengruppe findet sich in der Mitte, anstatt, wie in der barocken Praxis üblich, im oberen Teil des Systems. Die Instrumenten-Angaben (gerade auch in der Basso-continuo-Gruppe) sollten so wiedergegeben werden wie in den Quellen, d. h. ohne Vereinheitlichung. Um die originalen Angaben zu erfahren, muss der Leser in den vorliegenden Ausgaben im kritischen Apparat nachschlagen. Und dies betrifft nicht zuletzt die Setzung der Taktstriche: Händels Autographe unterscheiden zwischen durchgezogenen Taktstrichen und nicht durchgezogenen Halbstrichen, wodurch für die Phrasierung relevante größere Einheiten von jeweils zwei oder mehr Großtakten entstehen.

Zentrales Anliegen der HHA ist die Präsentation der durch die verschiedenen Aufführungen eines Werkes zu Händels Lebzeiten entstandenen verschiedenen Fassungen, die für den Benutzer als deutlich getrennte Versionen erkennbar bleiben müssen. Trivialerweise ist die Umsetzung dieses Anliegens umso schwieriger, je mehr Fassungen eines Werkes vorliegen.

Ein Musterbeispiel für den hohen Komplexitätsgrad, gerade auch was die Präsentati-

on der Befunde betrifft, bietet Hans Dieter Clausens Edition des *Samson*. Clausen unterscheidet elf Fassungen, von denen die Fassungen drei bis elf Aufführungsfassungen der Jahre 1743 bis 1759 darstellen, während die ersten beiden Fassungen die von Clausen sogenannte Urfassung sowie eine Zwischenfassung vor der Erstaufführung darstellen. Eine tabellarische Konkordanz der elf Fassungen im Vorwort ermöglicht dem Benutzer die notwendige Orientierung. Im Haupttext wird die Fassung der Uraufführung von 1743 wiedergegeben, im Anhang, soweit ich sehe, erstmals die Fassung der Niederschrift, bevor das Werk in mehreren Schritten für die Aufführung umgearbeitet wurde. Diese Fassung der ersten Niederschrift weicht konzeptuell beträchtlich von der Fassung der Uraufführung ab. So endet das Oratorium im Autograph etwa mit einem Klagechor über Samsons Tod; die in der heutigen Konzertpraxis etablierte positive Schlusswendung wurde erst für die Uraufführung hinzugefügt. In einem zweiten Anhang folgen dann die Varianten der für die verschiedenen Spielzeiten nach 1743 entstandenen Fassungen, die insgesamt allerdings nur fünfzig Seiten umfassen, so dass hier von „ Fassungen“ zu sprechen vielleicht gar nicht angebracht ist.

Clausens *Samson*-Ausgabe wartet aber nicht nur mit einer beeindruckenden Präsentation der Fassungen auf, sondern auch mit vielen überraschenden Details. Ein Beispiel nur sei hier herausgegriffen, die Arie Nr. 24 („With plaintive notes“). Diese Arie verwendet ein kurzes Motiv, das in zwei Varianten vorkommt: einmal in triolischer Form mit drei Sechzehnteltriolen und einer Achtelpause, daneben aber auch in nicht-triolischer Form mit drei Sechzehnteln und einer Sechzehntelpause. In allen bisherigen Ausgaben haben die Herausgeber jeweils kommentarlos eine Vereinheitlichung vorgenommen und nur die letztgenannte Variante gewählt. Beabsichtigte Händel diese rhythmische Komplexitätssteigerung oder handel-

te es sich hier um eine (allerdings merkwürdige) Notationskonvention, die es zu vereinheitlichen gilt? Schlägt man im kritischen Apparat nach, dauert es eine Weile, bis man fündig wird. Im Kommentar zur Fassung der Erstaufführung (S. 476–478) wird vor allem die Frage der Rollenzuweisung erörtert, nicht aber die Frage der rhythmischen Varianten. Da diese Arie jedoch auch in der Urfassung schon enthalten ist (wenn auch in einer anderen Form), findet sich ein weiterer Kommentar auf Seite 516, der hier nun auch auf das Problem der rhythmischen Varianten eingeht und mit guten Argumenten darlegt, dass sich die Frage letztlich leider nicht entscheiden lässt.

Insgesamt beeindruckt Clausens Kommentar durch eine überbordende Fülle an Informationen, so werden etwa auch die erhaltenen Skizzen Händels zu *Samson* wiedergegeben. Doch angesichts der Komplexität der Überlieferungslage gelangt das Medium Buch hier an seine Grenzen, da der Benutzer an zu vielen Stellen wieder auf andere Stellen verwiesen wird, die er im selben Band nicht gleichzeitig nebeneinander legen kann. Händels Skizzen zu *Samson* zum Beispiel sind an den entsprechenden Stellen im Kommentar gewiss funktional platziert. Geht es jedoch um Fragen zum Schaffensprozess, dann wäre es hilfreich für den Leser, wenn er einen Gesamtüberblick über die erhaltenen Entwürfe und Skizzen gewinnen könnte. Editionsphilologisch wäre deshalb zu überlegen, ob bei überlieferungsgeschichtlich ähnlich variantenreichen Werken (*Messiah*, *Giulio Cesare*) nicht eine aus Buch und CD-Rom bzw. Internet-Datenbank bestehende Hybridausgabe bessere, weil umfassendere Dienste leistet. Entsprechende Bemühungen liegen in der ebenfalls beim Bärenreiter-Verlag erscheinenden Reihe OPERA schon vor bzw. werden entwickelt.

Wesentlich übersichtlicher gestaltet sich die Situation bei dem ebenfalls von Hans Dieter Clausen herausgegebenen Oratorium

Solomon. Neben der im Haupttext edierten Fassung der Erstaufführung von 1749 findet sich lediglich eine weitere Fassung: die von Clausen erstmals vorgelegte stark kürzende Fassung des Jahres 1759, die auf den ersten Akt verzichtet und den dritten Akt in zwei Akte aufteilt. Ebenfalls wiedergegeben werden jene Sätze, die Händel für die Erstaufführung dann veränderte (d. h. in der Regel kürzte) oder wegließ: Hier ist vor allem eine um zwanzig Takte längere Version des Chorus „Praise the Lord“ (Nr. 35) zu nennen, der in dieser Fassung noch größer dimensioniert ist und großartiger wirkt. Die in der alten Chrysander-Ausgabe hinzugefügten, hypertroph erscheinenden zwei Orgelstimmen, die die Chorpharten verdoppeln und die weder von der Quellenlage her, noch aufführungspraktisch begründet werden können (vgl. S. XVII), entfallen naturgemäß.

Die Praxis der HHA, die Musik der Erstaufführung als Haupttext zu edieren, führt nicht zwangsläufig zur Präsentation der dramatisch stimmigsten Version, wie die Ausgabe der Oper *Poro* zeigt. Von *Poro* existieren drei Fassungen, erstellt für die Spielzeiten 1730/31, 1731/32 und 1736/37. Das auf Metastasio's *Alessandro nell'Indie* zurückgehende Libretto wurde für London wie üblich stark gekürzt, vor allem in Hinblick auf die Partie des Timagene, weil bei der Erstaufführung kein fähiger Sänger für diese Rolle vorhanden war. Die Schwächung Timagenes bedeutet aber bei einem so kunstvoll ausbalancierten Libretto wie Metastasio's *Alessandro nell'Indie* einen erheblichen Verlust an dramatischer Stringenz, den Händel in der zweiten Fassung dann ausglich. Die in der zweiten Fassung für die Partie des Timagene hinzugefügten drei Arien aus anderen Opern Händels werden von Cummings erstmals ediert (Anhang I), und zwar in einer gegenüber ihren Vorlagen um einen Ganzton tieferen Version. Ob die Begründung (S. XIV), der Bassist Montagnana, für den die Arien bestimmt waren, sei ein tiefer Bass

gewesen, ausreicht, um einen solchen Eingriff vorzunehmen, bleibe dahingestellt.

In der dritten Fassung sind auch zwei Arien von Giovanni Alberto Ristori und eine von Leonardo Vinci wiedergegeben, die wohl auf Wunsch des aus Dresden engagierten Alt-Kastraten Domenico Annibali hin eingefügt wurden.

Graham Cummings' umfassendes Vorwort geht neben den Londoner Fassungen auch ausführlich auf die zeitgenössischen Aufführungen von Händels *Poro* in Hamburg und Braunschweig ein – die von Georg Philipp Telemann bearbeitete Hamburger Fassung hat sich erhalten.

Die letzte hier zu besprechende Edition betrifft die von John E. Sawyer herausgegebene *Agrippina*, Händels zweite in Italien entstandene Oper. Neben dem Autograph, bei dem die Ouvertüre fehlt, gibt es die Fassung der Erstaufführung in Venedig von 1709, die durch mehrere Abschriften der verlorengegangenen Direktionspartitur dokumentiert ist, ferner eine Fassung für Neapel von 1713 von fremder Hand, zu der auch große Teile der Musik erhalten sind, und eine für Hamburg von 1719 mit erhaltenem Libretto, aber ohne überlieferte Musik. Obwohl die Oper wohl nur in drei Spielzeiten aufgeführt wurde, zeugt die Vielzahl der überlieferten Partiturabschriften und Ariensammlungen von ihrer Popularität in ganz Europa.

Die HHA präsentiert im Haupttext die Fassung der Erstaufführung, was zu starken Abweichungen gegenüber der die bisherige Aufführungspraxis bestimmenden Chrysander-Ausgabe führt, da Chrysander die Fassung des Autographs edierte. Die Änderungen des Autographs werden im Anhang mitgeteilt. Es wäre sicherlich reizvoll gewesen, zumindest auszugsweise auch die neapolitanische Fassung von 1713 mit zu edieren, obwohl sie nicht von Händel verantwortet worden ist, da auf diese Weise wertvolle Einblicke in die zeitgenössische Opernpraxis zu gewinnen wären. Sawyers Vorwort geht

ausführlich auf den Librettisten Vincenzo Grimani ein und würdigt seine Leistung als Librettist. Hier wäre es notwendig gewesen, die politische Funktion des auf Tacitus zurückgehenden Nero-Agrippina-Sujets im europäischen Kontext der Zeit noch deutlicher hervorzuheben. Immerhin war Grimani als Diplomat in habsburgischen Diensten tätig, hielt sich in Wien auf und dürfte mit der Tradition der Wiener Libretti a chiave vertraut gewesen sein. Bei der etwas umständlichen Erörterung der (Self-)Borrowings, die in *Agrippina* vorkommen, wäre eine tabellarische Wiedergabe (wie etwa in *Poro*, S. XV), vor allem aber eine vollständigere, den Stand der Borrowing-Forschung widerspiegelnde Darstellung zu erwarten gewesen.

Insgesamt zeigen die hier vorgestellten Bände ein hohes editorisches Niveau, wobei vor allem die *Samson*-Ausgabe Clausens maßstabbildend wirkt. Für die Händel-Philologie und die Aufführungspraxis eröffnet die in der HHA präsentierte Fassungsvielfalt neue Deutungsmöglichkeiten. Wenn das jetzt vorgelegte Erscheinungstempo von zwei bis drei Bänden pro Jahr beibehalten wird, dann dürfte die HHA in fünfzehn Jahren vollständig sein. Bei überlieferungsgeschichtlich besonders komplexen Werken sollte das Herausbergremium wagemutig genug sein und eine digitale Hybrid-Edition in Erwägung ziehen, um Händels Werk auch den editorischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts gemäß zu präsentieren.

(Juli 2015)

Bernhard Jahn

MAXREGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 6: Orgelstücke II. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAF-SCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER-GRAGE. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXVI, 195 S., DVD.

Der bereits sechste der seit 2010 erscheinenden Bände der Reger-Werkausgabe (RWA) enthält Orgelkompositionen der Jahre 1902 und 1903, namentlich die Sammlungen der *Zwölf Stücke* op. 65, der *Zehn Stücke* op. 69 und der *Fünf [...] Präludien und Fugen* op. 56 sowie Werke ohne Opus-Zahl, Präludium und Fuge d-Moll und *Postludium* d-Moll. Mit dem inzwischen erschienenen siebenten Band ist die erste von drei Werkgruppen, die Werkgruppe „Orgelmusik“, abgeschlossen. Mit der Herausgabe als Hybrid-Edition setzt das Max-Reger-Institut Maßstäbe im Bereich der wissenschaftlichen Musikergesamtausgaben. Es gelingt hier, die Erwartungen und Ansprüche an traditionelle Gesamtausgaben-Bände gänzlich zu erfüllen und zudem weitere Informationen, Erkenntnisse sowie vollständige Faksimiles der verwendeten Quellen (außerdem des für die Rezeption wichtigen Druckes von sechs Stücken aus op. 65 von Karl Straube) zu präsentieren. Darüber hinaus wird durch die EDIROM-gestützte Datenverarbeitung jede editorische Entscheidung unmittelbar nachvollziehbar gemacht. Dazu ist einem letztlich vollwertigen, tadellos redigierten und durch angenehmes Layout des Carus-Verlags auffallenden Band eine DVD beigegeben, deren Inhalt sich – selbst wenn die eigenen Computerkenntnisse begrenzt sind – sehr schnell und absolut problemlos herunterladen lässt, sodass man einmal mehr froh ist, ein abgeschlossenes Opus und keine Online-Präsentation vor sich zu haben. Das Erkunden der sich nahezu selbst erklärenden Dateien (eine Kurzanleitung und ein Handbuch sind beigegeben) macht selbst ohne

jegliche Vorkenntnisse in diesem Bereich große Freude und trägt in jedem Falle dazu bei, mögliche Vorbehalte gegenüber digitaler Edition abzubauen. Nicht nur wird all das, was in der Druckausgabe zu finden ist, hier noch einmal digital präsentiert (zweisprachige Einleitung, vollständiger edierter Notentext etc.), es eröffnet sich überdies ein wahrer Kosmos der Reger-Forschung. So muss man es beispielsweise als ungemein hilfreich und mitnichten als bloße Spielerei empfinden, wenn bei einem Klick auf den Namen eines Widmungsträgers eine Kurzbiographie samt Portraitbild, auf den eines Verlages Abbildungen und kurze Erläuterungen und auf den eines Städtenamens eine kurze Studie über die Beziehung des Komponisten zu dieser Stadt erscheint. Entsprechende Briefe, Dokumente und Rezensionen werden in Übertragungen und oft zusätzlich in Form von Abbildungen der Originale präsentiert. Weiterhin finden sich neben Listen der Interpreten und der Aufführungen durchweg sehr aufschlussreiche Texte zu „Regers Bach-Rezeption“, zur Tempowahl, zu Straubes Einfluss und zu „Regers Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten“, welche anhand von Beispiel-Links verdeutlicht werden; die erläuterte Arbeitsweise Regers bei der Erstellung von Reinschriften (beispielsweise mit „schwarzer und roter Schicht“) lässt sich schließlich in den digitalen Faksimiles derselben sehr gut nachvollziehen. Diese detaillierten und weiterführenden Informationen haben auf der DVD ihren angemessenen Platz.

Den edierten Notentext des Bandes I.6 bilden Sammlungen von Charakterstücken, deren mittelschwere Spielbarkeit durchaus einen Erfolg auf dem Musikalienmarkt versprochen. Nachdem sich Reger mit den gewichtigen Werken vor der Jahrhundertwende vor allem bei Konzertorganisten einen Namen gemacht hatte, wollte er nun – nach dem Umzug von Weiden nach München – vornehmlich Laien und Schüler ansprechen. Unmittelbarer Auslöser für diese Komposi-

tionen war wohl die Bitte um Orgelstücke des Verlages C. F. Peters Anfang des Jahres 1901, in deren Folge zunächst die Stücke für op. 59 entstanden. Op. 65 erschien im August 1902 bei Peters, im Juni 1903 folgte das zuvor von Karl Straube durchgesehene op. 69 mit zehn Stücken beim Verlag Lauterbach & Kuhn. In diesen Stücken erkannte die Kritik „das Beste, was Reger überhaupt bis jetzt geschrieben hat“, sie wurden als „staunenswert“ und „wahrhaft eminent“ bezeichnet, einige wurden aber auch gelegentlich als „beinahe ungenießbar“ abgelehnt. Die danach komponierten *Fünf leicht ausführbaren Präludien und Fugen* publizierte Jos. Aibl im April 1904 als op. 56. Die Zeitschrift *Die Musik-Woche* druckte im August 1902 *Präludium und Fuge d-moll* WoO IV/10, der Erstdruck des *Postludium d-moll* WoO IV/12 erfolgte im April 1904 in der Sammlung *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten*.

Die Erstdrucke bilden als „Leitquellen“ die Grundlage der Editionen der RWA. Sämtliche andere Quellen, die für die Edition herangezogen wurden, sind hingegen hier als „Hauptquellen“ bezeichnet. Die Editionsgrundsätze sind klar definiert und absolut nachvollziehbar. Es sei deshalb nur kurz der besondere Umgang mit diakritischer Kennzeichnung im Notentext erwähnt: Diese wird nicht nur bei der Ergänzung „fehlender“ Noten, sondern auch bei Berichtigung „fehlerhafter“ Noten in eckigen Klammern vorgenommen. Das hat den Vorteil, dass die gleiche Darstellungsform für qualitativ gleiche Herausgebereingriffe verwendet wird, zugleich den Nachteil, immer auch eine Anmerkung im Lesartenverzeichnis anbringen zu müssen, auch wenn die jeweilige geklammerte Note (nur) fehlt und nicht geändert ist. Die eckige Klammer also signalisiert lediglich: Hier hat der Herausgeber eingegriffen. Unterschieden wird hingegen in der diakritischen Darstellungsform von ergänzten Akzidenzien (in eckigen Klammern) und Warnakzidenzien (Klein-

stich) sowie von ergänzten „Haltebögen“ (in eckigen Klammern) und „Phrasierungsbögen“ (gestrichelt).

Die mögliche anfängliche Befürchtung, der im Band gedruckte Anmerkungsapparat sei nur ein „abgespeckter“, wird beim Lesen schnell zerstreut, denn tatsächlich ist es absolut erfreulich, dass rein „orthographische“ Abweichungen zu den Quellen, wie Schlüsselwechsel, Halsungen, Balkungen etc. nur im digitalen Kritischen Bericht aufscheinen. Dem EDIROM-Schema folgend, sind die Einzelanmerkungen darin entsprechend ihrer Relevanz in drei Prioritätsstufen eingeteilt, die auch farblich in der Verlinkung im jeweiligen Takt gekennzeichnet und voneinander abgesetzt sind.

Der sehr angenehm schematisch strukturierte Kritische Bericht, insbesondere die

Quellenbeschreibungen und -bewertungen verdanken sich freilich nicht zuletzt der für die Reger'schen Orgelwerke spezifischen, durchaus übersichtlichen Quellsituation: Einem handschriftlichen Entwurf (E) folgte die Reinschrift als Stichvorlage (SV) für den Erstdruck (ED); einzig Korrekturfahnen haben sich kaum erhalten. Es ist zu hoffen und noch vielmehr zu wünschen, dass diese gleichwohl bewundernswerte Stringenz der RWA im Umgang mit den Quellen und in der Präsentation derselben auch bei der Edition der Stücke der folgenden Abteilungen II und III, bei denen die jeweilige Quellenlage möglicherweise etwas komplizierter ist, beibehalten werden kann.

(Oktober 2015)

Clemens Harasim

Die im Jahre 2015 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Peter Bergmüller (Münster)

Promotionen 2015

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft*. Nowakowski, Mark: Straßenmusik in Berlin – Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf.

Berlin. *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Fachgebiet Musikwissenschaft*. Spaltenstein, Laure: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Stationen einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert. □ Röthig, Sabine: Der ästhetische Paradigmenwechsel im Musikvideo durch Electronic Dance Music. □ Emter-Krofta, Vera: Berlin 1925 – 1940 – 1975. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Merk, Ulrike: Musik aus Al-Andalus

als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne. □ Kivi, Alexis: Diesseits und jenseits des Fachübergreifenden. Perspektiven und Grenzen fachübergreifenden Musikunterrichts. □ Hofbauer, Viola: Motivation von Musiklehrern – Zum Einfluss der Motivation und Expertise auf Bewältigungsstrategien von Musiklehrern.

Bern. *Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft*. Marcaletti, Livio: „Manieren“ e trattati di canto. Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600–1900). □ Keller, Matthias: Rudolf Maria Breithaupt und seine „Natürliche Klaviertechnik“. □ Möckli, Laura: Tracing Nineteenth-Century Recitative 1820–1860: Prosody – Composition – Dramaturgy- Performance. □ Zirwes, Stephan: Die Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts.