

Besprechungen

SILKE WENZEL: Lieder, Lärmen, „L'homme armé“. Musik und Krieg 1460–1600. Neumünster: Von Bockel Verlag 2018. 422 S., Abb., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 4.)

Voltaire wunderte sich in seinem *Dictionnaire philosophique* (1764) darüber, dass die 300 bis 400 über den Erdball verteilten Fürsten und Minister, die die „teuflische Kunst des Krieges praktizierten, die Vernichtung von Menschen mit Musik feierten. Indem Silke Wenzel dieses Urteil am Anfang ihres Buches zitiert, gibt sie zu verstehen, dass sie dem anthropologischen Paradox der Kriegsmusik nicht aus dem Wege gehen will. In der Tat: Schlimmer noch als von Voltaire diagnostiziert, sieht sie in der frühen Neuzeit eine allgemeine, oft religiös motivierte Akzeptanz des Krieges, und selbst das 21. Jahrhundert habe „bislang aus den reichlich vorhandenen Einsichten in die Absurdität und Unerbittlichkeit von Kriegen keine vernünftigen Handlungsmaximen abgeleitet.“ (S. 9–10). Man darf ergänzen, dass Kriegsmusik eben diese Akzeptanz oder Hilflosigkeit zu illustrieren scheint.

Das Buch bleibt transparent für derartige Perspektiven. Der umfangreiche Überblick des Forschungsstandes (S. 14–33) lässt notgedrungen die meisten Beiträge kommentarlos vorbeimarschieren (Studien zu Trompete, Marsch und neuerer Militärmusik sind am breitesten entwickelt), kritisiert jedoch das relative Desinteresse älterer Musikforschung an der historischen Allgegenwärtigkeit von Krieg und seinen mentalitätsgeschichtlichen Korrelaten.

Der erste der drei Hauptteile trägt den Titel „Krieg als Zweck. Musik und Musiker in Kriegsdiensten“. Gemeint ist sicher „Musik als Mittel zum Zweck des Krieges“. Das berufliche Tun der Musiker wird weitgehend nach Primärquellen dargestellt. Diese bestä-

tigen zunächst eine soziale und funktionale Unterscheidung zwischen den meist berittenen Trompetern und den dem Fußvolk dienenden Trommlern und Pfeifern. Professionalisierung, Ausbildung und Selbstverwaltung beider Gruppen, „Trommel und Pfeife als Identifikations-Symbole“ sowie „Unterhaltung und zivile Zeremonien“ werden resümiert (S. 53–79). Bei „Gartzzeit und Invalidität“ (S. 79–83) wird u.a. deutlich, wie miserabel die Zeit zwischen den Kriegsdiensten sein konnte, für die Söldner selbst und für die unter ihnen leidende Zivilbevölkerung. (Bertolt Brechts *Mutter Courage* illustriert dasselbe Phänomen.) Das militärische Signalwesen für Trompeter einerseits und für Pfeifer-Trommler andererseits ermittelt die Autorin systematisch analysierend und vergleichend aus folgenden Quellenwerken: Thomsen ca. 1600, Bendinelli 1614, Mersenne 1636, Fantini 1638 für die Trompeter; Virdung 1511, Arbeau 1588, Kirchof 1602 und wiederum Mersenne für die Trommler und Pfeifer, denen sie auch eine kurze organologische Studie widmet. Beim Signalwesen unterscheidet sie zwischen „Signalkern“ – z. B. „Chamade“, „Bataille“, „Satteln“ „Rückzug zur Fahne“ (allo standardo), „Umschlagen“ (Ausrufe im Lager) – und vorbereitenden bzw. anders funktionalen Spielweisen, darunter „Lärmen“ und „Feldgeschrei“, Toccata und „Rotta“ als formalem Rahmen (S. 96–101) und der Marschmusik. Assoziierte Worte und rhythmische Strukturen überliefern vor allem Bendinelli und Fantini. Befehlssignale wurden während der Ausführung des Befehls weiter wiederholt (S. 112). Wenzel wirkt dem Fehlverständnis entgegen, es habe vor der sogenannten „oranischen“ Heeresreform um 1600 (allgemeine Umstellung auf Feuerwaffen, Einführung von Drill) feste Zeichensysteme mit semantisch eindeutigen Elementen gegeben: Viel mehr als die semantische zählte die anfeuernde und emotionale Komponente. Die körperliche Wirkung, die Kommunikation zwischen den Söldnern,

das „Lärmen“ (mit dem der Trommler den eigentlichen Schlachtlärm nachahmte), die „scheinbare Selbstbestimmung“, waren weniger kognitive als kollektiv-psychologische Faktoren („Wirkungsweisen“, S. 143–155).

Im zweiten Hauptteil des Buches, „Krieg im Lied des 16. Jahrhunderts“, ist das historische Szenarium ein rein deutsches. Es fällt positiv auf, dass hier das Repertoire der „historisch-politischen Ereignislieder“ oder „historischen Volkslieder“ (Liliencron) und die aufblühende Liedpublizistik in Flugblatt und Flugschrift (einleitend charakterisiert auf S. 157–193) dem Buch substantiell eingeordnet werden kann: nicht nur als sekundäre textliche Informationsquellen zum Kriegswesen selbst, sondern auch als musikalisch-poetische Schöpfungen, deren je eigene Struktur und Erzählweise analysiert wird. Dass der Kriegsdiskurs trotz der verbreiteten Kontrafakturpraxis (150 Melodien zu mehreren tausend Dichtungen) tatsächlich auch ein musikalischer war, kann Wenzel gegen rein literarische Liedbegriffe („Ereignisdichtung“, Karina Kellermann) verteidigen. Sie spricht von „inhaltlichen Schichtungen“ innerhalb der vielfach verwendeten Melodien. „Die Melodien trugen [...] nicht nur den Inhalt des ‚Originalliedes‘ in sich, sondern eine Fülle weiterer Inhalte, die sich aus den mehrfachen Kontrafakturen ergaben [...]“ (S. 198). Diese Beobachtung rechtfertigt ein Vorgehen in Fallstudien zu Geschichte, Verbreitung und Textfassungen besonders erfolgreicher „Töne“: den Kriegserzählungen *Benzenauer*, *Wisbecken-Ton* und *Toller Weise*; den Spottliedern *Ach du armer Judas* und *Bruder Veit/Lobt Gott ihr frommen Christen*; dem Kriegsaufruf oder Werbelied *Wol auf ir landsknecht alle* und seinen Varianten. Obwohl die Kontrafakturtexte immer wieder neue historische Anlässe aufgreifen, bleiben Politik und Gewalt vorrangige Themen, mit einem zunehmendem Anteil der konfessionellen Kämpfe und Türkenkriege. Die Autorin verknüpft ihre historischen Kontextualisierungen ausge-

wählter Liedtexte mit Abbildungen und Beschreibungen der Melodieüberlieferungen. Sie erkennt in diesem sich überall voranwärtenden Repertoire auch wiederkehrende Affekthaltungen, z.B. die Klage über das Unrecht des Krieges gegenüber armen Leuten (S. 157f.), den bösen Spott des Judasliedes oder das Aufflackern von Angst und Feindschaft auch gegenüber den Überlieferern politischer Lieder (S. 235f.).

„Politik im mehrstimmigen Gesellschaftslied“ (S. 263–285) betrifft ausgewählte Vertonungen einstimmiger Flugblatt- und Reformationslieder (Matthias Greiter, Sebastian Zirler, Jobst vom Brandt, Ludwig Senfl). Diese dienten zwar der „Entspannung“ des Bürgertums wie das mehrstimmige Gesellschaftslied insgesamt, trugen jedoch gerade durch die Verwendung wohlbekannter Melodien aus politischen Ereignisliedern zur musikalischen Diskussion politischer Tendenzen bei (S. 276). Die Melodien waren zwar nicht musikalisch-semanticisch kriegsbezogen, aber ihre Vertrautheit und weite Verbreitung beteiligte das Publikum am Geschehen (S. 280). Auf S. 266f. ist zu präzisieren: Hans Hesellohers Schwanklied „Von *üppiglichen* Dingen“ (ca. 1450), dessen Text und Melodie von Greiter adaptiert wurde, ist jedenfalls kein „Volkslied“ und gehört zur Tradition adliger Bauernschelte; nach Michael Curschmann wurde die Melodie erst nach 1479 zum Ton der *Toller Weise* verkürzt.

Der dritte Hauptteil, „Krieg zwischen musikalischem Spiel und christlicher Mythifizierung“ (S. 287–394), behandelt einerseits den Krieg als Gegenstand musikalischer und festlich-zeremoniöser Darstellung, vor allem im „Genre“ (S. 289) der *Battaglia* (*Bataille*), andererseits seine metaphorische Verwendung in geistlicher Musik unter dem theologischen Konzept der „*militia Christiana*“ bzw. des „*miles Christianus*“. Gemeint sind hier nicht zwei kategorisch verschiedene kulturelle Prozesse, sondern zwei Arten metaphorischer Behandlung des

Phänomens, die ineinander übergehen können.

Die vokale Bataille als musikalisches Spiel mit akustischen und verbalen Elementen des Kriegsgeschehens war, mit anderen Arten von „Kriegsspielen“ wie Turnier und Tanz (S. 289), musisches Vergnügen der gesamten bürgerlichen Gesellschaft, das auch Frauen und Kindern zugänglich war und sowohl Formen des Widerstands gegen feindliche Macht als auch Kriegsverherrlichung und Herrscherlob artikulieren konnte (S. 291). Wenzels Beispiele reichen von Grimaces Virelai „A l'arme“ (um 1400) bis zu kriegerischen Pavanen und Galliardten gegen 1600 (Exkurs S. 319–328); musikalische Rezeptionen der Chanson „Alla bataglia“ (ca. 1480) kann sie bis ins späte 16. Jahrhundert belegen. Eingehend textlich und musikalisch beschrieben werden Clément Janequins *La guerre* (1529) und Guillaume Costeleys *La prise de Calais* und *La prise du Havre* (1570), dazwischen auch (S. 328–337), als Beispiel von Siegesfeiern und politischen Allegorien, Janequins *La Bataille de Mets* (1555). Erfolgreich unterscheidet die Autorin zwischen der Verwendung genereller Kriegslaute, erzählender Darstellung und metaphorischer Überhöhung.

Das Schlusskapitel „Mythifizierung und Martialisierung“ versucht die frühen Messzyklen über *L'homme armé* (Busnoys, Du Fay, Caron, die „neapolitanischen“ Zyklen, Regis) neu im Hinblick auf das Kriegsthema zu deuten. Zeremonielle Verwendung, allegorische Interpretation und intertextueller Bezug dieser Werke, die oft diskutiert worden sind, werden hier mit der musikalischen Formung enger verknüpft als üblich: So höre man z. B. bei Busnoys' Umkehrung der Liedmelodie im „Dona nobis pacem“ ein „Anzweifeln“ des bewaffneten Mannes (S. 376), andererseits bei Caron in der Verdopplung der wiederholten Noten am Melodieanfang das Idiom einer Trommel (S. 381); besonders die zweite ‚neapolitanische‘ Messe sei „von Militarismen geprägt“ (S. 386).

Das ursprüngliche einstimmige Lied und die Doppelchanson „Il sera pour vous combattu“ gelten der Autorin offenbar von vornherein als Symbole des „Miles Christianus“ (S. 355). Dies wäre schwer nachvollziehbar. Die allegorische Beziehung zur Theologie des „Miles Christianus“ bzw. der „ecclesia militans“ entstand ja erst durch die Verwendung des weltlichen *L'homme armé*-Liedes in geistlichen Kompositionen, nicht früher. Auch die allegorische Deutung auf den Türkenkrieg (inkompatibel mit der christlichen Deutung) fehlte im einstimmigen Lied, das ein echtes Erzähl lied einer bestimmten Kriegsszene gewesen war. Es entstand nicht etwa um 1450–60 (so Lockwood 1973 u. a.), sondern am Anfang des 15. Jahrhunderts, wobei es die Tradition des onomatopoetischen Virelais fortsetzte (Strohm 1985). Es inkorporiert ein realistisches Horn- oder Trompetensignal und schildert eine Mobilmachung zur Selbstbewaffnung der Einwohner, nachdem der Turmwächter das Warnsignal vor dem heranrückenden Feind gegeben hat (Strohm 1985, Roth 1991). Die frühe Datierung ist belegbar, neben musikalischen Parallelen aus dieser Zeit (Strohm 1993, S. 70, 340) durch die von Pietro Aron hervorgehobene Notierung mit dem „segno puntato“ – „prolatio perfecta“ –, die das Lied besaß, als Busnoys es vorfand („trovò“). Mit „punktierten Rhythmen“ (S. 371, nach Roth und Sherr) hat das nichts zu tun.

Da Silke Wenzel so viel Wichtiges über weltliche Kriegskompositionen zu berichten hat, bedauert man es ein wenig, dass ein künstlerisch auffallendes Kriegs-Erzähl lied des frühen 15. Jahrhunderts nicht zusammen mit den anderen sorgfältig analysierten Kriegsliedern in Teil II besprochen wird. Es tut andererseits dem Wert dieser hervorragenden Arbeit keinen Abbruch, wenn aus Platzgründen keine umfassendere Einordnung in den allgemeineren Kontext der lautmalerschen Musik und des musikalischen Erzählens stattfinden konnte. Ein solcher Kontext – Klanggeschichte, Umweltmusik-

geschichte, Transkulturalität – könnte vielmehr anhand der wichtigen Information dieses Buches neu erforscht werden.

Französische und italienische Originalzitate werden nicht übersetzt. Abbildungen und Notenbeispiele sind leider oft zu klein geraten. Das könnte man in einer zweiten Auflage verbessern. Auch ein Register würde dann das reiche Material besser zugänglich machen.

(Juli 2019)

Reinhard Strohm

Music and Power in the Baroque Era.
Hrsg. von Rudolf RASCH. Turnhout: Brepolis Publishers 2018, XII, 463 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music, Criticism & Politics. Volume 6.)

Musik und Musikausübung implizieren eine Machtstruktur (S. X) – und Macht ist ein System asymmetrischer, abhängiger Beziehungen zwischen Menschen (S. IX). So lautet die Grundannahme des vorliegenden, englisch- und italienischsprachigen Bandes, der aus einem im November 2016 abgehaltenen Kongress des Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini in Lucca hervorging. Auf 463 Seiten werden zwanzig Beiträge vereint, nebst einem Vorwort des Herausgebers Rudolf Rasch, englischen Abstracts und biographischen Notizen zu den Autorinnen und Autoren. Die Beiträge leisten einer sozial- und geschichtswissenschaftlich informierten Musikforschung Vorschub, welche die Konfrontation mit komplexen Finanzierungssystemen, historischen Patronagediskursen, europäischer Außen- und höfischer Innenpolitik sucht. Die Artikel sind in vier Kapitel strukturiert, die sinnvolle, wenngleich sich überlappende Bereiche des Themenfeldes markieren: „Opera“ bildet den ersten und umfangreichsten Abschnitt (sieben Beiträge), gefolgt von „Ceremonies“ (sechs Beiträge), „Nobility“ (zwei Beiträge) und „Musicians“ (fünf Beiträge). Gleich das erste Kapitel besttigt die An-

nahme, dass das Buch vielfältige und methodenreiche Zugriffe anbietet: Die sieben Beiträge umkreisen die verschiedenen Dimensionen der Oper mit den methodisch erforderlichen Spezifika: Text, Musik, Szenerie, Finanzierung, Patronage und Transfer. Zugleich wird klar, dass der Band einen unausgesprochenen Schwerpunkt auf der italienischen Musikkultur hat – in und außerhalb Italiens. Emphatisch vorangestellt, übt der Beitrag von Reinhard Strohm Kritik an den bisherigen hermeneutischen Methoden zur Offenlegung politischer Bedeutung in Barockopern. Mit mehr Bedacht auf unterschiedliche Sprecherpositionen und die Funktion von Emblemen und Allegorien hinsichtlich ihrer symbolischen Verschränkung von Realität und Fiktion plädiert Strohm für eine differenziertere Analyse der Repräsentation von Machtverhältnissen. Innerhalb einer fiktiven Erzählung und Inszenierung müssten Symbole mit politischer Konnotation als „a conscious choice, usually for the purpose of accentuating messages in a certain way“ (S. 4) verstanden werden.

Einige der Artikel des Bandes greifen glücklich ineinander, so zum Beispiel die Beiträge von Adriana De Feo und Michael Klaper. In De Feos Studie werden drei Florentiner und Wiener Libretti des Medici-Hofdichters Giovanni Andrea Moniglia in Bezug auf ihren fluiden Charakter sowie die Bearbeitungsstrategien für die venezianische Bühne analysiert. Michael Klaper knüpft an Moniglias Libretto *Ipermestra* an, das von Francesco Cavalli vertont wurde. Er rückt dabei den Produktions- und Kompositionsprozess und die politischen und finanziellen Implikationen des höfischen Engagements für den sonst unabhängig agierenden venezianischen Komponisten in den Blick. Vor dem Hintergrund des kulturpolitischen Panoramas in Rom thematisiert die Studie von Olga Jesurum die Auswirkungen einer sich verändernden visuellen Aneignung auf die Opernszenographie Francesco Galli Bibienas; Richard Erkens wiederum erläutert

unter Auswertung einer bisher weitgehend unterschätzten Quellengattung, den Rechnungsbüchern von Theatern, finanzpolitische Hintergründe der Musiktheaterproduktion in Rom. Anhand von Fallstudien der Theater Santa Lucia della Tinta, Valle und delle Dame zeigt er verschiedene Finanzierungsmodelle auf, unter anderem, dass neben dem Management eines Impresarios auch Kirchenadel und finanzielle Eliten ein Interesse daran hatten, sich durch monetäre Zusicherungen als notfalls einflussnehmende Instanzen im Hintergrund zu bewegen. Auch hier hakt die darauffolgende Studie von Diana Blichmann wieder gelungen ein, indem ein solcher spezifischer Fall, nämlich die Opernproduktionen für das Adelspaar Stuart-Sobieska am Teatro Aliberti, als Teil propäpstlicher Propaganda entlarvt wird (auch hier unter Auswertung von bisher unpublizierten Rechnungsbüchern).

Wie Musik und Zeremoniell zusammenwirken und als Werkzeuge für die Bewerbung päpstlicher Politikinteressen benutzt werden, untersucht Chiara Pelliccia in ihrer Studie zu den Weihnachtskantaten im Apostolischen Palast. Bei diesem Phänomen, das sich zwischen 1676 und 1740 konstatieren lasse, würden Motive und Symbole des Friedens in den Dienst päpstlicher Außenpolitik gestellt und die Kantatenaufführung als Kommunikationskanal und propagandistisches Instrument benutzt werden. In Frankreich sei zeremonielle Festkultur im Dienst von Repräsentationspolitik bereits mit dem Einzugszeremoniell der Maria de' Medici in Avignon im Jahr 1600 voll ausgeprägt gewesen, so die These im Beitrag von Alexander Robinson. Außerdem werden in den Beiträgen des Zeremonien-Kapitels die akademischen Abschlussfeierlichkeiten des Collegio Romano von Simone Ciolfi untersucht; Angela Fiore richtet den Blick auf Neapel und Alessandra Palidda auf das habsburgische Mailand.

Auch wenn Aspekte der höfischen und politischen Kultur der europäischen Aristokra-

tie im Hintergrund der meisten Studien eine Rolle spielen, setzen die Beiträge von Naomi Matsumoto und Jana Franková im Kapitel „Nobility“ hier tiefergehende Schwerpunkte. Als bedeutender Beitrag muss die Untersuchung Matsumotos zu den musikalischen Aktivitäten des Ferrareser Patriziers Pio Enea degli Obizzi genannt werden. Über das Ineinandewirken von Musik und Herrschaft hinausgehend, schließt sie eine Lücke im Bereich der Opernhistoriographie – der personelle Ansatz zeichnet die vielfältigen Tätigkeitsbereiche und das ganz Norditalien umspannende Musiktheater-Netzwerk des Marchese nach. Zudem eröffnet sie neue Perspektiven auf ein Autorschaftskonzept der Frühen Neuzeit: Während des Produktionsprozesses einer Oper koinzidierten Macht und Autorschaft, insofern ein Auftraggeber wie degli Obizzi (teils anonym) als *ideatore* involviert war und in dieser Funktion maßgeblichen Einfluss auf die Struktur und Aufteilung der Handlung hatte, während das Ausformulieren der Verse sozial niedriger gestellten Librettisten überlassen wurde.

Das letzte Kapitel ist der Berufsgruppe der Musiker gewidmet und beleuchtet vor dem Hintergrund von Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen die Strategien von (Selbst-) Vermarktung und Inszenierung etwa mittels des Mediums des Drucks – so Benedetta Saglietti in ihrer Studie zu Johann Matthesons *Ehren-Pforte* und Rudolf Rasch anhand der Widmungen in Notendruck. Weitere Handlungsspielräume von Musikern stehen im Mittelpunkt des Beitrags von Guido Viverit, der am Beispiel des Violinisten und Komponisten Giuseppe Tartini das Verhältnis von Musikern und der europäischen Aristokratie untersucht. Ein Phänomen, das womöglich wie kein anderes das Ineinandewirken von Musik und Herrschaft berührt und zugleich die Arbeit des Musikforschers an diejenige eines Detektivs heranrücken lässt, betrifft die Spionagetätigkeit von Kastratensängern im 17.

und 18. Jahrhundert. Valentina Anzani gelingt es, einschlägige neue Briefquellen in den Archiven in Bologna, Genua und München aufzuspüren und auszuwerten. Am Beispiel der Sängertourage des Pfalzgrafen Johann Wilhelm von Wittelsbach wirft ihre Untersuchung neues Licht auf die außenpolitische Relevanz der Sänger-Spitzel, deren Loyalität sich ein Patron im Vergleich zu derjenigen von Gesandten oftmals habe sicherer sein können. Die Verhandlungen über den Kastratensänger Francesco Tosi, dessen Geheimauftrag vor dem Hintergrund des Spanischen Erbfolgekriegs aufflog, wird als ein seltener Einblick in die diplomatische Sprache herangezogen, da dieser schiefgegangene Fall quellenreich dokumentiert ist.

Insgesamt eröffnet der vorbildlich lektorierte Band mit seinen qualitativ hochwertigen Abbildungen und einem ansprechenden Satz ein breites Panorama derzeitiger Forschung zum 17. und 18. Jahrhundert, die sich um Kontexte und um kontextgebundene Verständnisebenen von Musik bemüht. Sein Verdienst liegt an erster Stelle in den quellenbasierten, neue Dokumente zutage fördernden Beiträgen sowie den methodenkritischen Anregungen.

(Juli 2019) *Nastasia Sophie Tietze*

Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumente. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft 2015. 440 S., Abb., Nbsp.

Eine Gesamtdarstellung zu Leben und Werk von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) stellt schon länger ein Desiderat dar, das Rudolf Flotzinger nun eingelöst hat (ebenfalls 2015 veröffentlichte Flotzinger noch: *Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk*, Graz 2015). Zusammen mit dem von Thomas Hochradner besorgten neuen Thematischen Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux, einer völlig überarbeiteten Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Kö-

chel (1872), dessen erster Band 2016 erschien, bietet Flotzingers Buch der in den letzten Jahren recht regen Fux-Forschung eine stabile und belastbare Basis.

Den umfangreichsten Teil des Bandes nehmen die von Flotzinger verfassten bzw. zusammengestellten Kapitel I und III ein, die sich mit „Leben und Wirken“ Johann Joseph Fux' auseinandersetzen. Kapitel I stellt den Versuch dar, die nicht gerade umfangreich überlieferten und in Kapitel III in Übertragungen mitgeteilten historischen Dokumente zu Fux' Leben zu einer plausiblen Biographie zu formen. Naturgemäß gilt es dabei, mitunter auch größere chronologische Lücken durch mehr oder weniger plausible Hypothesen zu überbrücken. Rudolf Flotzinger kennt natürlich die Fallstricke, die dabei lauern, prangert er doch auf Schritt und Tritt Spekulationen anderer Autoren als solche an. Da Flotzinger sprachlich Fakten und Hypothesen sehr deutlich zu trennen versucht, entsteht ein recht konjunktivischer Gesamttext, der nicht immer ganz flüssig zu lesen ist.

Da die Dokumente, auf die Bezug genommen wird, in Übertragungen greifbar sind (was freilich mit viel Blättereie verbunden ist), ist es legitim, wenn Flotzinger auf dieser gesicherten Basis weitergehende Interpretationen und Überlegungen anknüpft. Auch zahlreiche Werkzusammenhänge werden unter steter Rückbesinnung auf das wirklich Belegte (zum Teil erstmalig) vermutet. Die Fülle von bedenkenswerten Zusammenhängen – von Ergebnissen sollte man mit Flotzinger wohl wegen ihres hypothetischen Charakters besser nicht sprechen – ist jedenfalls beachtlich. Zudem nimmt Flotzinger in separaten Kapiteln auch Fux' Umfeld näher in den Blick. Ein knapper Abriss der Forschungsgeschichte rundet den Komplex ab.

In die „biographische Klammer“ integriert sind als Kapitel II ein Beitrag zur Werküberlieferung, sechs Beiträge zu musikalischen sowie drei zu theoretischen Werken,

für die Flotzinger unterschiedliche Spezialisten gewonnen hat. Dass zu Beginn dieses „Werkkomplexes“ ein eigenes Kapitel „Zur Überlieferung“ steht, ist sehr begrüßenswert. Thomas Hochradner ist gewiss wie kein zweiter dazu berufen, das Dickicht der Überlieferung, soweit es eben geht, zu lichten. Allein der Umstand, dass von den 645 musikalischen Werken, die Fux mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind, lediglich 14 Autographe überliefert sind, zeigt, mit welchen Problemen die Fux-Forschung, aber auch die Fux-Ausgabe zu kämpfen haben. Am stärksten von Zuschreibungsproblemen tangiert ist die Kirchenmusik. Auf eine wohl auch deswegen immer noch fehlende Gesamtdarstellung von Fux' Kirchenmusik macht Tassilo Erhardt zu Beginn seines Beitrages (S. 141–166) aufmerksam. Dies dient ihm zugleich als Entschuldigung für einen eher kursorischen Einblick in den Werkkomplex. Nach einer Auseinandersetzung mit kultur- und religionsgeschichtlichen Aspekten versucht er sodann mithilfe des *Gradus ad Parnassum* eine stilistische Kategorisierung, die er mit einzelnen Werken belegt. Das ist durchaus hilfreich, um zahlreiche Probleme vor allem der einseitigen Rezeption zu verstehen, die Fux gerne allein als gelehrten Kontrapunktiker darstellt, der er zwar auch war, aber in weit geringerem Umfang, als die frühere Forschung uns das hat glauben lassen.

Martin Eybl beschäftigt sich mit den Triosonaten, die quantitativ einigermaßen überschaubar sind. Wohl zu Recht und gut mit Notenbeispielen unterfüttert, wehrt sich Eybl gegen die immer wieder unterstellte Parallelität zur frühbarocken Instrumentalcantata. Neben Fragen der Besetzung behandelt er auch die Echtheitsfrage von K 347/III.59 und wendet sich hier mit guten Argumenten gegen die Unechtheitsvermutungen Herbert Seiferts. Die Kapitel zu Ensemblepartiten und Clavierpartiten von Markus Grassl folgen im Wesentlichen dem gleichen Aufbau wie zuvor das von Martin

Eybl. Für beide Werkgruppen vermittelt Grassl einen sehr brauchbaren Überblick, der auch Details nicht unbeachtet lässt. Nach einer mangels Masse auf vier Seiten beschränkten Darstellung der Lautenmusik durch Rudolf Flotzinger widmet sich Herbert Seifert den zwölf erhaltenen Oratorien von Fux, worunter auch die „Sepolcri“ gefasst werden. Nach einer knappen Gattungsgeschichte werden die Oratorien in chronologischer Folge vorgestellt. Auch wenn daraus gewiss auch eine Art Stilchronologie gewonnen werden sollte, bleibt der Autor mit diesbezüglichen Schlussfolgerungen dankenswerterweise sehr vorsichtig. Wie bei anderen Komponisten auch, erweisen sich nämlich die stilistischen Entwicklungen als nicht linear und sollten daher in ihrer Aussagekraft nicht überbewertet werden. Wohl erstmalig zieht Seifert für *La Regina Saba* eine in Schwerin anonym überlieferte Partitur heran, die dank des Librettos mit einiger Sicherheit als Fux' Werk identifiziert werden kann, wobei Seifert stilistische Besonderheiten dieser Partitur nicht verschweigt. Die Kenntnis dieses Oratoriums ist gewiss eine Bereicherung, doch hätte Seifert vielleicht noch auf den Umstand hinweisen sollen, dass Teile davon als „Aria per la Padrona Santissima“ bzw. als „Motetto per ogni Santo“ (beide Quellen im Archiv Pražského hradu in Prag) eine andere Verwendung gefunden haben.

Dagmar Glüxam nähert sich den 19 musikdramatischen Werken von Fux selektiv unter dem Aspekt der Affektumsetzung. Ihr Versuch, die Besetzungsverhältnisse innerhalb der Opern zu klären, basiert deutlich auf ihrer Habilitationsschrift (*Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006). Doch bleiben – nicht zuletzt wegen mangelnder methodischer Grundierung – nach der Lektüre einige Zweifel, ob einzelne Stimmen in den Fux'schen Opern wirklich so stark besetzt wurden, wie die Autorin suggeriert. Hilfreich ist die Liste der Sängerin-

nen und Sänger, die in den Opern mitwirkten (S. 300f.).

Die drei Beiträge zu den theoretischen Schriften von Fux (Klaus Aringer und Rudolf Flotzinger) komplettieren in sehr angemessenen Texten das Fux-Bild ebenso wie die Anhänge, in denen u. a. die überlieferten Bildnisse/Büsten von Fux abgedruckt werden, zu denen Flotzinger auf S. 109–114 Stellung bezieht.

Der Band ist sorgfältig redigiert und mit Verweisungen versehen. Flotzinger wird sich selber schon darüber geärgert haben, dass bei den Kolummentiteln bei Kapitelwechselln fast regelmäßig etwas schiefgelaufen ist. Das schmälert aber natürlich in keiner Weise den enormen Verdienst dieser wichtigen Monographie, durch die das Fux-Bild in vielen Facetten Konturen gewonnen hat.

(August 2019)

Reinmar Emans

KLAUS BURMEISTER: Alfred Dörfel 1821–1905. Ein Leipziger im Dienste der Musik. Musikgelehrter – Bibliothekar – Verleger. Mit Statistik der Gewandhauskonzerte 1848 bis 1881. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2018. 543 S., Abb.

Die Monographie Klaus Burmeisters über den Leipziger Verlagsmitarbeiter und -inhaber, Musikgelehrten und -bibliothekar Alfred Dörfel (1821–1905) basiert auf umfangreichen Quellenrecherchen: persönlichen Aufzeichnungen, Veröffentlichungen und alten Familienpapieren des Protagonisten sowie verschiedenen Quellen aus Bibliotheken und Archiven. Der erste Teil ist biographisch angelegt, während der zweite die Lesenden mit einer Statistik der Gewandhauskonzerte von 1848 bis 1881 bekanntmacht. Im Jahr 2016 wurde in dem Sammelband *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung* (hrsg. von Stefan Keym und Peter Schmitz) ein Beitrag Burmeisters veröffentlicht, der Einblicke in wichtige Aspekte von

Dörfels Persönlichkeit gewährt und als erster Teil der vorliegenden Monographie in komprimierter Form angesehen werden kann.

Der Band besteht außer der Einleitung aus den fünf folgenden Abschnitten: *Jugend, Ausbildung und erste Tätigkeit als Pianist und Musikkritiker, Verlagsmitarbeiter bei Breitkopf & Härtel und C.F. Peters, Musikgelehrter: Herausgeber und Autor, Musikbibliothekar und -verleger, Abgesang*. Der etwa hundert Seiten starke biographische Teil der Monographie besteht aus zwölf kleinen Kapiteln (*Jugend und Ausbildung; Musiklehrer und Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik; Mitarbeit bei Breitkopf & Härtel; Wissenschaftliche Arbeiten; Journalistische Arbeiten; Städtischer Bibliothekar* usw.) und einem Anhang. Letzterer enthält zwei Briefe Dörfels an den Organisten und Schumannforscher Friedrich Gustav Jansen aus dem Jahr 1880 und drei Dokumente aus der Promotionsakte Dörfels (1885; u. a. seinen Lebenslauf und das Gutachten von Oscar Paul).

Der biographische Teil ist reich an Zitaten aus sowohl veröffentlichten als auch nicht veröffentlichten Primärquellen. Unter den erstgenannten seien an dieser Stelle Briefe Robert Schumanns an Dörfel, Franz Liszts und Richard Wagners an Breitkopf & Härtel, verschiedene Auszüge aus dem Familiennachlass Dörfel-Kretzschmar, Rezensionen zu den Auftritten Dörfels als Pianist in Leipziger Zeitungen oder seine eigenen Pressebeiträge in der *Neuen Zeitschrift für Musik* oder *Leipziger Nachrichten* erwähnt. Zu der zweiten Gruppe gehören *Alfred Doerffel's Gesuch um Consession zum Betriebe einer Buch- und Musikalienhandlung betr.* oder Briefe Dörfels an die Verlage C. F. Peters und Breitkopf & Härtel.

Die Quellen werden ausführlich und reflektiert kommentiert, wobei manche Schlussfolgerungen der Musikgeschichtsschreibung eine Korrektur erfahren. Ein Beispiel hierzu wäre die anonyme Rezension

zu Robert Schumanns *Genoveva* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 18. März 1851, die, wie Burmeister überzeugend darlegt, nicht der Feder Dörffels entstammte. Eine stilistische Besonderheit des Buches sind Fragen, die der Autor an sich selbst und gleichzeitig auch an die Lesenden richtet, etwa: „Eher noch [als der Vater] könnte seine [Dörffels] Mutter Christiane Charlotte geb. Kröhne [...] musikalisch vorgebildet gewesen sein [...] Aber spielt dies irgendwie eine Rolle?“ (S. 15); „Da stellt sich nun natürlich die Frage, wie es dazu gekommen sein mag, dass Mendelssohn – längst berühmt als Komponist und Dirigent, gerade erst nach Leipzig gekommen, um dem Gewandhausorchester als musikalischer Leiter vorzustehen – auf diesen Jungen gestoßen ist. [...] Folgen wir also solchen Spuren“ (S. 20–21).

22 Abbildungen im ersten Teil geben bei der Lektüre die Möglichkeit, dem kulturellen Handeln Alfred Dörffels und der Musikstadt Leipzig des 19. Jahrhunderts auch auf dem Wege der Visualität näher zu kommen. Die thematische Bandbreite der Bilder ist recht groß. Es sind stellvertretend folgende mit dem Hauptprotagonisten der Studie verbundene Titel zu nennen: Zeugnis von Mendelssohn vom 15. Mai 1843; „Abrechnungsbuch“ aus der Zeit zwischen Juli 1849 und dem Jahresende 1860 bei Breitkopf & Härtel; Umschlag und fünfte Seite des Klavierauszugs von *Orpheus und Eurydike* Christoph Willibald Glucks, bearbeitet von Dörffel; seine Photographien in dem Arbeitszimmer im Verlag C. F. Peters und im Kreise der Söhne und Schwiegertöchter.

Der umfangreiche zweite Teil des Buches (S. 138–477) ist eine wertvolle Ergänzung sowohl zu der *Geschichte der Gewandhausconcerte* Dörffels (Leipzig 1884), als auch zu den neueren Schriften von Johannes Forner (1981), Claudius Böhm/Sven-W. Staps (1997), Claudius Böhm (2005) sowie Bert Hagels (2009), in denen der Zeitraum 1848 bis 1881 nicht berücksichtigt wurde. Als Pri-

märquellen dienten Burmeister hierfür überlieferte Konzert- und ggf. Beilagezettel der Gewandhauskonzerte, die der Autor mit Programmaufstellungen der Leipziger Musikzeitschriften vergleicht.

Positiv hervorzuheben ist, dass zu jedem Konzert Auszüge von Rezensionen aus den *Signalen für die musikalische Welt* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* in der Monographie abgedruckt wurden. Außerdem wird die Statistik durch 28 Illustrationen bereichert, beispielsweise durch Reproduktionen der Photoportraits Carl Reineckes oder Clara Schumanns, des Aquarells Gottlob Theuerkaufs *Konzertsaal im alten Gewandhaus* aus dem Jahr 1894, des Digitalisats eines Ausschnitts aus der Rezension zum Spiel von Alexander Dreyschock aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 3. April 1857, der Titelblätter des Ersten Klavierkonzerts von Johannes Brahms oder der *Szenen zu Goethes Faust* von Robert Schumann.

Hilfreich sind die drei sich an die Statistik anschließenden Verzeichnisse: Interpretenverzeichnis (mit Daten der Gewandhausauftritte und in vielen Fällen mit kurzen biographischen Informationen), Verzeichnis der Komponisten/Werke (mit Nennung der Jahre, in denen die Stücke im Gewandhaus aufgeführt worden sind) sowie das allgemeine Personenverzeichnis.

Abschließend seien zwei Momente unterstrichen: Erstens entsteht bei der Lektüre des Buches der Eindruck, der Autor hat an seinem Werk nicht nur mit großer Sorgfalt, sondern auch mit großem Engagement gearbeitet: ein Faktum, das auf die Lesenden seinerseits positive Auswirkung haben kann. Zweitens darf das Ziel der Studie, das Burmeister im Vorwort formuliert („So möge denn diese Arbeit einen weiteren Blick werfen auf Leipzigs Musikleben im 19. Jahrhundert“, S. 7), aus der Sicht der Rezensentin als erfüllt gelten, d. h., die Schrift leistet einen wichtigen Beitrag nicht nur zu der Erforschung der Persönlichkeit Alfred Dörffels, sondern auch zur Kulturgeschichte der

Musikstadt Leipzig des vorletzten Jahrhunderts.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

PATRICK DINSLAGE: Edvard Grieg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 358 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Patrick Dinslages Buch ist Teil der Laaber-Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“, die sich den Biographien und Werken von bekannten und einflussreichen Komponisten der vergangenen fünf Jahrhunderte widmet. Man mag darin einen überkommenen – oder vielleicht sogar überholten – historiographischen Ansatz erkennen, doch ist dieses Format der Darstellung zweifelsohne nach wie vor zentral, wenn es um die Vermittlung musikwissenschaftlicher Forschung an ein breiteres Publikum geht. Dem Autor gelingt es im Übrigen, sein Buch von hagiographischen Tendenzen freizuhalten.

Man sollte als Rezensent sicherlich generell vorsichtig damit sein, allzu stark Parallelen zwischen der Darstellung und dem Dargestellten zu betonen, doch in vorliegendem Fall sind solche durchaus zu erkennen und gereichen der Präsentation als solcher zum Vorteil. Zum ersten: Edvard Grieg galt bei seinen Zeitgenossen als „Miniaturist“, also als jemand, der mit großformatigen Gattungen nicht zurechtkam. Auch wenn Dinslage gegen diese polemische Herabwürdigung Griegs überzeugend argumentiert, beruht Griegs internationale Popularität auf und besteht der allergrößte Teil seines Œuvres nun einmal aus kurzen Stücken, die er in Suiten oder im Falle seiner populären *Lyrischen Stücke* für Klavier solo in mehreren Heften zusammenstellte. Dinslages Buch wiederum besteht in der Hauptsache aus kurzen Aufsätzen, die als selbständige Einheiten zu lesen sind. Wollte man sie in größere Einheiten gruppieren, so wären die ers-

ten neun Kapitel des Buches Griegs Werk, die letzten vier seinem Leben zu widmen gewesen. Zum Zweiten: Das Jantelagen (norwegisch: Janteloven), also die für Skandinavien typische Art der Zurückhaltung und des Understatements, ist auch ein Charakterzug, den man in Griegs Musik wiederfinden kann, der es an Pomp, kontinentalem Pathos und präntiösen ästhetischen Konzepten fehlt. Dinslages Darstellung weist ähnliche Züge der Bescheidenheit auf. Sie maßt sich nicht an, das letzte Wort in Sachen Grieg sprechen oder sämtliche Aspekte seines Schaffens und Wirkens aufgreifen zu wollen und kommt ohne scharfe Spitzen gegen andere Griegforscher aus. Stattdessen werden die Thesen und Beobachtungen des Autors eher en passant vorgebracht. Zum Dritten: Griegs musikalische Karriere spielte sich im Wesentlichen in zwei geographischen Gebieten ab, nämlich in Skandinavien und Deutschland, auch wenn er natürlich als Komponist und Interpret noch in vielen anderen Ländern geschätzt wurde. Um Griegs Werdegang und die Gestaltung seiner Musik angemessen würdigen zu können, benötigt man also sprachliche und historische Kenntnisse, die beide Kulturkreise abdecken. Diese bringt der Verfasser mit, was seine Studie zu einem wertvollen Beitrag zur Rezeption nordischer Musik in Deutschland und zur Rezeption deutscher Musik im europäischen Norden macht. Insbesondere Griegs vielfältige Kontakte nach Leipzig, wo er Musik studiert hatte und sein wichtigster Verleger C.F. Peters ansässig war, werden ausführlich thematisiert. Dadurch, dass auch die norwegische Griegforschung in Dinslages Betrachtungen mitberücksichtigt wird, werden deren Resultate einer dem Norwegischen nicht kundigen Leserschaft überhaupt erst zugänglich gemacht.

Dinslages Monographie hat etliche Verdienste. So werden Aspekte von Kompositionstechnik, Aufführungspraxis und Rezeptionsgeschichte miteinander in Beziehung gesetzt und geben ein umfassendes Bild von

Griegs Art, musikalisch zu arbeiten. Griegs Ausbildung am Leipziger Konservatorium, deren Bedeutung er selber gerne herunterzuspielen pflegte, lässt sich tatsächlich an seinem Tonsatz ablesen, beispielsweise in Gestalt der chromatischen Stimmführung (zumeist in den Mittelstimmen) und der avancierten harmonischen Fortschreitungen (S. 137f. und 208). Dinslage stellt vor allem letztere in ausgedehnten Analysen deutlich heraus. Damit relativiert er, ohne dies freilich zu betonen, die in der norwegischen Grieg-Forschung vielleicht etwas überschätzten Einflüsse der norwegischen Volksmusik auf sein Komponieren, eine Tradition, die in die Zeit der Nationalromantik und letztlich wohl auf Grieg selber zurückgeht. Eine andere verbreitete Tradition in der Grieg-Rezeption – oder vielmehr ein Vorurteil –, gegen welche sich Dinslage wendet, ist die Abqualifizierung von Grieg als einem Meister der kleinen Formen (S. 95). Tatsächlich hat er keine Symphonie oder Oper veröffentlicht; seine einzige vollendete Symphonie zog er zurück. Doch stellte er, wie Dinslage zu Recht betont, nicht nur mit seinem *Klavierkonzert*, sondern auch mit seiner Kammermusik unter Beweis, dass er souverän mit großen Formen umzugehen wusste. Dem Leser wird dazu der harmonisch komplexe Aufbau von Griegs vier Sonaten für Klavier und Violine bzw. Cello sowie seines *Streichquartetts* op. 27 vor Augen geführt. Ausgesprochen reichhaltig an biographischen Primärquellen, die im deutschsprachigen Bereich noch nicht allzu bekannt sein dürften, ist der biographische Teil des Buches. Hierzu gehören die sogenannten Haushaltsbücher Griegs, die detaillierte Einblicke in sein Leben erlauben, etwa seine zahlreichen ausgedehnten Reisen, seine gesundheitlichen Probleme oder sein künstlerisches Netzwerk, dem der zwölfte und längste Abschnitt von Dinslages Buch gewidmet ist. Von eminenter Bedeutung sind das Quellen- und Literaturverzeichnis, und auch die häufigen Referenzen an bekannte Grieg-For-

scher im Haupttext machen dieses Buch, das äußerlich betrachtet eher bescheiden als eine Lebens- und Werkbeschreibung daherkommt, zu einem Beitrag, der vielleicht etwas treffender als „Edvard Grieg: A Guide to Research“ zu etikettieren gewesen wäre.

Neben diesen Verdiensten sind auch ein paar Probleme dieser Publikation zu benennen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um eine Aufsatzsammlung und nicht um einen langen zusammenhängenden Text. Einige dieser Aufsätze sind schon vorab veröffentlicht worden, was an sich nicht verwerflich ist; mittlerweile gehören Re-Publikationen von in Zeitschriften erschienenen Aufsätzen in Buchform zum Standard nicht zuletzt in der amerikanischen Musikforschung. Was im vorliegenden Fall jedoch hätte geschehen müssen, wäre eine Überarbeitung dieser Aufsätze, um Redundanzen zu vermeiden, denn ein paar Reflektionen und sogar Zitate bekommt man im Buch mehrfach zu lesen. Dies hätte mit Hilfe von Querverweisen vermieden werden können. Ebenfalls angesprochen wurde der „Suiten-Charakter“ des Buches, das unterschiedliche Aspekte und Gegenstände der Griegforschung präsentiert, ohne ein festes Prinzip der Anordnung der einzelnen Abschnitte deutlich werden zu lassen, obwohl sich ein solches erkennen lässt. Damit ist der gewichtigste Kritikpunkt berührt: Was dem Buch fehlt, ist eine Einleitung, in der eine übergreifende argumentative Zielstellung formuliert und die Methoden, die zum Einsatz kommen, benannt werden. Die im Vorigen erwähnten Thesen Dinslages von Grieg als einem Vertreter der Leipziger Tradition statt einem primär volksmusikalisch beeinflussten Nationalromantiker und von einem Komponisten, der sich über sein gesamtes Schaffen hinweg immer wieder mit der großformatigen Gattung der Sonate auseinandersetzte, hätten als schlagkräftige Ausgangspunkte durchaus getaugt. Auch eine bloß tentative Zusammenfassung der vorgelegten Faktenfülle am Ende des Buches hätte nicht ge-

schadet. So bricht die Darstellung unvermittelt ab.

Abschließend ist zu sagen, dass Dinslages Buch sowohl für Musikforscher als auch Grieg-interessierte Musikliebhaber einiges zu bieten hat. Stücke, die bisher vernachlässigt wurden, etwa seine zahlreichen Lieder oder seine *Symphonischen Tänze* op. 64, werden wie Griegs Freundschaften mit Musikverlegern und Musikerkollegen kurz und prägnant vorgestellt und gewürdigt. Das Buch ist angenehm sachlich geschrieben und methodisch vielfältig, auch wenn der Präsentation von biographischem Material und der Musikanalyse mit Abstand der größte Raum gegeben wird. Wer beabsichtigt, in Richtung neuerer Ansätze in der Forschung – z. B. in Gestalt postkolonialer Studien oder Frauen- und Netzwerkforschung – über nordeuropäische Musik zu arbeiten, wird in diesem Buch ein solides Fundament vorfinden, das einen guten Überblick über die zahlreichen Primärquellen gibt und dessen Auflistung der mittlerweile sehr umfangreich gewordenen Sekundärliteratur über Grieg auf dem neuesten Stand ist.

(Juli 2019)

Martin Knust

BENEDIKT LESSMANN: Die Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 514 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 46.)

Die romantische Sehnsucht nach einer „reinen“ und „seit Jahrhunderten in ungebrochener Tradition“ überlieferten Musik stellt ein wesentliches Charakteristikum des musikalischen Historismus im „langen 19. Jahrhundert“ dar. Dass die scheinbare Rezeption von Alter Musik, Volksmusik und des Gregorianischen Chorals im Rahmen dieser ‚Wiederentdeckung‘ zunächst

vor allem einem kreativen Konstruktionsprozess entspricht, wurde in den vergangenen Jahrzehnten in zahlreichen Publikationen überzeugend gezeigt. Hierin schließt auch die vorliegende Studie von Benedikt Leßmann an, fokussiert dabei allerdings auf ein bisher wenig erforschtes Gebiet der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, nämlich die kompositionsgeschichtliche Rezeption einer vielschichtigen Konzeptualisierung der Gregorianik, welche in Frankreich insbesondere durch Restaurationsdebatten und die aktive Verdrängung des neogallikanischen Chorals geprägt war. Leßmann wählt dafür jedoch keinen musikhistoriographischen Zugang, sondern gliedert vielmehr die zahlreichen gesichteten Dokumente bewusst systematisch (S. 23) nach unterschiedlichen mentalitätsgeschichtlichen und kompositionstechnischen Aspekten. Damit gelingt es ihm, die vielschichtigen Konzeptualisierungen des ‚Gregorianischen Chorals‘ zu unterschiedlichen Zeitpunkten differenziert darzustellen und einen kompakten Einblick in das vielgestaltige Phänomen der Choralrezeption zu geben. Nach einer allgemeinen Einleitung führt Leßmann zunächst im zweiten Kapitel („Ideengeschichte der Gregorianikrezeption“) geschickt die wichtigsten Denkmodelle rund um den Choral im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein. Einen zentralen Platz nehmen dabei jene Zeugnisse ein, welche die damaligen Vorstellungen von Kirchmusik vor dem Hintergrund eines zyklischen Geschichtsmodells aufzeigen. Hierin werden vorwiegend – in der charakteristischen Redeweise der Archäologie – der „Verfall“ und die „Verschüttung“ (S. 38) der Alten Musik beklagt und daraus gleichzeitig die Begründung für eine notwendige Restitution geliefert. Insbesondere das Paradigma der „zwei Musiken“ (S. 56), welches Joseph d’Ortigue im Rahmen seiner „Lehre der musikalischen Palingenesie“ (S. 55) aufstellt, wird zu einem Fundament für das dichotome Verständnis einer ganzen Generation, welche die „Musik (musique)“ dem

„Choral (plain-chant)“ (S. 52) zunächst abgrenzend entgegengesetzt. Aus der Denkfigur der Zwei-Musiken-Theorie wächst gleichzeitig die Idee einer möglichen Synthese von „plain-chant“ und „musiques“, welche im Sinne einer „Utopie“ für eine „neue Musik“ (S. 58) beschrieben wird. Genau dieses Konzept von strikter Trennung und utopischer Synthese wird schließlich zu einer mentalitätsgeschichtlichen Folie, welche sich – wenngleich auf unterschiedlichen Reflexionsebenen – in allen Bereichen der Choralrezeption wiederfindet: Sei es in der Suche nach der korrekten wissenschaftlichen Methode der Choralforschung, welche anhand der Streitigkeiten rund um die Editio Vaticana dargelegt wird (S. 103ff.), sei es in der Palestrina-Debatte (S. 113ff.), in welcher die Diskussionen um Fortschritt und Restauration besonders deutlich zutage treten, oder in den musiktheoretischen Konsequenzen (S. 137ff.), anhand derer die Entdeckung von Modalität und freiem Rhythmus neu verhandelt wird. Dass Letztere in die Idee einer „säkularisierten Modalität“ (S. 164) mündet, welche insbesondere durch Charles Koechlin 1939 auch moralisch begründet wird, schließt den Kreis der vielfältigen Konzeptualisierungsmöglichkeiten der Gregorianik im „langen 19. Jahrhundert“.

Welche musiktheoretischen und kompositionstechnischen Auswirkungen diese wissenschaftliche und idealistische Rezeptionsgeschichte auf konkrete Kompositionen bzw. auf die Ausübung von Kirchenmusik hatte, wird schließlich im dritten Kapitel („Kompositorische Gregorianikrezeption“) aufgezeigt. Darin bietet der Autor mit einer ausführlichen Darstellung über Lehrschriften zu Choralbegleitung, modaler Harmonisierung und einer „Gregorianischen Harmonik“ erstmals einen umfassenden Einblick in eine zentrale Praxis der französischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts und deren ‚atmosphärischer‘ Übernahme in die Instrumentalmusik beziehungsweise die Opern der Zeit. Wiederum werden insbe-

sondere die Auseinandersetzung zwischen restaurativen Bestrebungen und kreativen Fortschrittsidealen diskursanalytisch beleuchtet, ergänzt um zahlreiche Beispiele aus didaktischen Lehrwerken und genuinen Kompositionen. Äußerst aufschlussreich ist dabei die Strahlkraft der Choralharmonisierung, welche zum „Bindeglied zwischen der Gregorianikrezeption in schriftlichen Äußerungen und der kompositorischen Gregorianikrezeption“ (S. 183) wird. Geprägt wurde die Debatte dabei zunächst durch das äußerst restriktive Harmonieverständnis des *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* von Louis Niedermeyer und Joseph d'Ortigue aus dem Jahr 1876, fordern doch die darin dargelegten Prinzipien der Choralbegleitung die ausschließliche Verwendung von Tönen des jeweiligen Modus, eine Bevorzugung von perfekten Dreiklängen über Finalis und Repercuta sowie die strikte Vermeidung des Dominantseptakkordes (S. 190). Auch wenn diese Paradigmen der Choralharmonisierung regelmäßig debattiert und verändert wurden, festigen sie eine Vorstellung von „modaler Musik“ (S. 237), in welcher die Utopie einer Synthese der Zwei-Musiken-Theorie sehr konkret zum Ausdruck kommt. Die daraus konstruierte Klangidentität des „Chorals“ im weitesten Sinne wurde wiederum produktiv in Kompositionen eingearbeitet. Die unterschiedlichen Modalitäten der Übernahmen stellt der Autor schließlich anhand zahlreicher Beispiele dar, angefangen von zitathaften Übernahmen aus dem Choral beispielsweise bei Vincent d'Indys *L'Étranger* oder Charles Marie Widors *Symphonie antique* (S. 267ff.), über explizit programmatische Entwürfe etwa in modalen Orgelstücken von Alexandre Guilmant (S. 289ff.) bis hin zu Vorstellungen einer „weltlichen Modalität“ wie etwas in Gabriel Faurés Lied *Lydia* (S. 314ff.). Ein abschließendes Unterkapitel analysiert schließlich „unterschiedliche Spielarten“ (S. 375) kompositorischer Choralrückgriffe in der Oper und ihre jeweiligen

Semantisierungsprozesse (S. 362ff.). Abgerundet werden die beiden großen Inhaltskapitel von einer „Kleinen Chronologie der französischen Gregorianikrezeption“ (Kapitel 4), welche der vorwiegend systematisch gegliederten Darstellungsweise der Hauptkapitel eine zeitlich sequentielle Betrachtungsweise als Abschlussdiskussion hinzufügt.

Mit dieser ausführlich und sorgfältig gearbeiteten Studie legt Leßmann erstmals einen umfassenden Überblick zur kompositorischen Choralrezeption in Frankreich im 19. Jahrhundert vor, welche in ihren Analysen zudem ideengeschichtliche Diskurse der Zeit berücksichtigt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass das Buch auffallend benutzerfreundlich angelegt ist, indem allen Zitaten der französischen Originalsprache durchgängig im Haupttext auch deutsche Übersetzungen sowie allen (Unter-)Kapiteln kurze Zusammenfassungen beigelegt sind. Ergänzt wird dieses durch ein (insbesondere im Hinblick auf die Primärliteratur) beeindruckend umfangreiches und sicher auch für weiterführende Forschungen äußerst hilfreiches Quellenverzeichnis.

(Mai 2019)

Irene Holzer

„... unsere Kunst ist eine Religion...“. *Der Briefwechsel Cosima Wagner – Hermann Levi. Hrsg. von Dieter STEIL. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2018. 873 S. Abb., Nbsp. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 101.)*

Die vorliegende Briefedition ist in ihrer Gesamtheit ein musik- und kulturhistorisches Dokument von hohem Wert. Sie umfasst knapp 700 Briefe aus einem Zeitraum von gut 20 Jahren. Spätestens seit Übersiedlung der Familie Wagner nach Bayreuth im Jahr 1872 ist Cosima Wagner die Schlüsselfigur, über die quasi jeder Kontakt zu ihrem Mann hergestellt und – stets nach den sehr

festen Vorstellungen der Eheleute Wagner – gepflegt wird. Nach dem Tod ihres Mannes wird sie zur alles entscheidenden Instanz. Die mit aller Macht verfolgte Deutungshoheit, die, wie es das Zitat im Buchtitel deutlich genug anzeigt, quasi religiöse Züge trägt, wird nun endgültig zu ihrem Lebensinhalt, dem alles andere unterzuordnen ist. Hermann Levi wiederum ist weit mehr als „nur“ der erste *Parsifal*-Dirigent. Auch und gerade in den hier zusammengetragenen Briefen tritt er dem Leser als eine vornehme, umfassend gebildete, feinsinnige und auch humorvolle Künstlerpersönlichkeit entgegen. Dass er zudem einer der ersten Dirigenten von ausdrücklich internationalem Renommee war, gerät dabei fast ein wenig aus dem Blick. So ist es bezeichnend, dass die Angriffe, deren er sich zeitlebens in Deutschland ausgesetzt sieht, kaum einmal auf seine künstlerische Tätigkeit, sondern vielmehr auf seine vermeintliche Schwachstelle, sein Judentum, abzielen. Gerade die Wagners bohren mit infamer Freude in dieser Wunde herum. Und wie schon zu Lebzeiten bei Richard, so ist auch bei Cosima Wagner die unerfreuliche Eigenschaft zu beobachten, Personen aus dem Umfeld praktisch einzig und allein danach zu beurteilen, ob sie der eigenen Sache nützlich sind oder nicht. Levis Judentum mag der angeblich christlichen Aussage des *Parsifal* entgegenstehen – Wagners unappetitliche Aussagen dazu sind bekannt –, als Dirigent wie auch als unbestechlicher Berater Cosimas in künstlerischen Fragen ist er über viele Jahre hinweg unverzichtbar.

Damit sind die wichtigsten inhaltlichen Schwerpunkte der Korrespondenz benannt: Es geht zunächst um die Uraufführung von *Parsifal* im Jahr 1882, wobei hier fast ausschließlich Briefe von Cosima Wagner erhalten sind; Levis Schreiben aus dieser Zeit wurden offenbar, wie viele andere, dem Kammermann des Hauses Wahnfried anvertraut. Der Erkenntnisgewinn ist aber auch deswegen eher gering, da die Details zur Einstudie-

rung natürlich vor Ort besprochen wurden und nicht schriftlich fixiert werden mussten. Das in diesem Sinne wichtigere Briefcorpus – nun auch weitgehend in Rede und Gegenrede erhalten – stammt so aus der Zeit nach Wagners Tod. Es geht nun hauptsächlich um die langsame Etablierung der Bayreuther Festspiele, um die immer neuen Bayreuther Erstaufführungen – und um mancherlei Querelen zwischen Bayreuth und München, wo Levi seit 1872 als Hofkapellmeister, später als Generalmusikdirektor tätig ist. Man tauscht sich intensiv über Qualitäten (und Defizite) verschiedener Sängerrinnen und Sänger aus sowie über deren Eignung für bestimmte Partien in Wagners Werken; man erfährt darüber hinaus viel über das Musik- und Gesellschaftsleben in Deutschland und Europa, aber auch ein besonderes Steckenpferd Levis, die Opernübersetzung, nimmt gegen Ende der Korrespondenz breiten Raum ein. Vor allem aber treten die Charaktere der beiden Schreiber dem Leser sehr deutlich vor Augen, und er bemerkt sehr schnell die Schiefelage, in der sich das Verhältnis von Anfang an befindet: Levi, der sich dem Bann des Hauses Wagner und dem Vermächtnis des von ihm mit übernommenen Erbes praktisch zeitlebens nicht entziehen kann, Cosima Wagner als diejenige, die stets Themen (und auch Tempo) vorgibt, Levi als scheinbar willfähiges Werkzeug zur Durchsetzung eigener Ziele einsetzt, ihn zugleich aber immer auch seine angebliche Unterlegenheit spüren lässt, ihm mit gezielt gesetzten Gehässigkeiten und Niederträchtigkeiten zusetzt. Auch die Kinder des Hauses Wahnfried, denen die Briefe sehr oft diktiert werden, da Cosima Wagner aufgrund eines Augenleidens kaum selbst schreiben kann, verhalten sich Levi gegenüber – verbrämt als Humor, über den freilich nur die Familie Wagner lachen kann – nicht selten respektlos, ja unverschämt. Dies alles ist nicht immer erfreulich, aber doch stets interessant zu lesen, und ungeachtet aller Vorbehalte bewundert der Leser die

umfassende Bildung, die praktisch aus allen Briefen spricht.

Über die Edition selbst lässt sich dagegen nur Positives sagen: Der Herausgeber Dieter Steil hat (wie man den einschlägigen Suchmaschinen entnehmen kann) neben seiner beruflichen Tätigkeit als Lehrer viele Jahre zur Geschichte des jüdischen Lebens in Gießen, der Geburtsstadt Levis, geforscht. Die Edition verdankt ihre Entstehung also offenbar einem gewissen lokalhistorischen Impuls. Sie ist nicht das Produkt einer größeren Forschungseinrichtung, sondern die wissenschaftliche Leistung eines Einzelnen. Hervorzuheben ist zunächst und vor allem die außerordentlich gute Lesbarkeit des Ganzen. Wer mit historisch-kritischen Brief-Gesamtausgaben bedeutender Persönlichkeiten zu arbeiten gewohnt ist, kennt die vielen „systembedingten Umständlichkeiten“ dieser Editionen. Nichts davon ist hier zu finden: ein Brief, ein anschließender Kommentar – das war's. 14 Seiten Einleitung führen kundig und behutsam in die Materie hinein, anschließend zwei Seiten zu den Editionsprinzipien: mehr braucht es zu Anfang nicht. Am Ende des Bandes finden sich dankenswerterweise ein Personenregister sowie ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis mit Auflösung aller Siglen aus den Einzelkommentaren. Die Kommentierung selbst erfolgt, wie erwähnt, von Brief zu Brief. Dass es dabei mitunter zu gewissen Wiederholungen kommt, liegt in der Natur der Sache und fällt bei der fortlaufenden Lektüre nicht negativ ins Gewicht; der Leser muss jedenfalls nicht ständig zwischen Briefftext und Anmerkungen (sowie ggf. Kommentar) herumblättern – das ist viel wert. Aber auch inhaltlich und mit Blick auf ihr Ausmaß ist die Kommentierung gut, verlässlich und der Sache angemessen. Der Kenner weiß, wieviel mühsame Arbeit darin steckt (und der Laie kann es sich hoffentlich zumindest vorstellen). Nur selten gibt es Inkonsequenzen bei der durchgängigen Namensauflösung von Figuren aus bestimmten Opern (hier wäre weniger viel-

leicht mehr gewesen); der (sic) „Nachtigall“ auf S. 362 wäre mit Blick auf den Kontext (der Meistersinger) wohl leicht zu identifizieren gewesen. Die Zahl der stehengebliebenen Druck- und Satzfehler sowie sonstiger Irrtümer ist mit Blick auf das Ganze verschwindend gering.

So ist im Ganzen von einer runden, gelungenen Sache zu berichten. Wer sich professionell beispielsweise mit der frühen Geschichte der Bayreuther Festspiele beschäftigt, kommt an dem vorliegenden Buch nicht vorbei. Dem Herausgeber gebühren Dank und Anerkennung.

Juli 2019

Ulrich Bartels

Friedrich Wieck: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimm-bildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung. Hrsg. von Tomi MÄKELÄ, Christoph KAMMERTÖNS und Lena Esther PTASCZYNSKI. Berlin: Peter Lang Verlag 2019. 387 S. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 10.)

Das 19. Jahrhundert kann als ein Centennium gelten, das durch reflektierende Schriften von Musikerinnen und Musikern intensive und persönliche Innenansichten zur Musik- und Kulturgeschichte in einem engermaschigen Netz zulässt. Gleichwohl liegen zahlreiche Schrifterzeugnisse zwar gedruckt, oft aber versprengt an den Erstpublikationsorten vor. Umso dankenswerter ist es, mit der vorliegenden Edition einen großen Teil der Schriften Friedrich Wiecks (1785–1873) versammelt zu sehen. Es handelt sich teilweise um die Wiederaufnahme einiger Texte (u. a. *Clavier und Gesang*), die bereits 1998 im von Bockel Verlag (hrsg. von Tomi Mäkelä und Christoph Kammertöns) erschienen. In einer weitaus umfangreicheren Anlage bündelt der vorliegende Band Wiecks einerseits die vorrangig in den *Signa-*

len für die musikalische Welt, der *Neuen Zeitschrift für Musik* und *Caecilia* publizierten sowie andererseits schwer zugängliche Texte.

Wieck entpuppt sich darin als feiner Beobachter des kulturellen wie gesellschaftlichen Wandels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu lange existierte von ihm jedoch ein negatives Bild: Wieck, ein Profiteur auf Kosten seiner Schülerinnen und Schüler, ein potentieller Verhinderer des Lebensglücks der eigenen Tochter. Das medial multiplizierte Zerrbild einer vielschichtigen Persönlichkeit zerfiel partiell infolge der Mitte der 1980er Jahre einsetzenden Clara-Schumann-Forschung und mündete bisweilen in Darstellungen mit hagiographischen Zügen. Diesen Extremen setzen Tomi Mäkelä, Christoph Kammertöns und Lena Esther Ptasczynski Wiecks Schriften entgegen, die neue Einschätzungen einer schillernden Figur ermöglichen. Ob mit der Wahl des Editionstitels *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Wieck auf Augenhöhe mit Robert Schumann gestellt werden sollte, bleibt offen. Das Ziel, ein von Schumann weniger abhängiges Bild Wiecks zu zeichnen, wird durch diese Titel-Parallele weniger unterstützt, gerade, da hier ein eigenwillig und eigenständig denkender, zweifellos aufmerksamer Zeitzeuge präsentiert wird.

So zeichnet Tomi Mäkelä in seiner musikhistorischen Einführung das Portrait eines Denkers, dessen Schriften „durch die vielen geistreichen und zugleich praktischen Anregungen [...] fortdauernde Existenzberechtigungen“ erhalten (S. 11) und zudem als überregional gelten dürfen, da Wieck sich nicht auf zeitgemäße nationalistische, chauvinistische oder gar rassistische Haltungen einlässt. Vielmehr gibt er Einblicke in den künstlerischen wie gesellschaftlichen Alltag, vorrangig an seinen beiden Wirkungsstätten in Leipzig und Dresden. Wer sich auf den rhapsodischen, nicht immer akademischen und mitunter ausschweifenden Stil des Autodidakten Wieck einlässt, kann die einschnei-

denden musikhistorischen und kulturellen Veränderungen durchaus nachvollziehen, bisweilen in sprachlichen Aufwallungen miterleben.

Im Editionsverfahren fiel die Entscheidung gegen das Faksimile und für eine kommentierte, moderne Ausgabe. Es ist kein Urtext intendiert, sondern die kritisch-philologische Rekonstruktion verschiedener Fassungen. Dies betrifft die sprachliche wie inhaltliche Ebene. So wird *Clavier und Gesang*, das mehrfach von Wieck überarbeitet wurde und in der *NZfM* (1848) und in den *Signalen* (1853) erschien, in einer nicht zeitlosen Fassung wiedergegeben, die die ursprüngliche „Vormärz-Polemik“ (S. 39) als Spiegel einer entscheidenden und spannungsreichen Phase der deutschen Geschichte zeigt und durch einen Fassungsvergleich in den Anmerkungen nachvollziehbar wird. Ebenso werden anonyme Wieck-Texte herausgegeben, deren Auswahl sich an der Zusammenstellung in der Dissertation von Cathleen Köckritz (2007) orientiert. Nicht enthalten sind die *Musikalischen Bauernsprüche* (1871/75) und einige unveröffentlichte Texte (um welche es sich handelt, bleibt unklar).

Der Gesangs- und Klavierpädagoge Wieck offenbart sich in drei Großteilen: Aufsätze, Kritiken und Aphorismen, gefolgt von der kompletten Schrift *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*. Den Abschluss bilden vier Dokumente der zeitgenössischen Rezeption von *Clavier und Gesang* sowie ein 1815 von Carl Maria von Weber an Wieck gerichteter Brief. Dieser kann als ein ausschlaggebendes Ereignis dafür gewertet werden, dass sich Wieck aufgrund der Kritik Webers an seinen *Acht Gesängen mit Begleitung des Pianoforte* später als Klavierpädagoge und Konzertveranstalter und nicht als Komponist einbringen sollte.

Für die Nutzung des Bandes ist das umfangreiche Personenregister hilfreich. Bedauerlicherweise fehlt ein Verzeichnis der für die Anmerkungen verwendeten Primär-

quellen und Sekundärliteratur, die eine weitere Vertiefung in die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ermöglicht hätten. Denn die Motivation, diesem Jahrhundert intensiver begegnen zu wollen, erwächst unweigerlich. Dazu tragen neben Wiecks eigenen Gedanken die überaus klug gesetzten, präzise recherchierten und umfassenden Anmerkungen bei, die auch dem nicht vorgebildeten Leserkreis das 19. Jahrhundert erschließen. Wiecks Aussagen werden kommentiert, eingeordnet und auf parallele oder abweichende Darstellungen innerhalb seiner eigenen Schriften oder mit der historischen Zeit kontextualisiert. Mitunter ergibt sich der Brückenschlag zwischen Geschichte und Gegenwart, wenn beispielsweise Wiecks intuitive Wahrnehmung, dernach Besuche von Virtuosenkonzerten förderlich für das Gehör und die Technik angehender Pianistinnen und Pianisten (*Ueber den Handleiter*, 1834) seien, mit jüngsten Ergebnissen aus der Neurowissenschaft zum sensitiven Hören belegt werden (S. 65f.). Diese ausgiebige Kommentierung ist ebenso hilfreich wie notwendig, da Wieck häufig seine eigene Sichtweise deutlich artikuliert und die Linie des objektiven Schreibens verlässt. So ist er durchaus als Zeitzeuge zu verstehen, dessen Äußerungen mit den Mitteln der oral history zu beleuchten wären.

Im Zentrum steht der Pädagoge Friedrich Wieck, der seine Schülerinnen und Schüler in ihrer Urteilsfähigkeit fördern und schulen wollte, der Erbauung und nicht Rausch als Sinninhalt der Musik verstand. Seine Anhängerschaft für den Belcanto offenbart seine ästhetischen Prämissen, demnach in Ebenmäßigkeit und Kontrolliertheit Schönheit liege (S. 41). In dieser Art ist Wieck als ein „Mittelsmann“ (S. 43) zu verstehen, der zwischen den ästhetischen Extremen seiner Zeit zu vermitteln suchte, so, wie ihn Schumann als Meister Raro in den Kreis der Davidsbündler einführte. Umso verwunderlicher ist es, dass Wiecks Hang zum Gleichmaß in seinen Schriften mitunter außer

Kontrolle gerät und er sich in „teils redselige Paranthesen auf Kosten der Klarheit“ verliert (S. 49). Vermutlich ist aber genau das ein Grund für die bislang geringe Durchschlagskraft seiner Gedankenwelt; seine Argumentation wird durch Unklarheit verwässert und geschwächt. Gleichwohl füllen die *Gesammelten Schriften* eine Lücke, indem sie in einigen Momenten die weniger akademische, dafür individuelle Rezeption der erosionsartigen Wandlungsprozesse im 19. Jahrhundert aufzeigen. Wiecks Beobachtungen und Wertungen tragen zweifellos Neues und Unbesehenes dazu bei.

(August 2019)

Yvonne Wasserloos

Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht über das Symposium Riga 3.–4. Oktober 2014. Hrsg. von Lolita FÜRMANE, Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und Helmut LOOS. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio-punktverlag 2017. 292 S., Abb., Nbsp., Tab. (Edition IME. Band 16.)

Anlass für das internationale lettisch-deutsche Symposium in Riga, dessen Tagungsbericht hier vorgelegt wird, war die Wahl Rigas zur Kulturhauptstadt Europas 2014. Das kulturelle Leben in der 1201 vom Bremer Bischof Albert gegründete Handelsstadt ist seit Jahrhunderten von Multiethnizität geprägt. Bis zur Aussiedlung der deutschen Bevölkerung 1939 bestimmten neben der lettischen, russischen und jüdischen Kultur vor allem die deutschen musikalischen Traditionen die Stadt. Der stets reger geführte Austausch mit dem übrigen deutschen Kulturraum schlägt sich heute in zahlreichen noch nicht aufgearbeiteten deutschsprachigen Quellen aus den vergangenen Jahrhunderten in Rigaer Archiven nieder: Obwohl die Ostseemetropole seit 1721 Teil des russischen Zarenreichs war, blieb

Deutsch bis zum Jahr 1891 offizielle Amtssprache. Hier mag ein Grund dafür liegen, dass die Musikgeschichtsschreibung bislang den deutschsprachigen Kontext der multiethnischen Stadt vorrangig beleuchtet hat. Die wechselvolle politische Vergangenheit Rigas stellt die Musikgeschichtsschreibung insofern nun vor eine doppelte Herausforderung: Sie führte einerseits zu einer komplexen, zeitweise aus politischen Gründen bewusst zerstreuten Aufbewahrung der musikalischen Quellen Rigas (vgl. Mikus Čeže: *Die Geschichte der Sammlungsbestände des Rigaer Stadttheaters*, in: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, Teilband A, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2007, S. 182–194) sowie andererseits zu verschiedenen Narrativen aus unterschiedlichen nationalen Forschungsperspektiven, die es heute zu überprüfen und zusammenzuführen gilt. Seit den 1990er Jahren eröffneten sich für das Baltikum neue Perspektiven, insbesondere auch im internationalen wissenschaftlichen Austausch. Dennoch – und dies vermittelt der vorliegende Band eindeutig – besteht auch fast 30 Jahre nach der Wiederherstellung der lettischen Unabhängigkeit weiterhin großer Forschungsbedarf: nicht nur an dem umfangreichen Bestand an „bislang ungenügend ausgewert[eten]“ Quellen zur Musikgeschichte Rigas (Šarkovska-Liepina, S. 143), sondern auch in der Überwindung der bisher national dominierten, von impliziten nationalen Hegemonieansprüchen geprägten Kulturvergleichen hin zu einer multiethnischen Perspektive auf die Musikgeschichtsschreibung Rigas. Zu beidem liefert der Band wertvolle Impulse, neben den dargebotenen Inhalten wird dies auch sichtbar durch die Herkunft der Beitragenden sowohl aus der deutschen als auch der lettischen Wissenschaftstradition (leider fehlt ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren mit biographischen Erläuterungen). Im Mittelpunkt des Bandes stehen mit der Quellenvorstellung und -auswertung Themen wie Kulturtransfer und biographische

Netzwerke (hierbei weniger die methodische Reflexion), aber auch die Analyse der Musik selbst.

Der erste Beitrag, der ins Deutsche übersetzte Text von Arnolds Klotinš (Riga) „Elmar Arro und Nikolaus Busch: Die sogenannte Rekonstruktion der altbaltischen Musikgeschichte“ thematisiert die Folgen eines von Hegemonieansprüchen geprägten Wissenschaftsverständnisses. In einer Mischung aus Zeitzeugenbericht, biographischer Rückschau und anschließender Reflexion erläutert Klotinš die Schwierigkeiten, die Arro sein Eintreten für eine Gleichberechtigung der osteuropäischen Musik in Abgrenzung von der sogenannten Kulturträger-Theorie zunächst im Kontext des Nationalsozialismus, dann erneut im Kalten Krieg, bereitete.

Lolita Fūrmane (Riga) präsentiert anschließend neu erschlossenes Quellenmaterial und gibt einen Überblick zu „Briefen deutscher Musiker in den Archiven Rigas“, die auf ein „detailliertes Studium“ warten (S. 21). Zahlreiche Schriftstücke im Historischen Staatsarchiv Lettlands stammen von Stadtmusikanten und Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts, in einer weiteren Sammlung in der Musikakademie Lettlands liegen Briefe aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Bis zu 800 Autographe von Künstlerinnen und Künstlern aus dem 19. Jahrhundert werden zudem in einer Briefsammlung der Akademischen Bibliothek der Universität Lettlands aufbewahrt. Unter den letztgenannten finden sich Absender wie Johann Friedrich Reichardt, Hans von Bülow oder Giacomo Meyerbeer. Diese Quellen geben, so Fūrmane, „Anstoß zu Untersuchungen eines Kulturtransfers zwischen Mitteleuropa und den ehemaligen deutschsprachigen Ostseeterritorien“ (S. 34). Eine weitere aussagekräftige Quelle zur Untersuchung des musikalisch vermittelten Kulturtransfers beschreibt Ilze Šarkovska-Liepina (Riga) in ihren Ausführungen über „Moritz Rudolph (1843–1892) und sein Rigaer Theater- und Ton-

künstler-Lexikon als wichtiges Zeugnis des Rigaer Musiklebens“. Der in Leipzig geborene und mit 24 Jahren nach Riga gezogene Rudolph verfasste einige der ersten musikhistorischen Schriften über Lettland, darunter das 1890 erschienene Theater- und Tonkünstlerlexikon mit mehr als dreieinhalbtausend Stichwörtern. Die dort enthaltenen biographischen Hinweise, die auch das Theaterrepertoire betreffen, erhellen gleichfalls die Migration und die kulturelle Interaktion von Künstlerinnen und Künstlern im mittleren und nördlichen Europa im 18. und 19. Jahrhundert.

Auch Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) bezieht das Theater- und Tonkünstlerlexikon in seine Untersuchungen mit ein. Er legt in seinem Aufsatz „Das Wirken mitteldeutscher Musiker vom 17. bis zum 19. Jahrhundert auf dem Territorium des heutigen Lettlands“ eine erste Auflistung mitteldeutscher Einwanderer nach Lettland vor und beschreibt damit das „komplexe Netzwerk [...], auf dessen Basis sich das lettländische Musikleben entwickelte“ (S. 115). Viele Musikervirtuosen wählten die Transitroute über die wichtigsten musikkulturellen Zentren an der südlichen Ostseeküste, die unter anderem durch Clara Schumanns Konzertreisen bekannt ist. Ihre Aufenthalte in Riga als Teil ihrer Konzertreisen – 1844 noch zusammen mit Robert, 1864 als Witwe – werden von Thomas Synofzik (Zwickau) in seinem Beitrag „nie hätte ich geglaubt, daß mir Riga lieb werden könnte“. Robert und Clara Schumann in Lettland“ quellenreich veranschaulicht und biographisch konkretisiert. Von dieser zweiten Reise Clara Schumanns 1864 berichtet auch der Aufsatz von Kazuko Ozawa (Krefeld) („Carnaval in Riga: Aufeinandertreffen dichotomer Interpretationsrichtungen“), der die besondere Rolle Rigas als Aufführungsort von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 beschreibt.

Eine Auswertung der bereits bekannten Theaterzettelsammlung des Rigaer Stadttheaters am Beispiel der Gattung Klaviertrio

seit Gründung des Theaters 1782 nimmt Liga Petersons (Riga) in ihrem Aufsatz „Anfänge des Klaviertrio-Musizierens in Riga. Konzerte im Spiegel der Theaterzettelsammlung des Rigaer Stadttheaters“ vor, in dem sie zu den Programmen Rezensionen untersucht. Das in Riga gespielte Repertoire verweist für das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts auf die dortige sehr fortschrittliche Musikkultur am Puls der Zeit.

Vier Beiträge des Bandes werten die Berichte über Rigas Musikleben im deutschsprachigen Musikfeuilleton aus. Dieses Thema ist für Matthias Wendt (Düsseldorf) „von grundlegender Bedeutung für das Verständnis des innereuropäischen Kulturtransfers in der Mitte des 19. Jahrhunderts“ (S. 49). Wendt schreibt über die „Korrespondenzberichte aus Riga in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ zur Redaktionszeit Robert Schumanns 1834–1844“ und reflektiert dabei besonders die Rolle Heinrich Dorns. In einem 33-seitigen Anhang sind alle Berichte Dorns über das Rigaer Musikleben 1835–1839 in der *NZfM* zusammengestellt. „Das lettische Musikleben im Spiegel der Wiener Presse“ untersucht Hartmut Krones (Wien), er analysiert die Berichte in der *Wiener Musik-Zeitung* und in den ihr nachfolgenden Zeitschriften von 1842–1872. Helmut Loos (Leipzig) widmet sich schließlich in seinem Beitrag („eine nicht hoch genug anzuschlagende kulturelle Aufgabe“. Das Musikleben in Riga im Spiegel der Leipziger Musikzeitschrift ‚Signale für die musikalische Welt‘ vor dem Ersten Weltkrieg“) Robert Müllers Berichten über Veranstaltungen des Theaters und das Konzertleben in Riga vor 1914. Er erstellt durch Auszüge aus dem *Neuen Theater-Almanach* für das Stadttheater einen lesenswerten Überblick über das dort gespielte Repertoire, das einen eindeutigen Wagner-Schwerpunkt erkennen lässt. Der sich aus den Rezensionen ergebende „gute Einblick“ in das Rigaer Theater- und Konzertleben lasse, so Loos, neben der

subjektiven Sicht des Rezensenten allerdings vermissen, was an „lettischer, russischer und jüdischer Musikkultur seinerzeit in Riga zu finden war“ (S. 193). Tatsächlich wurde, so Baiba Jaunslaviete (Riga) in „Das Jahr 1914 im Rigaer Musikleben aus der Sicht lettischer und deutscher Musikkritik“, das lettische musikalische Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts „in der deutschen Presse meistens nicht beachtet“ (S. 200), so berichtet etwa vor allem die lettische Presse über die Planungen der 1912 gegründeten lettischen Operntruppe in der Vorkriegszeit. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wandelte sich die Situation in Riga. Die politischen Entwicklungen führten auch hier zu einer ideologischen Funktionalisierung von Kunst und damit zu einer „ausgeprägten Neigung, die deutsche und österreichische Musik zu meiden“ (S. 206). Die „von der deutschen Gemeinschaft im Musikleben der Stadt [...] begründeten Traditionen“ wurden, so Jaunslaviete, nach 1914 „von lettischen Musikern fortgesetzt“ (S. 208).

Dieser Fortsetzung widmet sich auch Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) in seinem Text über „Das Musikleben Rigas der 1920er Jahre in der deutschen Öffentlichkeit“, in dem er neben dem *Deutschen Bühnen-Jahrbuch* den *Musiker-Kalender* der betreffenden Jahre auswertet. Wie die Untersuchungen Niemöllers eröffnen auch die Quellen Alida Zigmundes (Riga) Einsichten in lettische, russische, polnische und andere musikalische Kontexte in Riga. Zigmunde beschreibt in „Das Polytechnikum bzw. Polytechnische Institut zu Riga und das musikalische Wirken seiner Mitglieder“ (unter anderem der Wagner-Biograph Friedrich Glasenapp arbeitete 14 Jahre als Dozent an dieser Institution) das rege musikalische Vereins- und Studentenleben in Riga und weist auf die engen Verflechtungen etwa des Rigaer Wagner-Vereins mit dem Institut hin, aber auch auf die Abteilungen der Musikvereine Russlands oder die musikalischen Aktivitäten der lettischen Studentenkörpers.

Persönliche Nachlässe erweitern das Quellenspektrum zu Netzwerken und Kulturtransfer im Rigaer Musikleben: Aus dem in Zürich liegenden Nachlass des Dirigenten Hermann Wetzler legt Heinrich Aerni (Zürich) in seinem Text über „Hermann Hans Wetzlers Jahre in Riga 1909–1913“ Details über das Alltags- und Konzertleben in Riga um 1910 vor, in einem ausführlichen Anhang sind Wetzlers Rigaer Repertoire sowie die Namen der Orchestermusiker am Rigaer Deutschen Theater abgedruckt.

Dass die biographischen Quellen, die im vorliegenden Band exponiert werden, auf Diskurse um Themen wie Exil und Identität befragt werden können, zeigt Andreas Waczkat (Göttingen) überzeugend in seinem Text „Als ‚displaced person‘ in Deutschland. Jazeps Vitols' letzte vier Lebensjahre. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert“. Waczkat beschreibt die lettische Exilkultur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg als berührungslose Parallelkultur.

Helmut Scheunchen (Esslingen) untersucht schließlich die Musik von Komponisten aus Riga. Er beschäftigt sich sowohl mit den wenigen überlieferten als auch den vielen verschollenen Kompositionen der [...] letzten Rigenser Komponistengeneration deutschbaltischer Herkunft. Neugierig macht dabei Scheunchens Beobachtung, dass er in Werken von Walter Freymann und Alexander Maria Schnabel „einiges Charakteristische der deutschbaltischen Musik“ zu erkennen verspricht: „Es ist, um es mit dem deutschbaltischen Terminus zu erklären, keine ‚reichsdeutsche‘ Musik, aber auch keine lettische Musik“ (S. 266). Auch hier zeigt sich Forschungsbedarf (nicht nur im Hinblick auf methodische Reflexion), denn die Komponisten „wären es wert, dass ihre Musik einem breiteren Publikum bekannter würde“ (ebd.).

Den Herausgebern sowie den Autorinnen und Autoren sei gedankt für die detaillierte Aufarbeitung und Darstellung der komple-

xen Archiv- und Quellensituation in Riga, der gesamte Band gibt wertvolle Anregungen und ermöglicht somit weitergehende Untersuchungen der vielen unerschlossenen Quellen zur Musikgeschichte der Ostseemetropole. Gleichzeitig unterstreicht er einmal mehr den dringenden methodischen Bedarf, die „nationalen Milieus“ (Ulrike von Hirschhausen) der Rigaer Musikgeschichte zusammen zu denken. Für die Kulturtransfer- und Netzwerkforschung erweist sich Riga damit zweifelsohne als ein höchst spannendes Feld. Ein Orts- und Namensregister wäre in diesem Band, der mit seinem Schwerpunkt auf den Themen Biographie und Kulturtransfer zahlreiche den Lesenden noch unbekannt Namen exponiert, sicher hilfreich gewesen. (Juli 2019) *Antje Tumat*

The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries. Hrsg. von Christian THORAU und Hansjakob ZIEMER. New York: Oxford University Press 2019. 524 S., Abb., Nbsp.

Gegenwärtig eine Geschichte des Musikhörens im 19. und 20. Jahrhundert zu schreiben, zeugt von wissenschaftlicher „trendiness“. Die historische Forschung zum Hören erlebte in den letzten Jahrzehnten einen regelrechten Boom. Das editorische Großprojekt, das die Herausgeber Christian Thorau und Hansjakob Ziemer unter Beteiligung einer hochkarätigen interdisziplinären Autor*innengemeinschaft aus der Taufe hoben, ist allerdings weitaus mehr als nur „en vogue“. Aus Blickpunkten jenseits klein-karierter Fachdiskurse einzelner Geschichts- und Kunstwissenschaften bieten die insgesamt zweiundzwanzig Autor*innen unterschiedliche Lesegänge durch die Geschichte des „music listening“ an und erzählen dabei in guter dekonstruktiver Manier von einer Etappe der Musik- und Kulturgeschichte, die sich nicht in altbekannte Dichotomien auflösen oder gar ein einziges normatives

Dispositiv fassen ließe. Bis heute hält sich nicht zuletzt unter Vertreter*innen der deutschsprachigen Musikwissenschaft hartnäckig die aus den musikalischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts stammende, geradezu klaustrophobische Vorstellung, dass einzig aufmerksames, geistvolles Zuhören dem Gegenstand der ernsten Musik gerecht würde (ganz so, als könnte man vom Musikhören die leiblich-affektive Qualität der Musik selbst subtrahieren!). Katharina Ellis zeigt in ihrem einführenden Beitrag, dass es sich bei diesem „gold standard“ (S. 41) der Hörhaltungen seit jeher um nichts weiter als ein Ideal handelte. Dem Inbegriff dieses „werkgerechten“ Musikhörens, das Mark Evan Bonds bei Johann Nikolaus Forkel präfiguriert sieht, steht im Band eine Vielfalt an historischen Hörpraktiken gegenüber. Für die Varietät der historischen Hörweisen votieren neben einem Beitrag von William Weber zum eklektizistischen Hören im Konzert auch jene Aufsätze, die den Schwenk auf medial vermittelte historische Hörsituationen wagen. So setzt sich Alexandra Hui mit der Kommerzialisierung des Musikhörens durch die Edison Company auseinander, während Sonja Neumann das Münchner Operntelefon beleuchtet, mit dem 1924 die Aufführung der *Walküre* nicht nur an der Bayerischen Staatsoper, sondern auch über Fernsprecher zu hören war. Dass eine solche Mediatisierung des Musikhörens im Verlauf des 20. Jahrhunderts neue auditive Praktiken hervorbrachte, beschreibt Axel Volmar in seiner Auseinandersetzung mit der durch High Fidelity sich revolutionierenden Wahrnehmung von Musik.

Von „Urban Listening Habits“ in Berlin um 1900, die Daniel Morat thematisiert, bis hin zu den Settings in Konzertsaal und Oper werden die historisch-soziologischen Diskurse rund um die „Räume“ des Musikhörens beleuchtet. Dabei verdeutlicht Gesa zur Niedens Schlaglicht auf Opernhäuser in Rom, Barcelona und Paris die keinesfalls redundante Erkenntnis, dass die Geschichte

des Musikhörens nicht global, sondern aufgrund ihrer Abhängigkeit von lokalen Gegebenheiten aus pluralen Perspektiven zu schreiben ist.

Soziale Distinktionen in der Hierarchie der Musikhörer*innen kommen ebenso zur Sprache wie spezifische, durchaus kommerziell strukturierte Vermittlungsstrategien zur Lenkung des Musikhörens. Charles Edward McGuire etwa zeigt in seiner Fallstudie zu britischen Musikfestivals in den 1820er Jahren, dass zwischen dem allgemeinen Terminus „auditors“ und den verschiedene Grade von Kennerschaft definierenden Begriffen „amateurs“ und „connoisseurs“ sorgfältig differenziert wurde. Mit der Formel des „touristischen Hörens“, mit dem das auf musikalische Höhepunkte abzielende Zuhören seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend den Charakter des Sightseeings annahm, bringt Christian Thorau noch einen weiteren Differenzierungsgrad in das Begriffsgebäude des Music Listening ein. Im Sinne von Thoraus Vergleich mit kommerziellen visuellen Praktiken beschäftigen sich einige Beiträge mit der nicht-auditiven Fundierung von auditiven Prozessen. So rekurrieren Christina Bashford und Anselma Lanzendörfer auf die Vorstellung eines „guided listening“ durch Programmnotizen und Stückbezeichnungen. James Johnson als der Grandseigneur in der Forschung zum Musikhören wartet in seinem die Synästhesien von Baudelaires *Correspondances* aufgreifenden Beitrag mit der methodologischen Grundeinsicht auf, dass Musikgeschichte als Hörgeschichte im intermodalen Kontext verortet werden muss.

Zwei Beiträge des Bandes erweitern die historisch-soziologische Rahmung durch eine philosophische Perspektivierung. Wolfgang Gratzer geht der Frage nach, ob Zuhören eine Kunst für sich sei. Unter Einbeziehung von Wittgensteins Sprachphilosophie bindet er den Terminus „music listening“ in ein vierpoliges Aktionsschema ein, in dem die Tätigkeit des Zuhörens als ein zutiefst

kreativer Prozess von Bedeutungsgenerierung und Reflexion erscheint. Dergestalt aus dem Rahmen historisch-soziologischer (Re-/De-)konstruktion von Hörpraktiken fällt ebenso der Aufsatz von Fred Everett Maus zu „Listening and Possessing“. Maus exploriert auf der Basis psychologischer Forschung zur Subjekt-Objekt-Relation die Vorstellung eines Ichs, derart verbunden mit einem Musikstück zu sein, dass in ihm das Gefühl aufkommt, selbst Eigentümer der Musik zu sein. Musik wird dabei nicht mehr als Objekt gehört, sondern aus dem Gefühl der Vertrautheit gänzlich internalisiert. Mit dieser extrem subjektiven Hörpraxis zeigt der Band zugleich auch die Ränder des Terminus „music listening“, der eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung suggeriert.

Dass dem *Oxford Handbook* methodische und thematische Kohärenz zukommt, ist auf die außerordentliche Leistung der Herausgeber zurückzuführen, in reflektierter Konzeptionsarbeit ein Narrativ zu entwerfen, das den Leser*innen die Knotenpunkte im Geflecht der Diskurse ersichtlich macht. Die Rede von einer „art of listening“ (S. 2), die sich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zu einem Dispositiv in musiktheoretischen, -ästhetischen und -soziologischen Debatten verfestigte und, so zeigt es Hansjakob Ziemer, in der Zwischenkriegszeit in eine Krise geraten ist, fungiert als Leitmotiv der versammelten historischen Betrachtungen des Musikhörens. Sämtliche Beiträge lassen sich vor dem Hintergrund dieses Narrativs einer erlernbaren „Kunst des Zuhörens“ lesen, legen dessen normative Setzungen frei, treten in Widerspruch dazu und binden es in eine übergreifende Geschichte der Sinne ein. Dabei machen die Herausgeber keinen Hehl über die konzeptuellen Schranken dieses Unterfangens, „that shifts the perspective from the work to the listener“ (S. 20). Gerade aufgrund dieser erklärten Abkehr von einer auf das Kunstwerk zentrierten Interpretation des Musikhörens ist dieses Hand-

buch für zukünftige Forschung in der historischen Musikwissenschaft in höchstem Maße anschlussfähig.

(Juli 2019)

Magdalena Zorn

Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack. Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Speculum Musicae*. Bd. 34.)

Hervorgegangen aus einem Symposium und von den Herausgebern innerhalb der New Jazz Studies platziert, diskutieren in *Cinema Changes* internationale Forscher und Musiker über Jazzfilmmusiken und filmische Jazzdarstellungen. Der Band ist grob in drei Abschnitte strukturiert, wobei der erste eher spezifische Aspekte in den Blick nimmt, der zweite das Phänomen unter nationalen Gesichtspunkten betrachtet und der dritte sich einzelnen Filmen widmet. Im Vorwort geben die Herausgeber einen historischen Überblick und entwickeln daraus den (im Folgenden eher lose gehandhabten) Leitfaden, Jazz im Film anhand grob umrissener Topoi wie Rasse, Verbrechen/Unmoral, Unkonventionalität/Intellektualität, Amerika und Nostalgie zu betrachten.

Emile Wennekes entwirft daraufhin ein Konzept der „syn-diegesis“ (S. 11) und zeigt, wie Jazzscores durch die Vielfalt ihrer konnotativen Ebenen, inklusive der Songtexte, einen „multiple complex of narrative perspectives“ (S. 10) auffächern.

Phillip Johnston demonstriert zeitgenössische Möglichkeiten der jazzidiomatischen Vertonung von Stummfilmen. Improvisation über auskomponierte „beds of sound(s)“ (S. 23), spontan improvisierte Atmosphären oder spezifische „conduction technique(s)“ (S. 26) verwandeln Filmvertonungen in kinetische Performances.

Luca Stoll reflektiert über die Masse der Filmsongs, die zu Jazzstandards wurden. Er zeigt, wie Kenntnis von Film, narrativem

Kontext und kulturellem Background die Bedeutungstiefe der melodischen Interpretation des Themas entscheidend erweitern können.

Marida Rizzuti erläutert die Schnittpunkte zwischen Klezmer und Jazz im Yiddish Cinema der 1930er Jahre. In kinomusikalischen Stilmelangen, auch „jazzmer“ bzw. „klezjazz“ (S. 64) genannt, wird eine musikalische Identitätspolitik zwischen Amerika und Europa, zwischen Stadt und Schtetl ausgehandelt.

Randall Cherry diskutiert kritisch die umstrittene Stellung der Sängerin/Schauspielerin Ethel Waters in der schwarzen Musikgeschichte. Zunächst als „race hero“ (S. 67) gefeiert, wurde ihre Reputation später auch durch schwarze Bürgerrechtler in Zweifel gezogen. Cherry dagegen zeigt, wie Waters' durch geschicktes „signifying“ (S. 71) den Rassismus in Film und Gesellschaft unterlaufen konnte und kritisiert so die akademische Identitätspolitik.

Emilio Audissino würdigt John Williams als Jazzmusiker, der diese Musik als filmmusikalisches Mittel einsetzt, das Repräsentationsdynamiken zwischen Urbanität und Nostalgie auszulösen vermag. Detailreich wird der zwischen jazzigen Epochen und Stilikonventionen oszillierende „Cantina-Song“ in *Star Wars* analysiert.

Über Dokumentationen, Schulungs-, Werbe- und Animationsfilme erzählt Nicolas Pillai eine kleine Alternativgeschichte des britischen Jazzfilms abseits aller Klischees. Als „rhythm of the everyday“ (S. 107) wird Jazz hier an Themen und Empfindungen von Handel und Straßenbau, über Exotismus und Sensualismus, zu Jugendproblematiken und Arbeitsprozessen gekoppelt.

Philippe Gonin umreißt die französische Jazzfilmgeschichte zwischen 1945 bis 1960. Seitenblicke gelten der „angejazzten“ Unterhaltungsmusik Ray Venturas und der Filmkarriere Sidney Bechets.

Julio Arce und Celsa Alonso betrachten spanische Jazzfilme bis zum Bürgerkrieg im

Kontext der Modernisierungsprozesse. Eine „jazzige“ Filmkultur erschafft Hybride mit Einflüssen aus Hollywood, Lateinamerika und der spezifischen spanischen Operette (*zarzuela*). Zwischen Kosmopolitik, Urbanität, Avantgarde und lokalen Traditionen wird Jazz im Film zum Vehikel weiblichen Empowerments, zum Ausdruck von Konsumentenkultur, Modernität und neuem Freizeitverhalten.

Roberto Calabretto erläutert, wie der Aficionado Michelangelo Antonioni sich des Jazz als *modus operandi* für sein Filmemachen bedient und zum charakteristischen Element seiner Filmpoetik macht.

Willem Strank zeigt, dass nicht zuletzt die strikte Trennung von U- und E-Musik und die Dominanz des angejazzten Schlagerfilms eine wirkliche Tradition des Jazzfilms in Deutschland verhinderten. Deutsche Jazzfilmproduktionen können bis heute weder in Quantität noch in Qualität mit anderen europäischen Ländern konkurrieren.

Jason R. Hillebrand demonstriert die semantische Wirksamkeit von Jazz – unter anderem im narrativen Konflikt zwischen Stadt und Land – im sowjetischen Filmmusical *Jolly Fellow* (1934). Hillebrand erläutert Diskussionen über Jazz im sowjetischen Proletkult, wo man – da Jazz verpönt war – nach eingängiger und tanzbarer Musik suchte, um die Massen erreichen zu können.

Francesco Finocchiaro und Leo Izzo zeigen in der Analyse von Gottfried Huppertz' Score für Fritz Langs *Metropolis* die semantische Komplexität, die eine bewusst gewählte Jazzidiomatik im Film entfalten kann: Neben Mechanisierung und Dystopie, Simultaneität und sexueller Entgrenzung repräsentiert die Musik hier Klassenverhältnisse und sozialen Wandel.

Ryan Patrick Jones analysiert Fred Walters Kurzfilm *Symphony in Black* (1935) als künstlerische Vision des schwarzen Amerikas im historischen Schatten der Minstrelsy. Auf Basis einer soliden harmonischen Analyse werden vielschichtig künstlerische Posi-

tionen zwischen Europa und (Afro)amerika ausgedeutet, Gender- und Race-Fragen diskutiert.

Adam Biggs zeichnet mit relativ detailgenauen Transkriptionen und anekdotischen Hintergrundinformationen die Entstehungsgeschichte des Soundtracks von Antonionis *Blow-Up* nach. Er berücksichtigt Fragen nach spezifischen Klängen und ihre Bedingtheit durch das technische Equipment.

Amando Ianniello zeigt, dass die Komponisten für den Episodenfilm *Boccaccio'70* Jazz nicht nur als Stilistik und Klang, sondern als komplexes dramaturgisches bzw. narratives Werkzeug verstehen: Mit Hilfe dieser Musik kann ein Porträt des ökonomischen Boom im Italien der 1960er Jahre gezeichnet werden.

Marcel Bouvrie fragt anhand der Übergänge von diegetischen Big-Band-Klängen und ihren elektronisch manipulierten „Schatten“ auf der non-diegetischen Ebene in *Whiplash* (2014) nach einer Art syn- oder metadiegetischer Filmmusikebene. Er analysiert das narrative Potential von jazztypischen Charakteristika und elektronischen Klangmanipulationen.

Mervyn Cooke zerlegt den Film *The Fabulous Baker Boys* (1989) in diverse Genres zwischen Komödie und Melodram. Bei präzisiertem Timing eröffnet das Spiel mit spezifischen musikalischen Konventionen breite humoristische bis tragische Ausdrucks- und Erzählebenen.

Bemerkenswert an den Beiträgen in *Cinema Changes* ist, dass diese einerseits recht spezifische, andererseits weitläufige Thematik immer Fragen nach Erzählebenen bzw. nach den möglichen Erscheinungsebenen von Musik im Film überhaupt aufwirft. Jazz als Kultur an sich trägt eine Überfülle an Konnotationen in den Film und scheint sich nicht ohne weiteres in die Dramaturgie von Filmen einzufügen, ohne strukturelle Fragen zumindest anzureißen. Einige redundante Gedanken – sei es zum französischen Film, zu *Blow-Up*, zu *Symphony in Black*

oder *Metropolis* – hätten vertieften Reflektionen Platz einräumen können, wenn allgemein die Quellenlage (Mouëllic, Gabbard, La Polla u.a.) angemessen berücksichtigt worden wäre. Dennoch bereichert dieser Band die Diskussionen um Jazz und Film und zeigt, wie diesbezügliches Nachdenken neue Perspektiven auf das (multimediale) Erzählen an sich eröffnen kann.

(August 2019)

Konstantin Jahn

NICHOLAS COOK: Music as Creative Practice. Oxford: Oxford University Press 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Studies in Musical Performance as Creative Practice. Band 5.)

Musikalische Kreativität ist ein weites Feld und dennoch ein Kernthema der Musikforschung. Kreative Prozesse und schöpferisches Handeln in Musik werden seit langem in historischen, analytischen und empirischen Studien bearbeitet. Die dabei eröffneten Einblicke in individuelle Arbeitsweisen und Schaffensprozesse sind allerdings zuvorderst im Bereich westlicher Kunstmusik verankert, wobei der Werkbegriff eine zentrale Orientierung bietet. Die Kontexte und Erscheinungsformen musikalisch kreativen Handelns sind jedoch durchaus vielfältiger als die stereotype Vorstellung eines im stillen Komponierhäusl seine Anregungen aus der Natur verarbeitenden Komponisten. Eine solche, hier pointiert formulierte Fokussierung zeigt die Bindung des Kreativitätsbegriffs an einen spezifischen Musikbegriff. Wenn aber damit andere musikkulturelle Praktiken nicht fassbar sind, ist zu fragen, wie diese beschreibbar werden können – und welche Konsequenzen eine dazu notwendige konzeptuelle Öffnung nach sich zieht. Eine Erweiterung des Konzepts musikalischer Kreativität sollte also fragen: Welche kreativen Handlungen und Tätigkeiten sind in der Musik überhaupt zu beobachten, und wer übt diese aus, unter welchen Bedin-

gungen und mit welchen Konsequenzen? In diesen dichten Fragekomplex ist das vorliegende Buch von Nicholas Cook hineinzulesen.

Music as Creative Practice ist der fünfte und letzte Band der aus dem auch im Jahre 2009 gestarteten fünfjährigen Forschungsverbundvorhaben des AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP) hervorgegangenen Schriftenreihe *Studies in Musical Performance as Creative Practice*. Diese widmet sich in fünf Bänden unterschiedlichen Aspekten kreativ-musikalischer Praktiken und Phänomene, die in den einzelnen Forschungsprojekten bearbeitet wurden wie z. B. Fragen der Entwicklung und Karrierewege von Musikerinnen und Musikern (Band 1), Facetten der Kollaboration und Improvisation in Ensembles (Band 2) sowie der Wahrnehmung musikalischer Gestalten und Formen (Band 3) und sozial-kommunikative Vorgänge in großen Ensembles (Band 4). Der hier zu besprechende fünfte und dieses groß angelegte Vorhaben abschließende Band kann vor dem Hintergrund jener Studien als ein Versuch der Bilanzierung dieser Forschungsaktivitäten gelesen werden: Aus einer kulturwissenschaftlichen und sozialpsychologischen Perspektive werden die Akteure im Feld der Musik betrachtet, um Momente kreativen Handelns aufzuspüren und so Kreativität als Konzept neu zu bestimmen (S. 1). Um dieses Ziel greifbar zu machen und die eigene Position zu klären, zeichnet Cook einleitend Stationen der Kreativitätsforschung (Poincaré, Guilford, Gardner, Sawyer) nach: Kreativität fußt in sozialen Interaktionen, ist tätigkeitsbasiert und eingebettet in alltäglichen Kontexten des Umgangs mit Musik (S. 8). Diese auf eine Entmystifizierung des Konzepts musikalischer Kreativität zielende Leitthese führt Cook durch drei große, das Buch gliedernde Themenbereiche.

Das erste Kapitel („Making music together“) fokussiert Interaktionen und koor-

dinative Prozesse bei der Erfindung und Aufführung von Musik und stellt damit dem tradierten Verständnis von musikalischer Kreativität als individueller Leistung einen Blick auf gemeinschaftliche Kontexte entgegen. Die Formierung sozialer Beziehungen durch Musik bildet dazu ein Grundmotiv, mit dem Kommunikations- und Rezeptionsphänomene greifbar werden (S. 20). Das zweite Kapitel („Rethinking the garment“) betrachtet die Kunstwelt als soziales Feld mit verschiedenen Akteuren und Rollen, die Verantwortung tragen für die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik als kulturellem Phänomen. Dieses ist eingebettet in soziale Netzwerke, die epochen- und genrebedingte Orientierungen musikalischer Praktiken markieren: „There is no music-making that is not in some sense collaborative.“ (S. 69) Das dritte Kapitel („Creative in a different sort of way“) öffnet schließlich den Weg für eine Neupositionierung, indem unterschiedliche Konzepte (u.a. Wunderkinder, computationale Kreativität, Lernen) und Formen kollaborativer Beziehungen (geteilt, komplementär, verwandtschaftlich, integrativ; S. 146–149) erörtert werden. Auf diese Weise werden, anhand von Mozart, Michael Jackson und Edward Elgar, unmittelbare Einflüsse und Anregungen aus dem direkten Umfeld fassbar. Jene auf das soziale Feld verteilte Kreativität führt Cook schließlich auch zur Problematisierung der institutionalisierten Ausbildung von Musikerinnen und Musikern und zu Fragen des Urheberrechts. Nach einer kritischen Diskussion der Implikationen des Terminus „Kreativität“ im Fazit („Conclusion“) plädiert Cook konsequenterweise für eine Relativierung des Begriffs nicht als Erklärungsansatz, sondern als „a handy descriptive term, whether for an actual or wished-for state of affairs – a portmanteau concept that mobilizes a wide and flexible range of values and connotations“ (S. 212).

Das vorliegende Buch ist eine breit angelegte Sichtung von Phänomenen musikalischer

scher Praxis von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert, die vor dem Hintergrund eines soziokulturellen Kreativitätsbegriffs auf das kreative Potential ihrer Handlungen geprüft werden. Cook entwirft so ein multimodales Modell musikalischer Imagination, in dem das individuelle Schaffen in soziale Kontexte eingebunden und mit verschiedenen, sich ergänzenden Sinnesmodalitäten verknüpft ist, die musikalisch-kreatives Handeln ganzheitlich erfahrbar werden lassen. Damit wird das Verständnis musikalischer Kreativität ausgedehnt und bleibt nicht länger auf individuelle Leistungen beschränkt: In diesem Sinne kann prinzipiell jede musikbezogene Betätigung einen Stein zum Kreativitätsmosaik beitragen, wie die im Buch vorgestellten Beispiele und Befunde zeigen. Deutlich wird hierbei vor allem, dass musikalisch-kreativ Handelnde sich immer in einem soziokulturellen Feld bewegen und ihre Anregungen und Äußerungen vor diesem Hintergrund zu lesen sind. Und dies weitet letztlich auch das Verständnis von Musik hin zu einem offenen Erfahrungsraum mit vielfältigen Möglichkeiten individuellen Engagements und ganz unterschiedlichen Praktiken aus. Angesichts der Vielfalt musikalischer Genres, Stile und Praktiken wie auch mit Blick auf die Einbindung von Musik in Alltagskontexte (z.B. über mobiles Musikhören) erscheint dies angemessen.

Die von Cook propagierte Weitung des Blickfelds bedeutet keine Ablehnung eines tradierten Kreativitätskonzepts, sondern zielt auf dessen Relativierung: Es geht nicht darum, eine soziokulturelle Perspektive anstelle eines individualistischen Zugangs durchzusetzen, sondern darüber ergänzende Kontextualisierungen zu ermöglichen. Dabei erscheinen Aneignung und Verständnis als mögliche Zielvorstellungen musikalisch kreativen Handelns, womit Fragen zu den Prozessen musikalischer Bedeutungsgebung im Musikhören, -üben, -hören und weiteren Tätigkeitsbereichen angestoßen werden. Letztlich ermöglicht dieser geweitete Blick

eine Differenzierung kreativer Handlungsmöglichkeiten in der Musik, die anschlussfähig an aktuelle Diskurse der Kreativitätsforschung ist. Mit einer integrativen Erörterung von Beispielen musikalischer Praktiken demonstriert Cook, wie die Musikforschung verbreiteten Kreativitätsmythen entgegentreten kann (S. 102) – wozu historische und musikpsychologisch-systematische Forschung gleichermaßen beitragen können. Eine Beschreibung relevanter Sachverhalte und Tätigkeiten ist ein wichtiger Schritt; der Versuch, diese zu erklären, ein weiterer. Ein integrativer Forschungsansatz, der historische, systematische, soziokulturelle und psychologische Aspekte verbindet, könnte dies leisten. Nicholas Cooks in diesem Buch dargelegter programmatischer Ansatz regt sehr dazu an und bietet eine theoretische Grundlage.

(August 2018)

Kai Stefan Lothwesen

FRANK DORN: Jazz als Prozess. Ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 282 S., Abb. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 8.)

Frank Dorn, akademischer Mitarbeiter an der Musikhochschule Mannheim, hat eine musikpädagogische Agenda. Er fordert einen Paradigmenwechsel in der schulischen Jazzvermittlung: Jazz soll im praktischen Musizieren als Prozess performativ erfahren werden. Dorn geht dabei kaum auf didaktische Details ein. Er versucht sich an einer Meta-Theorie. Durch „Inbezugsetzung“ (S. 224) verschiedener Quellen kompiliert er eine theoretische Grundlage seiner prozessualen Jazzauffassung in der Musikpädagogik. Seine zentrale Ausgangsthese ist letztlich eine Binsenweisheit: Er begreift Jazz – wie eine lange Reihe von Musikern und Theoretikern seit Jelly Roll Morton vor ihm – weniger als Stil denn als Methode. Er unterscheidet zwischen Jazz (dem aktiven Pro-

zess des Musizierens) und Jazzmusik (dem Produkt dieses Prozesses), trennt Verb vom Substantiv und den Prozess vom Objekt.

Wie Dorn selbst zeigt, wurden die Konsituente einer prozessualen Jazzauffassung schon von Travis A. Jackson (S. 99–113), David T. Bastien und Todd Hostager (S. 90–99) durchdefiniert. Dorn präsentiert deren Verständnis von Jazz als „Koordinationsprozess“ (S. 93), der durch musikalische (Struktur, Jazztheorie, Song) und soziale Limitierungen – wie Kommunikations- und Verhaltensnormen – seine Richtung erfahre. Dorn ergänzt diese Definition mit Christopher Dells These, dass organisatorische Strukturen im Performativen ihre Substanz verlieren und zum „Intensitätsgrad oder Kräftefeld“ werden (S. 245f.). Jazz sei kein totales Attribut (S. 246 bzw. 56), sondern weise von allen musikalischen Praktiken den höchsten Grad an Übereinstimmung mit dem Performativen auf (S. 252). Im performativen Musizieren generiere sich die Legitimität der Jazzperformance, die soziale Wirklichkeit und die Identität des Musizierenden selbst. Interaktionen befeuerten die Jazz-Performances. Als „Geflecht performativer Akte“ (S. 238) verwiesen sie auf vorhergehende und zukünftige Performances und konstituierten sich innerhalb eines Dreisatzes von Wiederholung, Mimesis und Subversion. Dies flankiert Dorn mit Ted Gioias Ästhetik der Imperfektion, die Martin Feige und Alessandro Bertinetto (S. 194ff.) im Hinblick auf Formbildung im Jazz kritisch diskutiert haben. Form entstehe demnach in der Jazzimprovisation durch die Retrospektive, also durch die stete In-Bezugnahme auf das schon Gespielte. Fehler könnten so produktiv bzw. durch musikalische Verarbeitung rückwirkend sinnvoll gemacht werden (S. 201f.).

Aus dieser theoretischen Kompilation zieht Dorn radikale pädagogische Konsequenzen: Jazz könne im Unterricht nicht durch Hermeneutik oder als Verwirklichung vorgegebener Strukturen – wie (Big) Band-

Arrangements oder Transkriptionen – vermittelt, geschweige denn realisiert werden. Jazz kann nur durch performative Akte entstehen und erfahrbar werden. Die „Dimensionalität“ des Jazzprozesses – Jazz sei nicht kategorisch, sondern nur graduell als solcher definierbar (S. 56ff.) – garantiere nicht einmal Jazzmusik als Resultat des Jazzprozesses.

Für Dorn überschreitet der Jazzprozess durch seine Polymorphie, Dimensionalität und Subjektivität (S. 52ff.) nicht nur Genre Grenzen, sondern die Musik an sich. Der Jazzprozess sei universal (S. 217) und könne zum Paradigma eines neuen Bildungskonzeptes werden. Performativ würden Wirklichkeitsbezüge hergestellt, die hermeneutisch nicht gänzlich zu erfassen seien, sondern nur in der performativen Teilhabe erfahrbar würden. Die konkreten Konsequenzen für die Musikpädagogik deutet Dorn bestenfalls an. Die Problematik, dass ein gelungener Jazzprozess hohe Anforderungen an Instrumentenbeherrschung, Wissen um Repertoire und Musiktheorie stellt, wird nicht ausreichend diskutiert. Dorn bleibt also die Antwort schuldig, wie die – potentiell ja tatsächlich fruchtbaren – Ausdrucksmöglichkeiten, Interaktionen und Möglichkeiten subjektiver Selbstverwirklichung, die für das Gelingen des Jazzprozesses konstitutiv sind, im schulischen Musizieren oder gar im Klassenverband realisiert werden könnten.

In letzter Konsequenz wird dann der Bezug zum Jazz beliebig. Dorns Jazzprozess könnte ebenso – und wahrscheinlich in der Praxis weit ergiebiger – mit Techniken der Minimal Music realisiert werden, wie Christian Rolle schon 1999 überlegt hatte (S. 218ff.). Die Vielfalt möglicher Interaktionen in musikalischen Prozessen hat Vinko Globokar schon 1994 im Rahmen der Neuen Musik aufgezeigt. Dorns Prozesse und die dazugehörige Flow-Erfahrung könnten ebenso mit Techniken aus dem Improvisationstheater oder im Rahmen impro-

visierter Musik im Allgemeinen verwirklicht werden. Dorn versucht, den Bezug zum Jazz noch einmal über dessen (angebliche) Sprachähnlichkeit herzustellen (S. 174). Hierüber hätte er wirklich jazzspezifische Interaktions- und Übertragungsprozesse argumentativ fruchtbar machen können. Doch Dorn ignoriert komplett die Diskussionen über Henry L. Gates' Konzept des „Signifying“, und seine Überlegungen bleiben an der Oberfläche stecken.

Somit ist Dorns pädagogisches Jazzmodell wenig mehr als ein gut gemeintes Plädoyer für eine projekt- und prozessorientierte, kollektive und interaktive Bildungserfahrung durch gemeinsames improvisierendes Musizieren. Er spekuliert darauf, dass hier gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeiten, neue Zeiterfahrungen, alternative Gestaltungs- und Planungsprozesse vermittelt werden könnten. Der Bezug zum Jazz erschließt sich letztlich nicht. So beschränkt sich der Erkenntnisgewinn auf die banale Unterscheidung von Jazzprozess und Jazzmusik und die Einsicht, dass für Jazzperformances als performative Akte die Eigenschaften des Performativen gelten würden.

Problematisch wird Dorns Arbeit durch eine wenig diskursive Quellenbehandlung, sprachliche und inhaltliche Redundanzen. Jedes (englische) Zitat wird in gleicher Länge paraphrasiert, eigentlich noch einmal umständlich übersetzt. Die um logische Argumentation bemühte Sprache verkompliziert sich und gipfelt in Banalitäten: „[...] die Länge des Produkts [entspricht] der Länge der aufgewendeten Zeit“ (S. 258). Dorns zentrale Gedanken sind Paraphrasen anderer Autoren, die nicht diskursiv konfrontiert, sondern kompiliert werden. Die Idee vom Jazz als Element einer Pädagogik des Performativen stammt von Wulf, Göhlich und Zierfas (S. 232–237), das Prozessmodell haben Bastien/Hostager (S. 90–99) entwickelt, die ästhetischen Gedanken sind Exegesen von Feige bzw. Bertinetto (S. 199–213). Das Schriftbild ist daher von unschö-

nen Ketten von „ebd.“-Angaben (z. B. S. 201f.) geprägt. Fruchtbare Ansätze wie der Seitenblick auf die Wirtschafts- und Organisationsforschung werden nicht ausgearbeitet, sprachwissenschaftliche Exegesen werden zum Selbstzweck. Dorn gelingt zwar einige treffende Formulierungen („das Geflecht performativer Akte“), und er deutet ein interessantes Bildungskonzept an, das den Jazz ernst nimmt, aber er entwickelt weder didaktische Inspiration noch diskursive Kraft. In der über-akademisierten Sprache und zahlreichen Redundanzen ist Dorns Schrift mühsam zu lesen, so dass an der Thematik interessierten Lesern eher die von Dorn bemühten Autoren zu empfehlen sind. (August 2019) *Konstantin Jahn*

MALTE MARKERT: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 260 S., Nbsp. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 4.)

Die Dissertation Malte Markerts, in der musikhistorische, musikpädagogische und musikphilosophische Fragestellungen eine gleichberechtigte Rolle spielen, ist im Rahmen des interdisziplinären Projektkollegs *Anoetik – Formen und Leistungen des Nichtverstehens* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel entstanden. In der Einleitung wird die Problematik des Begriffs „Verstehen“ bzw. „Musik verstehen“ thematisiert. Die zwei folgenden Teile widmen sich den mit „Musikverstehen“ verbundenen hermeneutischen (Kapitel 2) und posthermeneutischen Konzepten (Kapitel 3). Zu Anfang des zweiten Kapitels hebt der Autor hervor, bei der Auswahl der vorgestellten Theorien in erster Linie zwei Ziele verfolgt zu haben: neuere Literatur zu berücksichtigen und vor allem auf die Heterogenität der Denkrichtungen hinzuweisen. Im ersten Abschnitt

(„Musikverstehen I: Das ‚hermeneutische Als‘“) wird auf den von Hans Heinrich Eggebrecht und auf den in der didaktischen Interpretation (Karl Heinrich Ehrenforth, Christoph Richter) entwickelten Begriff des Musikverstehens eingegangen, die sich laut Markert, und zwar voneinander unabhängig, als das „hermeneutische Als“ definieren lassen. Der Hauptunterschied zwischen diesen Konzepten sei, dass es im zweiten Fall vor allem um Selbstverstehen gehe. Im weiteren Verlauf des Kapitels („Musikverstehen II: Das ‚apophantische Als‘“) werden als „Widerpart“ zum „existenzialen“ Verstehen Theorien von Carl Dahlhaus und Edwin E. Gordon behandelt, in deren Zentren „ausdrückliches“ oder „identifizierendes“ Verstehen steht. Laut Markerts Auffassung befindet sich zwischen den von ihm analysierten Auffassungen des Musikverstehensbegriffs ein „blinder Fleck“ oder eine „Leerstelle“.

Hier setzt das 3. Kapitel an („Zum Begriff des ‚Musikverstehens‘ aus posthermeneutischer Sicht“), in dem zentrale Aspekte der Theorien u.a. von Dieter Mersch, Emmanuel Lévinas, Lambert Wiesing oder Rose Rosegard Subotnik diskutiert werden. Eines der Merkmale des „(Musik)verstehens“ im „posthermeneutischen“ Sinne sei, nicht „von einer Vorfestlegung zugunsten des Sinns auszugehen“ (S. 54) und Konzepte von „Präsenz“ und „Negativität“ als grundlegend zu betrachten (These 1, S. 55). Außerdem würden „Intentionalität“ und „Alterität“ eine wichtige Rolle spielen (Abschnitt 3.2.). Bei einem posthermeneutischen „Verstehen“ ginge es nicht nur um eine „bewusste Bewegung des Subjekts“, sondern auch um eine Fähigkeit eines Objekts, „Sich-ansprechen-[zu]-Lassen“, und also dabei weniger um Verstehen als um Passibilität (These 2, S. 63). Im nächsten Abschnitt („Kohärenz und Differenz“) wird die dritte These aufgestellt, die besagt, eine „posthermeneutische Lektüre“ gehe nicht von einer „Einheit des Ganzen“, sondern von „Brüchen oder Leerstellen“ aus (S. 72). Schließlich bespricht der

Autor Theorien von Diskursivität und Prozessualität und kommt zu der vierten These: „‚Musikverstehen‘ kann als ‚Vollzug‘ oder als ästhetisches ‚Spiel‘ und damit in einem Modus gedacht werden, der sich zwischen dem Modus verbaler Analyse und musikalischer Praxis befindet“ (S. 86).

Im vierten Kapitel wird anhand von Musikbeispielen demonstriert, welchen Einfluss „Musikverstehen“ aus posthermeneutischer Sicht auf Auseinandersetzungen mit musikalischer Praxis bedeuten kann. Im Abschnitt 4.1 versucht Markert, die Kategorien „Zusammenhang“ und „Intentionalität“ für eine Analyse des *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* sowie des *Concert for Piano and Orchestra* von John Cage fruchtbar zu machen. Dabei kommt er zum Schluss, die Sicht Cages auf den Prozess der Musikrezeption („acceptance“) sei im Einklang mit Theorien Dieter Merschs („Passibilität“ im Sinne einer ‚unterschiedslosen Entgegennahme dessen, das geschieht‘); seine aleatorischen Kompositionen öffnen den Weg „zu einem nicht-intentionalen Modus des Hörens und Verstehens“ (S. 109).

Die anderen Beispiele aus dem 20. (und dem 21.) Jahrhundert kommen aus den kulturellen Praktiken HipHop und Techno (Abschnitt 4.4.: „Sound, Sample, Stimme: Kanye West und Akufen an der Grenze diskursiven Verstehens“). Einen bedeutenden Platz nimmt hier das Nachdenken über verschiedene Funktionen von Samples im Schaffen der genannten Künstler ein: Wenn sie bei Kanye West als mit „affects“ verbundene „Ereignisse“ empfunden werden könnten, so wäre es angebracht, bei Akufen von verschiedenen „gestures“ zu sprechen, die u.a. das „automatische“ Verstehen besonders erschweren (S. 177). Außerdem wendet sich Markert „Dem Problem von Form und Kohärenz in der Sonatenhauptsatzform“ am Beispiel der Expositionen der Kopfsätze von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten op. 2 (Abschnitt 4.2) sowie „Dem Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart“ in den

Klavierliedern op. 24/9, op. 39/10 und op. 48/13 Robert Schumanns (Abschnitt 4.3). Er weist auf Strategien Schumanns in den genannten Vokalkompositionen hin, die ihr Verstehen erschweren (S. 138). In diesem und noch in stärkerem Maße im ersten Abschnitt des vierten Kapitels wäre aus der Sicht der Rezensentin eine ausführlichere Reflexion darüber wünschenswert, was an den angewendeten Methoden nur für einen posthermeneutischen Ansatz charakteristisch ist.

Zentral für das besonders gelungene fünfte Kapitel „Zum Verhältnis von ‚Verstehen‘ und ‚ästhetischen Operationen‘“ ist die musikdidaktische Ebene. Hier werden vier Thesen für den Musikunterricht vorgestellt und an den im Buch zuvor thematisierten Beispielen erläutert. Es werden konkrete Vorschläge gemacht, deren Wirksamkeit im Musikunterricht geprüft werden kann. Zum Beispiel folgende Aufgabenstellungen für Schülerinnen und Schüler: „Macht einen Spaziergang, hört auf die Klänge, die euch umgeben und notiert nachher die ersten fünf Klänge. Bringt in den Unterricht mit, was ihr braucht, um sie zu erzeugen“ (S. 184), oder „Erfinde vier alternative Formen des Nachspiels, wie sie in Schumanns Skizzenbuch gestanden haben könnten“ (S. 193), „Komponiere ein Stück mit einer Länge von 1. Min. aus Samples von jeweils maximal 3 Sekunden“ (S. 194).

Der Hauptteil der Studie wird nicht nur durch ein Personen- und Werkregister, sondern auch durch ein doppeltes (alphabetisches und systematisches) Literaturverzeichnis ergänzt. Dies ist eine Lösung, die im Falle einer solchen Schrift gut nachvollziehbar und praktisch ist.

Die Lektüre des Buches hinterlässt insgesamt einen positiven Eindruck: Es zeugt von beachtlichen fundierten und reflektierten Kenntnissen Malte Markerts verschiedener hermeneutischer und posthermeneutischer Theorien sowie Musikästhetiken. Auch wenn die Rezensentin seine dekonstruktiv-

tischen bzw. negativitätsästhetischen analytischen Ansätze, auf die bereits Cosima Linke in ihrer Buchrezension (ZGMTH 16/1, 2019, S. 157–164) hingewiesen hat, nicht immer überzeugend fand, kann sie sich der Aussage von Linke nur anschließen: „Markerts Arbeit regt zu kritischem Weiterdenken an und stellt [...] fruchtbare und zeitgemäße interdisziplinäre Verknüpfung zwischen dem (kunst-)philosophischen Diskurs der Posthermeneutik bzw. generell einer kritischen Reflexion von unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen, musikanalytischen Umgangsweisen mit Musik und musikdidaktischem Handeln im Schulunterricht her [...]“. Insofern können eine Fortsetzung der Studie bzw. weitere Untersuchungen, in dessen Zentrum das Phänomen Musikverstehen steht, nur begrüßt werden.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Hrsg. von Ralf von APPEN, André DOEHRING, Dietrich HELMS und Allan F. MOORE. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XIX, 282 S., Abb., Nbsp. (Ashgate popular and folk music series.)

Musikalische Analyse bildet einen wesentlichen Teil der Popular Music Studies schon seit den Anfängen der (Teil-)Disziplin. Die Begriffe Analyse und Interpretation, die ja durchaus unterschiedliche kunstwissenschaftliche Konzepte benennen, werden im vorliegenden Band häufig synonym verwendet; tatsächlich handelt es sich um eine Sammlung 13 überwiegend musikanalytischer Essays, die im Rahmen mehrerer in Deutschland abgehaltener musikwissenschaftlicher Symposien, Summer Schools und Workshops entstanden. Gegenstand eines jeden Essays ist ein aus dem 21. Jahrhundert stammender Song. Die Analysebeispiele entstammen verschiedenen Stilrich-

tungen vom Mainstream-Pop bis hin zu Hardrock und EDM.

Weniger aktuell als die Objekte der Analyse sind in vielen Texten die methodischen und theoretischen Zugänge. Wenn Musik-Analysierende ihren Untersuchungsgegenstand, das Musikstück, zu verstehen suchen, so imaginieren sie, wie Ralf von Appen in seinem Essay einen methodischen Zugang schildert, häufig die Entscheidungswege, die die Künstler zu einem bestimmten Resultat führten. Von Appen hält einen Ansatz dagegen, der danach fragt, welche Rezeptionsformen Musik provoziert, wie ein Song einen Zweck erfüllt, wie es kommt, dass er so klingt, wie er klingt (S. 46). Und während er unterstellt, dass die populäre Musikanalytik im Gegensatz zu jener, die sich für hochkulturelle Musik interessiere, den analytischen Zugriff gerade um diesen letzteren Punkt innovativ erweitere, weisen die meisten Mitautor*innen des Bandes einen gegenläufigen Zugang auf. Tatsächlich bleiben viele Texte des Bandes bei ihrem Interesse auf die klingende und letztlich oft auf die kompositorische Struktur fokussiert. Rezeption ist dabei oft eine unterstellte Wahrnehmung der Struktur – etwa im Falle des beobachtungsreichen Beitrags von Allan Moore über Amy Macdonalds *This is the Life* oder des vielseitig nachdenkenden Textes von Dietrich Helms über Lady Gagas *Poker Face*, der ganz von der eigenen Perspektive des Exegeten geleitet ist. Er legt seiner Analyse die bereits in den 1950er Jahren von dem Linguisten Roman Jakobson entwickelten sechs Sprachfunktionen zugrunde, die eigentlich auf ein semiotisches Analysemodell zielen (das Helms wiederum ausblendet). Trotz der zahlreichen wichtigen analytischen Beobachtungen scheint mir hier besonders problematisch (und im Sinne der oben geschilderten methodischen Disposition aufschlussreich), wie selbstverständlich den Hörer*innen – etwa bei den „pathischen“ Funktionen (S. 83ff.) – Wirkungen und Erwartungen unterstellt wer-

den, die eigentlich Ergebnisse der individuellen Höranalyse des Analysierenden sind.

Dies passt zu von Appens Statement „that it's [...] the actual sounds that play an essential role in how people react to songs, why they dance or sing a song, chose songs to represent their identity and so forth“ (S. 46). In musikhistorischem Kontext wurde schon vor drei Jahrzehnten das Potential der Rezeptionstheorie mit dem Argument entschärft, Rezeption sei bloß die „Summe der im Werk angelegten Möglichkeiten“ (so Danuser und Krummacher im Vorwort zu *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, 1990). Von der Idee von Texturen, die sich im Populären überhaupt erst in der (Massen-)Rezeption bilden, wie es John Fiske es in *Reading the Popular* beschrieben hat, sind wir hier wieder einige Schritte zurück. Um die Diversität der analytischen Beiträge zu verdeutlichen, greife ich einige Beispiele aus dem Band heraus.

Der Einstiegstext des Bandes von Walter Everett zu *I Will Follow You Into The Dark* von Death Cab for Cuties nimmt der v. a. die Melodiebildung (nach Schenker'scher Reduktionsmethode) sowie die formale Struktur in den Blick, bemüht dabei Vorläufer- bzw. Einfluss-Narrative, ohne die Problematik der darin konstruierten musikhistorischen Verlaufsvorstellungen zu reflektieren – eine methodisch eher altbackene Erzählung, die nolens volens überkommene Modelle der historischen Musikwissenschaft unkritisch auf die populäre Musik überträgt.

Ein besonders lesenswerter Beitrag ist Anne Danielsens vielschichtige analytische Reflexion der metrischen Ambiguität und des Grooves in Destiny's Childs *Nasty Girl*. Die ungleichmäßige Taktstruktur des Songs entspringt, wie Danielsens überzeugend argumentiert, einem genauen Kalkül. Sie entsteht durch die Anlage zweier gegenläufiger Pulsierungen, die zudem in asymmetrischen Konfigurationen zu ungleichen Mustern der

Taktunterteilung führen. Eine Folge davon ist, dass unterschiedliche Taktzuordnungen wahrgenommen werden können. Man kann aber auch die mikrorhythmischen Einheiten als Gesten – im Sinne Deleuzes – deuten, die zunächst einmal für sich stehen, ohne eine Funktion im Taktganzen zu besitzen: eine erhellende Interpretation.

Eine reflektierte und in vieler Hinsicht modellhafte Studie bietet Simon Zagorsky-Thomas' Analyse von King of Leons *Sex on fire*. Es gelingt ihm in seiner detailgenauen Beschreibung und Deutung des Songs, technische, rezeptive und ästhetische Aspekte zusammenzudenken. Dabei ist es atemberaubend, im Detail nachzuvollziehen, wie verschiedene Aspekte zu einer genau geplanten dramaturgischen Entfaltung einer augenscheinlich einfachen Verse/Chorus-Form gelangen. Dabei geht er zunächst von dem linearen Aufbau aus, den er „narrative structure“ nennt. Die Einleitung der Sologitarre, deren dem Beat entgegenlaufende rhythmische Struktur wird erkennbar bzw. ändert ihr wahrnehmbares Bezugssystem im Takt erst nach Hinzutreten der Rhythmusgruppe. Dies, zusammen mit dem asymmetrischen Intensitäts-Bau des Gitarrenriffs, trägt wesentlich zu einer unterliegenden Ambiguität des Songs bei und bildet somit ein spannungsvolles Element für seine Dramaturgie. Überzeugend argumentiert Zagorsky-Thomas, dass schon hierin ein Aspekt kunstvoller ästhetischer Gestaltung im Prozess der Studioproduktion sichtbar wird, der entscheidend bei der Inszenierung des Songs, beispielsweise in der Selbstdarstellung der Band durch „home movies“ auf ihrer Webseite, kaschiert und durch den simulierten Eindruck eines unmittelbaren Direktmitschnitts ins Gegenteil gewendet wird. Ein weiterer Aspekt ist die Raumin szenierung, bei der Stereoeffekte, Hall und Delay gezielt im Hinblick auf die Herstellung eines spezifisch geplanten Raumeindrucks gestaltet werden. Zwar mit dem Ergebnis einer konventionellen Positionierung der

Bandmitglieder im Raum, die der tatsächlichen Aufstellung der Kings of Leon im Live-Konzert nicht entspricht (dies auch gar nicht versucht), erweist sich dies ebenfalls als gezielt gewählter kunstvoller Beitrag zur Herstellung der resultierenden Gesamtdramaturgie. Dies gilt nicht weniger für das, was Zagorski-Thomas „gestural activity“ nennt: die hier vielschichtig beschriebene Dramaturgie von Farbe, Klangintensität und Timbre bei der Gestaltung der Singstimme, auch im Bezug auf Elemente der gesungenen Lyrics.

Dietmar Elflein bleibt bei seiner Betrachtung von Rammsteins *Pussy* bei eher oberflächlichen Beobachtungen. Sein Vorgehen besteht in einem Dreischritt, einer starken Betonung biographisch-generischer Kontextschilderungen der Biographie der Band und der Entstehungs- und Veröffentlichungsumstände von Song und Album, einer formal-strukturellen Beschreibung des Songs sowie einer knappen Analyse der Lyrics. Die Verbindung von Bandbiographie und Textdeutung begründet sich in der Lesart als Tourist-Pop-Song mit einer spezifischen Kontextualisierung im DDR-Hintergrund der Band. Diese Lesart erschöpft sich indes weitgehend mit der Benennung und Dechiffrierung der – kaum weitergehend reflektierten – Sexualmetaphern. Diese werden zwar (korrekt) als sexistisch kritisiert, eine naheliegende vertiefende Deutung und Reflexion insbesondere auf die Männlichkeitskonstruktionen in dem Song sowie im Genre, die auch eine vernetzende Einbeziehung der musikalisch-stilistischen und formalen Beobachtungen hätte ermöglichen können, bleibt aber aus.

Es ist eine gute Idee zur Einbindung des Nachwuchses, dass die Resultate von Workshops und Summerschool in Form von in Koauthorschaft verfassten Essays am Ende des Bandes einbezogen werden: lesenswerte, beobachtungsreiche und multiperspektivische Song-Analysen.

Die Ashgate Popular and Folk Music Se-

ries, in der der Band erschienen ist, greift, wie die Reihenherausgeber Stan Hawkins und Derek Scott (im „General Editor’s Preface“) vermerken, auf eine breite Palette theoretischer Modelle zurück, „drawn from anthropology, sociology, psychoanalysis, media studies, semiotics, postcolonial studies, feminism, gender studies and queer studies“. Eine begrüßenswerte und ambitionierte Zielsetzung, hinter der der vorliegende Band allerdings in den meisten seiner Beiträge zurückbleibt.

(Juni 2019)

Nils Grosch

NOTENEDITIONEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)*

In ihrer neuen kritischen Edition der drei Ouvertüren, die Beethoven für seine Oper *Leonore* komponierte, betont Helga Lühning die Hindernisse bei der Erstellung endgültiger Textfassungen dieser Werke: Für keines von ihnen haben sich Autographe erhalten. Wichtige handschriftliche Quellen, die den Werkherausgebern des 19. Jahrhunderts zugänglich waren – eine vollständige Partitur der Operfassung von 1806, die Beethoven 1809 an Breitkopf & Härtel schickte, sowie ein Stimmensatz zu *Leonore* I, dessen Korrekturen vorgeblich von Beethoven selbst stammten –, sind verloren. Ob Beethoven die erste Ausgabe der Orchesterstimmen von *Leonore* III korrektur gelesen hat – neben dem Klavierauszug mit Gesangsstimmen und einigen Bearbeitungen der einzige Teil der Oper, dessen Publikation er selbst autorisiert hatte –, ist unklar.

Beide erhaltenen Handschriften von *Leonore* II sind unvollständig, und da weder *Leonore* I noch *Leonore* II zu Lebzeiten Beethovens im Druck erschienen sind, hat er auch keines der Werke den Überarbeitungen, Korrekturen und Verfeinerungen unterzogen, die er ansonsten als letzte Druckvorbereitung vornahm. Daher „verdeutlichen“ gerade diese Werke, „in welchem Ausmaß der Notentext mit Unsicherheiten behaftet ist, wenn Beethoven eine Komposition nicht druckfertig gemacht [...] hat“ (S. XIV).

Die Edition behält die tradierte Nummerierung der Ouvertüren bei, ordnet sie aber chronologisch an: *Leonore* II, 1805 für die Uraufführung der Oper komponiert; *Leonore* III, anlässlich der Wiederaufnahme 1806 entstanden; sowie *Leonore* I, die Beethoven für eine geplante, aber nicht zustande gekommene Prager Aufführung 1806/07 komponierte. In ihren Anmerkungen zu *Leonore* I erklärt Lühning, wie die letzte der drei Ouvertüren zur „Nummer eins“ wurde (siehe hierzu besonders S. 175–180). Teilweise ist dies auf die Umstände zurückzuführen, durch die die drei Ouvertüren ihren Bekanntheitsgrad erlangten: Zum Zeitpunkt ihrer Publikation 1810 war *Leonore* III die einzig bekannte Ouvertüre; Ende 1827 wurde die Entdeckung einer unbekannteren Ouvertüre (*Leonore* I) publik, die spätestens 1833 den Operaufführungen des Jahres 1805 zugeschrieben wurde; und schließlich tauchte in den späten 1830er Jahren eine weitere Ouvertüre (*Leonore* II) im Besitz von Anton Schindler auf, der – um die Bedeutung „seiner“ Ouvertüre zu sichern – eine Geschichte (möglicherweise angeregt durch August Röckels dubiose Darstellung der Überarbeitungen der Oper 1806) zusammenflickte, nach der es sich bei *Leonore* I um die ursprüngliche Ouvertüre handele, die der Komponist vor der Uraufführung 1805 verwarf und durch *Leonore* II ersetzte. Obgleich Gustav Nottebohm 1870 Hinweise lieferte, dass Beethoven *Leonore* I in den Jahren 1806/07 komponiert hatte,

konnten erst genaue Wasserzeichen-Untersuchungen der Skizzen zu *Leonore I* durch Alan Tyson und die Entdeckung einer vollständigen Partitur der Fassung von 1806 in Prager Theaterarchiven die Fragen der Datierung und des Bestimmungszwecks von *Leonore I* endgültig klären.

Lühnings Kommentar fördert auch eine Zahl verblüffender Fakten und Puzzleteile zur Geschichte der Ouvertüren vor Beethovens Tod ans Licht. Fehlende Seiten in der früheren von zwei authentischen Kopistenabschriften von *Leonore II* lassen auf eine nicht mehr erhaltene frühere Fassung der Takte 38 bis 52 schließen (S. 139). Schwer fällt ihr auch die Erklärung, weshalb Beethoven gegen Ende 1808 aus den handschriftlichen Stimmen der Uraufführung eine Partitur von *Leonore II* zusammenstellen ließ – mehr als zwei Jahre, nachdem er *Leonore II* durch *Leonore III* ersetzt hatte (S. 133–136). Schwerer noch ist zu beantworten, warum Beethoven, nachdem sich die Pläne für eine Prager Aufführung zerschlagen hatten, keinerlei Anstrengungen zu einer Aufführung oder Drucklegung von *Leonore I* mehr unternahm. Und als Beethoven feststellte, dass er die neue *Fidelio*-Ouvertüre nicht rechtzeitig zur Uraufführung der überarbeiteten Fassung am 23. Mai 1814 abschließen würde, notierte er Änderungsskizzen sowohl für *Leonore I* wie auch für *Leonore II* in den Partituren, die er zur Hand hatte, wohl um auszuloten, ob er die eine oder andere Ouvertüre rechtzeitig zur Premiere fertigstellen könnte; letztlich erklang dann vermutlich das Vorspiel zu *Die Ruinen von Athen*. Eine chronologische Zusammenstellung am Ende des Bandes (S. 185–188) fasst die wesentlichen Stationen der Entstehung und Rezeption der Ouvertüren bis 1854 ansprechend zusammen.

Natürlich stellt sich zuerst die Frage, inwieweit sich die vorliegende neue kritische Edition von bereits vorhandenen unterscheidet, sie Musiker, Kritiker und Hörer womöglich enger mit Notentext und Konzep-

tion des Komponisten vertraut macht. Was den Aufbau betrifft, so findet sich in der kritischen Ausgabe lediglich eine Änderung: Aus vier Takten aus *Leonore I* in der alten Gesamtausgabe (AGA, T. 23–26) werden fünf in der vorliegenden Edition (T. 23–27). Lühning erklärt dies dadurch, dass die Bearbeiter der AGA sich bei diesen Takten auf Eintragungen Beethovens von 1814 in die Kopistenpartitur berufen hätten, die Beethoven für eine geplante Revision vornahm, mit denen er aber über das Stadium einer Korrektur letztlich nicht hinausgelangte. Lühning stellt die ursprünglich notierte Version wieder her (S. 181). Mindestens ebenso bedeutend für Musiker ist die Unzahl an Korrekturen von Tonhöhe, Instrumentierung, Artikulation, Phrasierung und Dynamik, von denen Aufführung und Interpretation dieser Werke betroffen sind. Im Fall von *Leonore III* entspricht eine Vielzahl der Varianten Lühnings gegenüber der AGA der von Christian Rudolf Riedel 2007 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Partitur, der ersten Ausgabe nach dem Prager Manuskript. Hierzu zählen: in der Partituranordnung die Platzierung der Hörner in E über den Hörnern in C; in der I. Violine die Korrektur der ersten Note des Presto von *Leonore III* (T. 514) von c^2 zu d^2 ; die Verdoppelung der Violoncello- und Bassstimmen durch das Fagott (T. 118–126); schließlich die eigenständige Stimmführung des II. Fagotts (T. 614–625). Die neue kritische Edition von *Leonore III* weist aber auch einige signifikante Unterschiede zu Riedel und früheren Ausgaben auf. Lühning stützt sich hierbei gegenüber dem von Riedel verwendeten Material auf eine zusätzliche Quelle, eine Partitur von Ouvertüre und I. Akt, die – obwohl sie 1834 kopiert wurde – von einer verlorenen Quelle herzurühren scheint, die ihrerseits authentische Korrekturen enthielt (siehe hierzu: I. Klarinette, T. 372–374 sowie Lühnings Anmerkungen zu T. 118–126 und T. 166–167). Außerdem unterscheidet sich Lühnings Edition von der Riedels in der

Übertragung der ungewöhnlichen dynamischen Anweisung „for“ in den zwei frühen Handschriften von *Leonore III*; Riedel versteht diese als Betonung und überträgt sie folglich als „fz“, während Lühning sie als einfaches „f“ interpretiert (s. S. 162).

Der Unterschied zwischen Lühnings und früheren Editionen (einschließlich der Riedels) von *Leonore III* besteht in zahlreichen Fällen in ihrer Abneigung, widersprüchliche oder verwirrende Lesarten zu ändern, solange diese nicht eindeutig fehlerhaft sind. Beispiele sind etwa f^2 (statt g^2) in der I. Violine im vierten Viertel von Takt 248 oder die Pausen in den Klarinetten I und II in den Takten 554–569, bei denen andere Ausgaben eine Verdoppelung der Oboenstimmen vorgeben. Ebenso lässt Lühning Unstimmigkeiten in Artikulation und Phrasierung gegenüber den Quellen unverändert bestehen, z.B. widersprüchliche Angaben zu Bindungen in Hörnern und Holzbläsern in T. 276–279 oder unterschiedliche Vorschriften, ob die ansteigenden Skalen in der I. Flöte (T. 328–329) und im I. Fagott (T. 338–339) staccato zu spielen sind oder nicht; oder bei einem ähnlichen Widerspruch in der Artikulation in den Takten 542–545 (Staccato auf dem dritten und vierten Takteil bei Klarinetten, Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, nicht dagegen an den korrespondierenden Stellen bei Flöten und Oben). In diesen Fällen überlässt Lühning den Musikern die Entscheidung darüber, ob solche Diskrepanzen eine beabsichtigte Differenzierung in Artikulation oder Klang darstellen, oder ob hier die Originalquellen fehlerbehaftet und daher zu korrigieren sind.

Leonore II weist dagegen eigene editorische Herausforderungen auf. Die Entfernung einzelner Seiten (Takte 484–519) aus der einen Quelle und das Fehlen der Posaunenstimmen in der anderen (ob absichtlich oder zufällig, ist ungeklärt) machen eine Rekonstruktion der Posaunenstimmen am Schluss des Presto notwendig. Lühning

schließt sich hier der Ausgabe Otto Jahns von 1854 an, nach der der Posaunenpart von T. 502 bis zum Ende reicht anstatt erst von T. 512 wie in der AGA. Und weil *Leonore II* zu Lebzeiten Beethovens nicht zum Druck vorgesehen war, weist der Notentext in besonderer Weise Unstimmigkeiten und Vieldeutigkeiten auf. So folgt die neue Ausgabe der Kopistenabschrift des Jahres 1805, nach der die Haltebögen im ersten der berühmten Trompetensoli hinter der Bühne entfallen (T. 292–293), dagegen an der Parallelstelle in der zweiten Fanfare (T. 406–407) beizubehalten sind; ist diese Differenzierung beabsichtigt oder nur das Ergebnis eines nachlässigen Korrekturlesens durch Beethoven? Gewichtiger erscheint die Frage, ob der Trompetenruf zweimal oder nur einmal auszuführen ist. Nach Maßgabe der Partitur von 1808 ediert Lühning beide Trompetensignale im Haupttext ihrer Ausgabe, merkt dazu aber an, dass Beethoven selbst den ersten Trompetenruf und die folgenden Takte (T. 392–405) in der handschriftlichen Partitur eliminiert hat, die er für die Aufführung 1805 erstellte (S. 140).

Ebenso merkt Lühning an, dass die Quellen für *Leonore II* an vielen Stellen uneindeutig sind, ob die Bläserstimmen von einem Instrument (z. B. I. Flöte, I. Oboe, I. Klarinette, I. Fagott) zu spielen sind, oder ob beide Instrumente den Part *a due* zu spielen haben. Die Partiturabschrift von 1805 weist häufig einfache Notation einer Melodie Stimme auf, ohne dass vermerkt wäre, ob diese von einem Instrument oder beiden Instrumenten zu spielen ist. Dagegen finden sich in der Partitur von 1808 im Allgemeinen eindeutige Angaben, ob eine Stimme solo oder *a due* auszuführen ist. Obwohl Lühning generell den genaueren Angaben in der späteren Kopistenpartitur folgt, rät sie doch zur Vorsicht, dieser umfassende Gültigkeit zuzuerkennen, da die Stimmen, aus denen die Partitur erstellt wurde, für eine bestimmte Aufführung (wahrscheinlich die Uraufführung) erstellt wurden, bei der mög-

licherweise Stimmenverdoppelungen verwendet wurden, die gleichwohl nicht allgemein anwendbar sind.

Gerade was dies betrifft, räumt Lühning ein, dass eine kritische Ausgabe auch einen Eindruck von Sicherheit oder Beständigkeit vermitteln kann, der über die Zeitbedingtheit von Aufführungspraxen hinwegtäuscht; Bandherausgeber sind schließlich in der Pflicht, „einen“ Notentext nach ihrem besten Können herzustellen, der sich den ursprünglichen Intentionen des Komponisten annähert. Bei derartigen Diskrepanzen in Originalquellen könnte man erwarten, dass Lühnings editorische Entscheidungen Musiker verwirren oder gar verärgern könnten, die vereinheitlichende Vorgaben früherer Ausgaben erwartet haben. Dank der Sorgfalt aber, die sie bei der Sichtung der Quellen hat walten lassen, mit der sie die komplexe textliche Genese erklärt und deren Varianten dokumentiert hat, steht den Musikern hier eine Fülle an Material zur Verfügung, das sie in ihren Entscheidungen über Beethovens kompositorische Absichten und deren bestmögliche Realisierung in einer Aufführung unterstützt.

(Juni 2019)

Michael C. Tusa

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LII: Sicilianischer Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken vom 7. bis zum 18. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nach Texten von Johann Friedrich Helbig. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXV, 264 S., Abb.

Nach einem inzwischen bewährten Muster stellt die Telemann-Werkausgabe den *Sicilianischen* Kantatenjahrgang mit einem Ausschnitt von zwölf Werken vor. Es handelt sich um die Kantatenreihe vom 7. bis 18. Sonntag nach Trinitatis – ohne die nicht überlieferte Kantate zum 11. Sonntag – und die Kantate zum Michaelisfest (29. Septem-

ber). Dem Ziel, damit die Charakteristik des Jahrgangs zu veranschaulichen, wird diese Werkauswahl vollauf gerecht. Denn wie bei anderen Kantatenjahrgängen auch, folgt Telemann in der äußeren Gestaltung der Kantaten einem bestimmten Muster, das zudem durch die einheitliche Anlage der Kantatendichtung ein gutes Stück weit vorgegeben ist. Die Texte sehen durchweg fünf Sätze in der Folge Dictum – Arie – Rezitativ – Arie – Choral vor. Telemanns Musik rechnet mit vier Singstimmen, zwei Oboen (oder gelegentlich Blockflöten), Streichern und Continuo. Das einleitende biblische Dictum beschäftigt in der Regel eine Solostimme und das vokale Tutti und mündet gewöhnlich in eine Chorfüge. In den Rezitativen und Arien lösen sich die Vokalsolisten ab; dabei sind die Arien zu einem großen Teil mit Streichern und obligaten Oboen besetzt. Die Schlusschoräle erklingen wie üblich in vierstimmig-homophonem Satz. Innerhalb dieses selbstgesetzten Rahmens zielt Telemann wie immer auf Vielfalt: Die Fugen der Eingangssätze bestechen durch markant deklamatorisch geprägte, bisweilen auch bildhafte Themen („Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden ...“, S. 205ff.) und dichte kontrapunktische Arbeit. Die Arien zeigen, bei einer gewissen Vorliebe für dreizeitige Metren, Telemanns Einfallsreichtum auch in der oft unschematischen Anlage: Neben der traditionellen Da-capo-Arie finden sich immer wieder auch einzügige Formen, und nicht selten nimmt Telemanns Musik hier liedhafte Züge an.

Das Vorwort der Herausgeberin Brit Reipsch bietet umfassende Information über Telemanns Jahrgang, zur Kantatendichtung und ihrem Verfasser ebenso wie zur Datierung der Vertonung und zur Überlieferung des Jahrgangs. Dabei hängt die Frage der Entstehung des Jahrgangs eng mit der Überlieferung der Kantatentexte zusammen. Diese entstanden im Auftrag des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach für den Gottesdienst des Eisenacher Hofes. Mit

der Abfassung beauftragt war der Eisenacher Hofmusiker und Hofsekretär Johann Friedrich Helbig (1680–1722). Die Texte erschienen 1720 in Eisenach im Druck, und zwar in zwei Ausgaben, deren eine im Titel auf die Aufführungen der Eisenacher Hofkapelle Bezug nimmt. Wie eng diese Textdrucke zeitlich mit der Komposition durch Telemann zusammenhängen, ist unklar. Auch wenn in erster Linie an eine Entstehung in unmittelbarer Nähe zu den Eisenacher Textdrucken, also 1719/20, zu denken ist, könnte Telemanns Komposition doch bis in das Jahr 1717 zurückreichen. Seit den 1720er Jahren fand der Jahrgang weite Verbreitung und wurde unter anderem 1723/24 am gräflich Stolberg'schen Hof zu Roßla und am Anhaltischen Fürstenhof zu Zerbst aufgeführt. Auch Telemann selbst hat 1722/23 in Hamburg einen großen Teil der Kantaten, Einzelnes aus dem Jahrgang auch noch bis in die 1760er Jahre dargeboten. In Frankfurt am Main erklang der Jahrgang 1727/28 unter Telemanns übernächstem Amtsnachfolger Johann Balthasar König und nochmals 1760/61 unter Johann Christoph Fischer.

Die Herkunft des Namens „Sicilianischer Jahrgang“ ist ungeklärt. Ein Teil der Quellen folgt den Titeln der Eisenacher Textdrucke und nennt den Kantatenzyklus „Auffmunterung zur Andacht“ oder „Poetische Auffmunterung“. Die Bezeichnung „Sicilianischer Jahrgang“ begegnet in Dokumenten aus Clausthal, Kaufbeuren und u.a. in Musikalien in Dresden und Berlin. Wie Reipsch darlegt, ist sie wohl in Analogie zu Gebrauchsnamen wie „Französischer“ oder „Italienischer Jahrgang“ gebildet und bezieht sich „auf eine textliche und musikalische Jahrgangs-Physiognomie“. Diese sei „von Elementen der zum Topos gewordenen Vorstellungen von der Musik Süditaliens geprägt, die sich in mindestens einem Satz jeder Kirchenmusik präsentieren“ (S. XII). Als typische Stilmerkmale nennt Reipsch unter anderem die häufig in Terz- und Sextparal-

len geführten Oboenpartien und bestimmte Elemente ihrer Motivik sowie das „für den sicilianischen Stil typische schwingend-pulsierende Metrum mit liedhafter oder rhythmisch punktierter Melodie“ (S. XIII). Hinzu komme die oft liedhafte Anlage der Arien und ein vielfach vorherrschender „sanfter Tonfall“. Dazu bezieht Reipsch sich auf Johann Mattheson, der 1713 in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* darlegt, dass der „Neapolitanische und Sicilianische Stylus“ in einer seiner Spielarten durch „eine ungeschminckte Tendresse“ gekennzeichnet sei, und 1739 in seinem *Vollkommenen Capellmeister* vermerkt, der „rechte Sicilianische Styl“ habe „was sehr zärtliches und eine edle Einfalt an sich“ (S. XIII). Zu Recht verweist Reipsch in diesem Zusammenhang auf die Textvorlage, deren Inhalte zumeist „eine moderate Affektsituation“ (ebenda) bedingen. Hinzu komme der „relativ schlichte Duktus des Textes“, der offenbar Teil des poetischen Programms war. Metaphern sind selten. „Keine eitle so genandte poetische Zierlichkeiten findest du nicht darinnen“, schreibt Helbig in der Vorrede des Eisenacher Jahrgangsdrucks, „weilen sonst die Christliche Einfalt, welche bey dergleichen Texten ich allemahl vor den schönsten Schmuck halte, darunter wäre beleydiget worden“ (Faksimile S. LII). Helbigs Kantatendichtungen seien, so resümiert Reipsch, „in gewisser Weise für einen ‚sicilianischen‘ Jahrgang prädestiniert“ (S. XIII) gewesen.

Der Kritische Bericht erfasst und beschreibt in angemessener Ausführlichkeit die textlichen und musikalischen Quellen. Die Quellenlage ist zwar nicht ideal, aber auch nicht ungünstig: Zwar fehlen Telemanns Autographe und seine Hamburger Aufführungsmaterialien, aber für nahezu alle Kantaten sind relativ zuverlässige Quellen in Frankfurt erhalten. Es handelt sich dabei durchweg um Stimmensätze. Sie dienen für elf der zwölf hier vorgelegten Kantaten als Primärquellen. Ergänzend kommen

als sekundäre Materialien Abschriften aus Brandenburg, Leipzig, Berlin, Brüssel und Wien hinzu. Die Quellenbeschreibungen des Kritischen Berichts erfassen alle Quellen, die Lesartenberichte beschränken sich jedoch auf die jeweilige Primärquelle und gehen auf die Sekundärquellen nur in – nicht ausdrücklich definierten – Ausnahmefällen ein. Einzig die Michaeliskantate ist in Frankfurt nicht erhalten. Hier folgt die Edition der singulären Überlieferung einer Partiturabschrift des Königlichen Konservatoriums Brüssel. Hervorzuheben ist die übersichtliche Anlage des Kritischen Berichts, der Text- und Musikquellen getrennt behandelt und so die Lesartenlisten weitgehend von Worttextvarianten freihält. Bei diesen ungewöhnlich zahlreich auftretenden Varianten zeichnen sich zwei Überlieferungsstränge ab: Die meisten Quellen, darunter die Frankfurter Materialien, folgen den Eisenacher Jahrgangsdrukken; die Einzeltextdrucke der Hamburger Aufführungen Telemanns und die in Brüssel vorhandenen Quellen dagegen zeigen sprachliche und zum Teil inhaltliche Abweichungen. Diese und weitere Sonderlesarten sind gut überschaubar in einer separaten „Edition der Texte“ (S. XLIV–L) erfasst, die den Eisenacher Wortlaut als Haupttext zugrunde legt und die Varianten in Fußnoten verzeichnet.

Vorwort und Kritischer Bericht bieten vielfältige Information in konzentrierter Darstellung und klarer Diktion und sind, ebenso wie die Text- und Musikedition, rundum vorbildlich. Das gilt auch für die Ausstattung mit Anschauungsmaterial in Form von Faksimilereproduktionen textlicher und musikalischer Quellen (S. LI–LXV). Wolfgang Hirschmann hat die Kantaten mit einer grundsoliden Generalbassaussetzung versehen. Jetzt müssten sie nur noch aufgeführt werden.

(Juli 2019)

Klaus Hofmann

Eingegangene Schriften

Wilhelm Friedrich Ernst Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFEB). Bearbeitet von Magdalena STROBEL Stuttgart: Carus-Verlag 2019. 259 S., Abb., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band VII.)

„Auf Bachs Wegen wandeln“. Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 95 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 12.)

Beethoven's Conversation Books. Volume 2: Nos. 9 to 16 (March 1820 to September 1820). Hrsg. und übers. von Theodore ALBRECHT. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XXXVII, 411 S., Abb., Nbsp.

CLYDE W. BROCKETT: The Repertory of Processional Antiphons. Turnhout: Brepols Publishers 2018. LIX, 774 S. (De musicae cultu. Band 1.)

Decentering Musical Modernity. Perspectives on East Asian and European Music History. Hrsg. von Tobias JANZ und Cien-Chang YANG. Bielefeld: transcript Verlag 2019. 374 S., Abb., Tab. (Music and Sound Culture. Band 33.)

Dreams of Germany. Musical Imaginaries from the Concert Hall to the Dance Floor. Hrsg. von Neil GREGOR und Thomas IRVINE. New York: Berghahn Books 2019. 307 S., Abb., Nbsp., Tab. (Spektrum. Publications of the German Studies Association. Band 18.)

NINA DYLLICK: Vokalpraxis in der Schule aus der Perspektive einer systemisch-konstruktivistischen Pädagogik. Köln: Verlag Dohr 2019. 189 S. (musicologia. Band 17.)

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland