

Besprechungen

FELIX DIERGARTEN: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 252 S., Abb., Nbsp. (Epochen der Musik. Band 2.)

Es ist erfreulich, dass gerade in letzter Zeit vermehrt auch deutschsprachige Publikationen erscheinen, die sich einführend und überblicksmäßig mit der Musik aus der Zeit der Renaissance beschäftigen und damit weniger Spezialisten als Studierende und fachfremde Leser ansprechen. Felix Diergartens aktueller Band in der Reihe *Epochen der Musikgeschichte* ist ein Beispiel dafür. Sein Ansatz scheint auf den ersten Blick anders als in den gängigen Musikgeschichten zu sein: Die Vermittlung der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts soll nicht in einer Gruppierung nach Gattungen, Komponisten, Regionen oder Zeitabschnitten geschehen, sondern anhand von sechs ausgewählten Quellen bzw. Quellengruppen, die als Ausgangspunkt einer „Erzählung“ dienen. Der Autor agiert somit bewusst als Geschichtenerzähler, der in Anlehnung an eine Textstelle bei Nikolaus von Kues seine Musikhandschriften und -drucke als „Spiegel und Rätselbilder“ präsentieren und „musikalische Praktiken in spezifisch historischen Lebenswelten“ ins Zentrum rücken will (Vorwort). Im Sinne des „musicological turn“ ist also nicht das abstrakte musikalische Kunstwerk das Spiegelbild der Epoche, sondern es geht um handelnde Personen, die uns über musikalische Quellen ansprechen und deren Handeln im alltäglichen Kontext der Epoche gesehen wird.

Im Folgenden will ich nicht die wirklich schwierige Auswahl der Musikquellen diskutieren – der Autor bekennt sich zu Quellen aus dem musikhistorisch damals weniger bedeutsamen süddeutschen-schweizerischen

Raum, der sein eigener Lebensraum ist, ergänzt durch italienische Frühdrucke und einen englischen Madrigaldruck, aber keiner franko-flämischen Quelle –, sondern vielmehr auf die Gestaltung und den Verlauf des Erzählflusses eingehen. Die Kapitelüberschriften lauten folgendermaßen: „Europäische Musik um 1430. Der Codex St. Emmeram“, „Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert. Das Buxheimer Orgelbuch“, „Musik um 1500. Petrucci und seine Musikdrucke“, „Musik in humanistischen Bürgerhäusern. Die Liederbücher des Basilius Amerbach“, „Das Madrigal in Europa. Nicholas Yonge, *Musica Transalpina*“ und „Musik der Gegenreformation. Georg Victorius' *Thesaurus Litaniarum*“.

Die Anlage der einzelnen Kapitel folgt einem gleichbleibenden Muster: Die Erzählung beginnt mit Informationen zum Besitzer der Handschrift bzw. dem Drucker oder Herausgeber des Drucks, behandelt die damit verbundenen Orte und liefert eine Beschreibung der Quellen. Hier bemüht sich Diergarten um eine lebendige, farbige Darstellung und schafft es, trockene Fakten bildhaft zu vermitteln. Dann geht es aber rasch ans Repertoire, das der Autor nun sehr traditionell nach Gattungen und Kompositionstechniken sortiert und damit wieder in alte Darstellungsmuster zurückfällt. In diesen Abschnitten wandelt sich der lockere Erzählstil notgedrungen in eine Fachsprache, die teils eine kompensierte Gattungsgeschichte wiedergibt, teils differenzierte musikalische Sachverhalte vermittelt. Beides ist für ein breiteres Publikum wohl nur bedingt nachvollziehbar. Auch zahlreiche Werkbeschreibungen einzelner Kompositionen sind fachlich kompetent, doch ohne Noten- und Klangbeispiele schwer zu verdauen. Selbst wenn sich der Autor immer wieder um die Rückbindung an die Ausgangssituation und um Querverbindungen zu den anderen Buchkapiteln bemüht – am besten gelingt dies im Kapitel zu den Amerbach-Quellen –, bleiben diese Abschnitte doch in sich ge-

schlossen und unterscheiden sich kaum von herkömmlichen Darstellungen der Musikgeschichte. Von „Spiegeln und Rätselbildern“ ist hier gar nicht die Rede, das ist „Hardcore-Musikwissenschaft“. Damit das zugrundeliegende Konzept wirklich aufgeht, müsste Diergarten sehr viel stärker auf die jeweiligen Quellen und deren Funktion eingehen, mögliche Aufführungssituationen besprechen, konkrete Musikpraktiken im jeweiligen Umfeld beschreiben und dafür in Kauf nehmen, eben nicht die ganze Musikgeschichte der Epoche in allen Aspekten und vor allem nicht als Gattungsgeschichte, Kompositions- und Werkgeschichte abbilden zu können, die sich zudem für eine bildhafte „Erzählung“ kaum eignen.

Andere Kritikpunkte sind weniger dem Autor als dem Verlag anzulasten. Bei der vorliegenden Anlage des Buches genügt die Anzahl von sieben Abbildungen und fünfzehn Notenbeispielen bei Weitem nicht. Wenn schon nicht im Buch selbst, so könnte man zumindest ausgelagert auf einer Internetseite ergänzendes Material zur Verfügung stellen, wie das andere Verlage schon längst tun. Mangelnder Sorgfalt des Lektorats ist wohl die Tatsache anzulasten, dass der Untertitel am Buchumschlag („Eine Einführung“) nicht mit dem Untertitel am Titelblatt („Renaissance und Reformation“) übereinstimmt. Ärgerlich ist weiterhin, dass sich die Bildbeschreibung des berühmten Holzschnitts *Maximilian im Kreis der Musiker* auf der folgenden verso-Seite der Abbildung befindet. Das hätte mit der Umstellung eines Absatzes leicht vermieden werden können. Ein wirklich gravierendes Versäumnis ist aber der Verzicht auf den Nachweis der zahlreichen wörtlichen Zitate, die zudem nur in deutscher Übersetzung wiedergegeben werden. Damit nimmt man das Buch aus dem wissenschaftlichen Diskurs, und das hat es wirklich nicht verdient. Denn es ist unverkennbar, dass der Autor mit großem musikalischem Sachverstand beherzt an die Sache gegangen ist. Auch wenn die vorliegende

Publikation an ihrem eigenen Anspruch scheitern mag, ist es doch ein ambitioniertes Buch, das seine Leserschaft finden möge.

(Oktober 2014) *Andrea Lindmayr-Brandl*

STERLING E. MURRAY: The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister. The Life and Music of Antonio Rosetti. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. 463 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 106.)

In Gestalt einer klassischen Leben- und Werk-Monographie legt Sterling E. Murray hier die Summe seiner über vier Jahrzehnte währenden Forschungen zu Antonio Rosetti vor. Der aus Böhmen stammende Zeitgenosse Wolfgang Amadeus Mozarts findet in Murray somit einen denkbar gut informierten Sachwalter, der schon mit dem opulenten *Thematic Catalogue* der Werke Rosettis (Warren: Harmonie Park Press, 1996) einen Forschungsstand definiert hat, der noch für lange Zeit maßgeblich bleiben dürfte.

Nichts anderes wird man auch von dieser Biographie annehmen dürfen, in der es Murray gelingt, zunächst aus den heterogenen Quellen ein konzises Bild des Lebens dieses Kontrabassisten, Kapellmeisters und schließlich weithin gerühmten Komponisten zu zeichnen, das mit vorbildlicher Transparenz und Lesbarkeit überzeugt. Nach den mehrheitlich nur hypothetisch zu rekonstruierenden ersten beiden Lebensjahrzehnten nehmen dann die Zeit in der Hofkapelle von Oettingen-Wallerstein wie der vergleichsweise kurze Abschnitt in jener von Ludwigslust den größten Teil der Darstellung ein. In einem zweiten, ähnlich umfangreichen Teil des Bandes findet sich dann eine nach Gattungen geordnete Darstellung von Rosettis Kompositionen, die nicht zuerst auf eine schnelle Orientierung im umfangreichen Werkbestand zielt, son-

dern Rosettis Kompositionstechnik auch in ihrer Entwicklung aufzuzeigen sucht.

Dabei zeigen sich recht deutlich die engen Grenzen, die das quer zu aktuellen Forschungstendenzen liegende Konzept einer Leben-und-Werk-Monographie vorgibt. Denn einerseits ist Rosetti als Kapellmeister von Gunst und Gusto seiner jeweiligen Dienstherrn abhängig, und eine wie auch immer geartete künstlerische Entwicklung lässt sich damit vor dem Hintergrund der Geschichte der jeweiligen Hofkapelle möglicherweise noch plastischer darstellen. Andererseits hat Rosetti mit seinen Kompositionen auch den internationalen Musikalienmarkt seiner Zeit bedient, hat Verleger und ein mehrheitlich bürgerliches Publikum für seine Musik eingenommen. Hier ließe sich nicht alleine fragen, ob sich dieser Umstand auch stilistisch in der Musik manifestiert, sondern auch, welche soziomusikalischen Implikationen damit möglicherweise verbunden sind.

Murray gibt darauf einige Hinweise, ohne den damit eingeschlagenen Wegen aber allzu lang zu folgen. Sein historisches Narrativ konzentriert sich auf Rosettis Biographie und legt für weiterführende Fragestellungen einen verlässlichen Grund. Auch innerhalb der konzeptionellen Grenzen dieser Studie sind jedoch noch zwei Kritikpunkte anzubringen. Der erste betrifft die Charakterisierung Rosettis als „Kleinmeister“, die sich buchstäblich vom ersten Absatz des Vorworts bis zum letzten Absatz des Schlusskapitels durch dieses Buch zieht: Die Individualität Rosettis, die ansonsten in dieser Studie so gut erkennbar wird, wird damit etwas leichtfertig in die Nähe einer einfachen Apologie gerückt. Der zweite Kritikpunkt betrifft die analytische Auseinandersetzung mit Rosettis kompositorischem Schaffen, die mit klaren Qualitätskriterien verbunden ist, die nicht der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, sondern einer modernen Sicht verpflichtet sind, der zufolge die inhärente musikalische Logik in der Musik auch deren künstlerischen Rang ausmacht (S. 387). Dass die

Wertmaßstäbe des 18. Jahrhunderts andere sind und Rosettis Musik daher auch wiederholt Gegenstand ästhetischer Kritik gewesen ist, bleibt zwar nicht unerwähnt (S. 385f.), doch ohne Vertiefung.

Im eher kurzen Schlusskapitel „Rosetti in Perspective“ gibt Murray seiner Hoffnung Ausdruck, dass die vorliegende Rosetti-Biographie weitere Studien anregen möge. Anknüpfungspunkte dafür ergeben sich in der Tat in mehr als ausreichender Zahl.

(August 2014)

Andreas Waczkat

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Beethoven. Die Klaviersonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 464 S., Abb., Nbsp.

Es gibt bestimmte Werkgruppen, die werden niemals musikwissenschaftlich „austherapiert“ sein; Beethovens Klaviersonaten zählen ganz sicher zu ihnen. Die Vielfalt exemplarischer Lösungen im Umgang mit der Sonatenform in engster Wechselwirkung mit dem durch äußere und innere Einflüsse stets im Wandel befindlichen Personalstil des Komponisten: Dies und vieles andere mehr hat Forscher, Kenner, Liebhaber und Interpreten immer wieder zur eingehenden, nunmehr fast 200 Jahre währenden Beschäftigung speziell mit diesem Œuvre herausgefordert.

Hans-Joachim Hinrichsens Darstellung der Sonaten ist traditionell, d. h. chronologisch gegliedert unter den Binnenüberschriften „Leitgattung Klaviersonate“ (WoO 47, dann op. 2–13), „Die Klaviersonate als Experimentierfeld“ (op. 14–28), „Neue Wege“ (op. 31–57), „Werkgruppe der Kontraste“ (op. 78–90) und „Letzte Werke“ (op. 101–111). Den einzelnen Analysen vorangestellt ist ein mehrteiliger Prolog, der „Beethoven als Klassiker der Klaviersonate beleuchtet“ und an dessen Ende sich der Rezensent notiert hat: „Sehr guter, gehaltvoller Einstieg“. Übergreifende Zusammenhänge werden sodann vor allem in den fünf zwischenge-

schalteten Exkursen hergestellt, in denen die folgenden Themenfelder angesprochen werden: „Sonate als Denkform“, „Poetische Idee und musikalischer Inhalt“, „Pathos und Humor“, „Werk und Zyklus“ sowie „Spätwerk und Spätstil“. Der Epilog zu „Beethovens Klaviersonaten in der Rezeption“ (von Forschung und Interpretation) ist mit nur zehn Seiten knapp gehalten.

Das Buch wendet sich in Aufmachung, Ansatz und Diktion an den Kenner und Wissenschaftler, weniger an den interessierten Laien, ja man hätte selbst Skrupel, es durchschnittlich begabten Studenten in den unteren Semestern vorbehaltlos zu empfehlen. „Immer das Ganze vor Augen“ – dieses im Verlauf des Buches mehrfach wiederholte Diktum Beethovens gilt auch für die vorliegende Gesamtdarstellung, denn auch in den Einzelanalysen jongliert Hinrichsen gleichsam mit dem gesamten Werkbestand, stellt immer wieder bisweilen ganz überraschende Querbeziehungen her, zeichnet auch kleinste, leicht übersehbare Entwicklungswege nach oder leuchtet sie im Voraus aus. Dem kann der Leser im Grunde nur dann folgen, wenn er – ebenso wie der Autor – die Sonaten in Klangvorstellung und Notenbild über weite Strecken im Kopf hat oder, als zweitbeste Lösung, „mit der aufgeschlagenen Beethoven-Ausgabe in ständiger Nähe“ liest (S. 11). Die einzelnen Analysen bewegen sich auf der Basis breiter Quellenrecherche und zeugen von souveränem Umgang mit der Literatur. Besonders tief lotet die Darstellung, wo vorhandenes Skizzenmaterial in die analytischen Überlegungen miteinbezogen werden kann. Dort beschränkt sich die Untersuchung nicht nur auf den Notentext, sondern sie kann sich auch auf den Kompositionsprozess ausdehnen. Man liest die entsprechenden Passagen etwa zu den Kopfsätzen von op. 10,3 und 14,1, zum Schlusssatz der „Mondscheinsonate“, zum ersten Satz der Sturm-Sonate, zum allmählichen Werden des Kopfmotivs im ersten Satz der „Appassionata“ oder zum Kopfsatz von op. 109

mit besonderem Gewinn. Nebenbei: Die Geschichten der leidigen Beinamen der betreffenden Sonaten werden mit Geduld, aber doch etwas gequält erzählt. Auch relevante Unterschiede zwischen Autograph und Erstausgabe werden in die Untersuchungen miteinbezogen sowie gegebenenfalls Späteintragungen Beethovens in Quellen.

Es ist beeindruckend, wie sehr der Autor stets die Tiefe sucht, mit klarem Blick das Typische (oder vielmehr gerade das Untypische) eines jeden Werkes und Satzes erkennt und wie viel man auf diese Weise über Beethovens Gedanken- und Arbeitswelt in seinem ureigenen Genre, der Klaviersonate, erfährt. Erfreulich selten kommt dabei das Gefühl auf, dies oder jenes schon wiederholt bei anderen Autoren gelesen zu haben. Aus der Fülle der Einzelaspekte, die Hinrichsen in seinem Buch thematisiert und die in reichem Maße zur Reflexion anregen, seien beispielhaft nur die folgenden genannt: das freie Fantasieren mit der Sonatenform in op. 26 und 27, dagegen die eherne Gestalt von op. 22, sodann die auf das Spätwerk vorausweisende Ausnotierung des Trillers in der letzten Variation des ersten Satzes von op. 26, das Zurückhalten einer früheren Publikation von op. 49, um nicht in die falsche Schublade gesteckt zu werden, das Spannungsfeld von Produktion und Publikation der Klaviersonaten in Konkurrenz zu den „größeren“ Gattungen Streichquartett und Symphonie, der nachdrückliche Hinweis auf den primär technischen Aspekt beider Sätze von op. 78, der damit die vielfach bescheinigte Kantabilität weitgehend abgesprochen wird (wobei sich fragen ließe, ob es in diesem Fall nicht vielleicht so etwas wie eine technisch-virtuose Kantabilität gibt, denn der erste Satz hat ungeachtet der Plausibilität von Hinrichsens Analyse gleichwohl immer noch lyrischen Charakter), schließlich die vielen kleinen Schlaglichter zum Verhältnis von Variation, Fuge und Sonatenform in den fünf letzten Sonaten und vieles andere mehr.

Etwas unnötig erscheinen dagegen die wiederholt zu beobachtenden Nobilitierungen der „bekannten Verdächtigen“, etwa der Sonaten op. 14, 31,1 und 54. Die sprachliche Darstellung ist, wie erwähnt, anspruchsvoll, aber doch weitgehend frei von unerfreulicher Preziosität; der Leser ist sehr dankbar dafür. Notenbeispiele werden praktisch nur dort gegeben, wo andersorts nicht greifbares Werkstattmaterial in die Analyse mit einbezogen wird (siehe oben). So kommt es, dass – sieht man von den insgesamt neun Abbildungen ab – sich lange, lange Passagen (bis zu 84 Seiten) reiner Fließtext finden. Gewiss: Vergegenwärtigt man sich den bisweilen töricht-unüberlegten Abdruck von Notenbeispielen in anderen, auch heute noch erscheinenden Studien zu diesem Thema, so kann man Hinrichsens radikale Entscheidung gut nachvollziehen. Trotzdem – diese Prophezeiung sei gewagt – wird sie abschreckend wirken. In öffentlichen Bibliotheken (oder auch in der gut sortierten Buchhandlung) wird man unter diesem Aspekt vermutlich doch eher zu deutlich schwächeren, aber flotter aufgemachten konkurrierenden Studien greifen. Ohne die Möglichkeiten zu überschätzen, die eine einfache Rezension bietet, sei daher wenigstens an dieser Stelle ausdrücklich betont: Hans-Joachim Hinrichsens Buch zu Beethovens Klaviersonaten ist eine der wichtigsten und besten Werkmonographien analytischen Charakters, die in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden sind. Es steht damit in einer Reihe mit den großen Studien der Vergangenheit von Riemann, Schenker, Ratz, Uhde und Rosen. Es wird mit ihnen Bestandteil der Wirkungsgeschichte der Beethoven-Sonaten werden und bleiben.

(Februar 2015)

Ulrich Bartels

SABINE HENZE-DÖHRING / SIEGHART DÖHRING: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. München: Verlag C. H. Beck 2014. 272 S., Abb.*

Nachdem das Editionsprojekt von Meyerbeers Briefen und Tagebüchern durch Sabine Henze-Döhring abgeschlossen wurde, war eine neue Biographie des Komponisten, welche die erschlossenen Lebensdokumente berücksichtigt und dem Stand der Forschung gerecht wird, ein Desiderat. Dass die Herausgeberin der Briefe gemeinsam mit Sieghart Döhring diese Aufgabe selbst auf sich genommen hat, ist sehr verdienstvoll, werden doch bis zum heutigen Tage Anekdoten – meist antisemitischen Hintergrunds – über den Komponisten kolportiert, die jeglichen Wahrheitsgehalts entbehren. Den Autoren gelingt es, in knapper Form ein umfassendes Bild des Komponisten und seines Œuvres zu zeichnen. Besonders aufschlussreich sind insbesondere die Kapitel, welche die späte Lebensphase nach dem Welterfolg des *Prophète* (1849) betreffen und auf den jüngsten Bänden der Briefedition beruhen. Unbekannt war beispielsweise, dass Meyerbeer auch nach seiner Beurlaubung von der Direktion der Preußischen Hofoper weiterhin einen erheblichen Teil seiner Arbeitskraft in den Dienst der Hofmusik stellte, deren Direktor er blieb. Insgesamt ergibt sich das Bild eines wachen Beobachters der aktuellsten musikalischen Entwicklungen, eines pflichtbewussten Direktors der preußischen Hofmusik, eines nach wie vor schaffensfreudigen Komponisten und – nicht zuletzt – eines fürsorglichen Familienvaters.

Die in die Lebenserzählung eingeflochtenen musikdramaturgischen Analysen umreißen auf knappem Raum präzise den jeweiligen Stand von Meyerbeers Kompositionstechnik und führen zu einer fundierten historiographischen Einordnung Meyerbeers als Komponisten der Grand Opéra als „Ideendrama“. In teilweise jahrzehntelangen Entstehungsprozessen feilte Meyerbeer an

der Konzeption seiner Werke und machte seinem Librettisten Eugène Scribe nicht nur präzise Vorgaben, sondern veränderte dessen Vorlagen unter Hinzuziehung weiterer Librettisten grundlegend. Als Resultat stellen die vier Grand Opéras einen Ideendiskurs dar. Die erste Grand Opéra, *Robert le Diable* (1831), interpretieren die Autoren als „Menschheits- und Ideendrama“, auf dem die folgenden Werke aufbauen: „Die historische Oper als musikdramatische Gattung, so wie Meyerbeer sie verstand [...], steht also durchaus in Kontinuität zum vorausgegangenen Menschheits- und Ideendrama, setzt dieses lediglich auf einer anderen Ebene fort“ (S. 64f.). Es liegt auf der Hand, dass Verdi und Wagner an diesen Aspekt der Meyerbeer'schen Konzeption anknüpfen. So sind insbesondere die Wagner betreffenden Kapitel äußerst lesenswert, beweisen sie doch, dass Wagners an Paranoia grenzende Obsession, von Meyerbeer verfolgt zu sein, keinerlei faktische Grundlage hat. Da Wagners pseudo-autobiographische Phantastereien das Meyerbeer-Bild bedauerlicherweise wesentlich geprägt haben, ist das Buch nicht nur für die Meyerbeer-, sondern auch für die Wagner-Biographik ein wichtiges Korrektiv. Die Autoren zeigen auf, dass der Verdrängungsprozess, in dem Wagner seine Ursprünge als Bewunderer und Schüler Meyerbeers verleugnete, zwanghaften Charakter hatte und nur noch mit der Freud'schen Kategorie des „Vatermordes“ beschrieben werden kann: Nach dem Zeugnis Cosima Wagners erschien Meyerbeer sogar noch in den Träumen des alten Wagner. In Wirklichkeit bewahrte Meyerbeer seinem ehemaligen Schüler wohlwollendes Interesse. 1855 nahm er auf einer Reise einen Umweg in Kauf, um dessen *Tannhäuser* zu hören, den er „als eine höchst interessante musikalische Kunsterscheinung“ bezeichnete, auch wenn er „Mangel an Melodie, Unklarheit und Formlosigkeit“ (S. 150) kritisierte. Während Wagner glaubte, dass Meyerbeer hinter dem Pariser *Tannhäuser*-Skandal stecke, war die-

ser in Wirklichkeit davon überrascht. Als er in Berlin davon erfuhr, schrieb er in sein Tagebuch: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein.“ Resümierend stellen die Autoren fest: „Bis zu seinem Tode deutet nichts darauf hin, daß er das Werk des Jüngeren jemals als kompositorische Herausforderung verstanden hat.“ (S. 150) Noch viel weniger konnte der meistgespielte Opernkomponist des 19. Jahrhunderts in Wagner jemals einen Rivalen sehen. Nicht nur aufgrund dieser Korrekturen am Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts ist dem Buch weitere Verbreitung, insbesondere durch rasche Übersetzungen ins Französische und Englische, zu wünschen.
(September 2014) *Matthias Brzoska*

Königin und Täubchen. Die Briefe von Cosima Wagner und Ellen Franz/Helene von Heldburg. Hrsg. von Maren GOLTZ und Herta MÜLLER. München: Allitera Verlag 2014. 462 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 9.)

Der vorliegende Band vereint 77 Briefe, die Cosima von Bülow ihrer Jugendfreundin Helene Franz, spätere Helene von Heldburg, schrieb. Rund die Hälfte von ihnen stammt aus der Zeit ihrer Ehe mit Bülow, der Rest aus den Jahren 1877–1912, als sie mit Wagner verheiratet bzw. später verwitwet war. Die Herausgeberinnen beklagen zu Recht, dass sich die Forschung bei der Behandlung Cosima Wagners „häufig nur in der gebetsmühlenartigen Wiederholung von Altbekanntem erschöpft“, und sehen die Herausgabe der Briefe als einen Beitrag „auf dem Weg zu einer Lebensgeschichte“ dieser Frau. Sie sind überzeugt, dass die Briefe eine bislang unbekanntere Sichtweise in der Zeit ihrer Ehe mit Hans von Bülow belegen – eine wirkliche Neuigkeit, vor allem angesichts

des Fehlens so vieler Briefe, die von Cosima in den Jahren vor 1870 geschrieben wurden. Dieser Quellenmangel ist auch Schuld daran, dass so viele Autoren Klischees über sie weitertragen.

Die Zweisprachigkeit, derer sich Cosima beim Verfassen der Briefe befleißigte, erforderte eine komplexe Gliederung: Einer Einführung auf Deutsch folgt eine englische, dann sind 700 Fußnoten zur Einführung aufgelistet (nur auf Deutsch), worauf die Briefe auf Deutsch (mit 500 Fußnoten) und dann auf Englisch abgedruckt sind. Das Briefverzeichnis ist zweisprachig. Wenn man aber die Logik begriffen hat, eröffnet sich ein faktenreiches Wissen um die Rezeption der Person Cosima Liszt-von Bülow-Wagner. Die Quellenauswertung ist detailreich und zeugt von einer breiten Kenntnis auch der entlegensten Sekundärliteratur. Seit Richard Wagner die 15-jährige Tochter seines Freundes Franz Liszt bei einem Abendessen kennengelernt hatte und ihm ihre verkrampte Schüchternheit aufgefallen war, waren sechs Jahre vergangen, und in diesen Briefen offenbart sich nun eine künstlerisch wie kulturell hochinteressierte Theaterkennerin, ausgestattet mit einem sicheren Urteil, die sich in der Schauspielkunst wie in der Literatur bestens auskannte. Die exzellente Pianistin machte im Rahmen des Theorieunterrichts Kompositionsübungen und spielte auch Flöte.

Überraschend ist die enge Bindung an eine andere Frau. Während später Freifrau Marie von Schleinitz ihre Freundin wurde und die Beziehung zwar eng, aber doch im respektvollen Abstand blieb, ist das Verhältnis zu Ellen Franz von großer Intimität geprägt, wobei Küsse unter Frauen nicht gleich als Chiffre für gleichgeschlechtliches Begehren dienen müssen. Interessant ist, wie sehr Bülow sich auf sie stützte und wie überzeugend sie das zeitgenössische Bild von der sich unterordnenden Frau konterkarierte. Auffällig ist auch, dass sie, die ihren eigenen Kindern eine künstlerische Laufbahn

nie gestattet hätte, ihre Freundin bei ihrer Ausübung des Berufs der Schauspielerin so stark förderte. Die Briefe enthalten nur eine einzige antisemitische Bemerkung, was angesichts des späteren Briefwechsels Cosimas mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg aus den Jahren 1891–1923, der Schmähungen gegen Juden enthält, überrascht. Ob demnach Wagner ihr antisemitisches Ressentiment verstärkte – das festzustellen wäre angesichts des knappen Materials zu gewagt. Man erhält den Eindruck, als gäbe es zwei Cosimas: die beschwingte junge Frau und die durch die Last ihres Amtes als Ehefrau und Förderin des Wagner'schen Werks beschwerte „hohe“ Frau. Die spätere Rolle als „Inszenierung“ oder „Maskierung mit der Witwentracht“ hinzustellen, wie es in der Einleitung von Maren Goltz geschieht, ist angesichts der ungeheuren Wucht der Persönlichkeit Wagners, dessen Musik Cosima schon in jungen Jahren erschütterte, zu kritisch, zumal sie in einem Brief an Hermann Levi 1896 behauptete, es gäbe in ihrem Leben keinen Wandel. Es wäre eher nachvollziehbar, dass sie sich im Laufe der Jahrzehnte der Aufgabe beugte, die Wagner ihr vorgezeichnet hatte, nämlich der Welt zu zeigen, dass es eine neue Art von Opernrezeption geben könnte, und dass die weltanschauliche und antisemitische Aufladung Bayreuths in seinem Sinne war.

Wie Maren Goltz und Herta Müller in ihrer ausführlichen Analyse bisheriger Literatur zu Cosima Wagner feststellen, ist eine Biographie, die ihr gerecht wird, noch ein Desiderat. Sie sehen die Probleme einer angemessenen Darstellung dieser Frau darin, dass sie einerseits geistig und künstlerisch hochbegabt war, und sich andererseits Richard Wagner unterwarf. Auf jeden Fall ist die Herausgabe dieser Briefe ein Meilenstein auf dem Weg zu einer umfassenden Kenntnis dieser bedeutenden Frau. Mitunter schlägt Cosima rückschauend einen warmerherzigen Ton an, den man von ihr nicht erwarten würde. So schreibt sie im Mai 1900:

„Der Zauber Ihrer Anmuth u. Ihrer Begabung, Ihre spontane Sympathie für mich, [verlieh] dieser Vergangenheit den lieblichsten Schein. Wir waren Beide fremd in der preussischen Hauptstadt, waren uns dessen nicht bewusst, aber wir zauberten uns durch unser gegenseitiges Mitfühlen eine Heimath für sich“ (S. 334).

Einige Kleinigkeiten fallen angesichts der Fülle des präsentierten Materials nicht sonderlich ins Gewicht: So fehlt das Buch von Bernd Buchner in der Literaturliste, und die ersten 15 Briefe Cosimas aus der Edition der Briefe an Daniela von Bülow, die 1933 publiziert wurden, widersprechen der Aussage, wonach keine Briefe von ihr, die von vor 1870 stammen, je veröffentlicht wurden.

(Mai 2014)

Eva Rieger

Rethinking Hanslick – Music, Formalism, and Expression. Hrsg. von Nicole GRIMES, Siobhán DONOVAN und Wolfgang MARX. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2013. 360 S., Nbsp.

Nachdem schon Nicholas Cook für die gesamte Musik und Tia DeNora zumindest für ihre soziologische Analyse ein erkenntniskritisches Überdenken propagierten, gelangt mit Eduard Hanslick nun eine zentrale Figur ihrer ästhetischen Reflexion an die Reihe. Neue Aspekte zeitigt dieses von der bekannten Spannung zwischen dem unentwegt überarbeiteten Traktat *Vom Musikalisch Schönen* und Hanslicks feuilletonistischen Arbeiten getragene „Rethinking“ jedoch nur punktuell: So zeigt James Deaville einleitend, wie die Rezeption sich sukzessive auf das Zerrbild eines altfränkischen Formalisten verengte, das erst auf den Tiefpunkt des Dritten Reiches folgende Rehabilitationsversuche zaghaft zu modifizieren vermochten. Anthony Pryer unterstreicht den bleibenden Einfluss der Kasuistik und Beweisführung auf den Stil des gelernten Juristen, während

Fred Everett Maus die Einbeziehung der Figur des Komponisten in Hanslicks von der Konzeption und Perzeption geistfähigen Materials bestimmte Ästhetik problematisiert, die Felix Wörner sodann einem Vergleich mit den Theorien des Prager Herbart-Schülers Otakar Hostinský unterzieht. Dieser stärkt nicht nur die Rolle des Interpreten bei der Herstellung des Kunstwerks, sondern tritt mit dem implizit auf Gemütsbewegungen zurückverweisenden Moment der „Stimmung“ auch für eine gleichberechtigte Vereinigung der souveränen Kunstformen Musik und Poesie ein.

Gleich zwei Beiträge gelten dem sich im Zuge der Wagner-Polemiken wandelnden Verhältnis Hanslicks zu den Walzern und Operetten der Strauß-Familie, deren Erfolg nicht nur gattungsgeschichtliche, sondern auch soziale Grenzen in Frage stellt. Während Chantal Frankenbach auf den biographischen Widerspruch zur dem Tanz ablehnend gegenüberstehenden Position des Traktats verweist, führt Dana Gooley in diese Ambivalenz das von den Wiener Liberalen ebenso beförderte, wie insgeheim gefürchtete Moment des gesellschaftlichen Aufstiegs ein. Genau hier verorten David Brodbeck und Nicole Grimes zwei Vertreter des musikalischen Establishments. Eine einst von Max Graf kolportierte Goldmark-Sottise des alten Brahms blieb Brodbeck dabei wohl unbekannt, doch bestimmt deren ungeschützter Antisemitismus auch das Umfeld seines Beitrags: Das noch in Konzertouvertüren des Kantorensohns aus Keszthely gelegentlich hervortretende orientalisches-exotistische Kolorit verglich Hanslick in der *Königin von Saba* mit dem seit Wagners „Judentum“-Aufsatz überaus heiklen Topos des Synagogengesangs, was ihm die vorbehaltlose Einordnung Goldmarks in den klassisch-romantischen Kanon erschwerte. Als Resultat eines bildungsbürgerlichen Humanismus stellt Nicole Grimes hingegen Brahms' Goethe-, Schiller- und Hölderlin-Vertonungen heraus. Hanslicks durchweg positive Kriti-

ken dieser in ihren orchestralen Schlusstakten die Textaussage modifizierenden Werke werden von der (An)Erkennung einer musikalischen Argumentationsstrategie geprägt, die das Primat einer gleichsam autopoetisch kommunizierenden Instrumentalmusik im Detail differenziert.

Lauren Freede stellt die Autobiographie *Aus meinem Leben* in den Kontext der Memoirenliteratur und Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, betont dabei aber zugleich die emphatische Selbstverortung ihres Autors in der Welt der Beamten, Besitz- und Bildungsbürger. Dass Hanslick, wie Marion Gerards beklagt, trotz (oder wegen?) einer auch in seinen Kritiken leicht nachweisbaren Gender-Metaphorik die Anfänge der österreichischen Frauenbewegung ignorierte, erscheint dabei von geringerem Interesse als die bedrohliche Nähe der vergilbten Terminologie zu der von ihm theoretisch bekämpften emotional-pathologischen Musik-Perzeption. Hanslicks in ihrer diskursüberschreitenden Bedeutung ungleich weiterreichenden Organismus-Metaphern widmet sich Nina Noeske in einem der wohl gelungensten und thematisch breitesten Beiträge des Bandes, der nur von den aktuellen begriffsgeschichtlichen Debatten zur Kulturalisierung physikalischer und biologischer Termini leider keine (fachübergreifende) Notiz nimmt.

Die letzten drei Artikel führen auf die publizistischen Kampfplätze des späten Hanslick zurück: Timothy R. McKinney greift den in der Sphäre subkutaner Anspielungen (die Mörike-Vertonung „Abschied“ bzw. der Schlussdialog in *Aus meinem Leben*) ausgeprägten Konflikt zwischen dem liberalen Kritikerpapst und Hugo Wolf, dem polemischen Jung-Rezensenten wider Willen auf. David Larkin beschäftigt sich mit dem zweiten Frühling der Hanslicks ästhetischen Prämissen widerstrebenden Symphonischen Dichtung in den 1890er Jahren. Jenen Zug zur „Hässlichkeit“, die Hanslick dem jungen Richard Strauss sarkastisch als ein musikalisch

sches Talent attestiert, lastet der enttäuschte Kritiker im Falle des ihm ungleich näher stehenden Dvořák vor allem dessen literarischen Vorlagen an. David Kasunics Beitrag zu Hanslicks Mahler-Kritiken führt in einem kulturhistorischen Kaleidoskop verschiedene Motive wie die persönliche Bekanntschaft des Kritikers mit Hector Berlioz, seine Bewunderung für den Interpreten Mahler, aber auch die explosive Mischung von Wagnerismus und Antisemitismus zusammen, um in der entscheidenden historiographischen Pointe zu scheitern. Die These, dass Hanslick Mahlers Orchesterlieder durch den Verweis auf Berlioz'sche Vorbilder vor dem Vergleich mit Wagners von dem gemeinsamen Gegner Felix Mottl instrumentierten Wesendonck-Liedern zu schützen sucht, übergeht nicht nur den für Mahler ausschlaggebenden poetisch-szenischen Charakter der Wunderhorn- und Gesellen-Texte. Er lässt auch die sich für eine solche Analogie weitaus offensichtlicher anbietenden Rückert-Vertonungen unberücksichtigt, die in Wien ein halbes Jahr nach Hanslicks Tod zur Uraufführung gelangten.

Mit sichtlichem Besitzerstolz erzählte Reinhold Brinkmann einmal von den in der Universitätsbibliothek von Harvard über Generationen zusammengetragenen Bücherwänden, die sich allein mit Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen. Unwillkürlich fühlt man sich bei der Lektüre des Bandes, dessen Fußnoten als ständigen und steinernen Gast Carl Schorskes Standardwerk *Fin-de-Siècle Vienna* anführen, an einen solchen Sammeleifer erinnert, der übergreifende Perspektiven durch die Liebe zum (kultur)historischen Detail freilich erdrückt: Weder wird im Zeitalter einer blühenden Interpretationsforschung die von Hanslick als „eine der folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst“ beschriebene „Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion“ aufgegriffen, noch finden sich Verweise auf aktuelle, die formale Perzeption des „Musikalisch Schönen“ auf-

greifende neuro-psychologische Debatten. Doch auch auf sich mit Zeitgenossen Hanslicks aufdrängende Vergleiche, etwa mit dem – musikalische Emotionen aus dem (unterbewussten) Eindruck von „beautiful objective forms“ ableitenden – Protopsychologen Edmund Gurney oder mit Konrad Fiedlers Theorie einer selbstreferentiellen, „spezifisch künstlerischen“ Formen- und Bildersprache wartet man vergeblich. Es bleibt trotz des eher eng gesteckten kultur- und kompositionshistorischen Bezugsrahmens somit ein Band mit mehreren lesenswerten Beiträgen anzuzeigen, der deutschsprachige Leser durch die Verbannung sämtlicher Originalformulierungen in Endnoten allerdings zu einer ebenso unvermeidlichen wie melancholischen Blätterorgie nötigt.

(Oktober 2014)

Tobias Robert Klein

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 398 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/3.)

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 376 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/4.)

Band 3 des zweifellos äußerst ambitionierten Projekts *Geschichte der Kirchenmusik* besteht aus zwei Teilen, die mit ‚Zwischen ‚Romantik‘ und ‚Historismus‘: Das 19. Jahrhundert‘ und ‚Die Zeit der Umbrüche und Bewegungen (ca. 1900 bis 1945)‘ überschrieben sind.

Leider ist es nicht mehr die Regel, das Verfassen von musik- oder gattungsgeschichtli-

chen Überblicken, wie sie z. B. Friedhelm Krummacher, Wolfgang Steinbeck u. a. innerhalb des ebenfalls im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der musikalischen Gattungen* vorgelegt hatten, einem einzigen Verfasser anzuvertrauen. Der – aufgrund der zunehmenden Spezialisierung natürlich verständliche – Rückgriff auf ein Autorenteam hat in der Regel und häufig unvermeidbar zur Folge, dass die einzelnen Artikel mehr oder weniger unverbunden nebeneinander stehen, es zu unnötigen Doppelungen kommt und mitunter sogar neue Fragen entstehen. So hinterlässt der den dritten Band der *Geschichte der Kirchenmusik* eröffnende Text („Politische, geistes- und kirchengeschichtliche Entwicklungen“) von Franz Xaver Bischof den Eindruck eines bloßen Appendix, da die hier getroffenen Aussagen für den weiteren Verlauf der Darstellung überhaupt keine Rolle spielen, musikgeschichtlich nicht kontextualisiert werden. Zudem tut sich im Zusammengehen mit Friedhelm Krummachers Text („Geistliche Musik als ästhetisches Problem“), der knapp und konzis den aufkommenden Konflikt zwischen der Idee einer autonomen, instrumentalen Kunstmusik und einer umso mehr auf ihre Heteronomie verwiesenen kirchlichen (Vokal-)Musik schildert, die durchaus interessante Frage auf, ob die These Bischofs, „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ sei es „in engster Verbindung mit der geistesgeschichtlichen Wende der Romantik allenthalben zu einem Aufschwung kirchlichen Lebens“ (S. 13) gekommen, nicht in einem gewissen Gegensatz steht zu der von Krummacher festgestellten Verlagerung geistlicher Musik in den Konzertsaal und der Etablierung der sogenannten „Kunstreligion“, die Transzendenzerfahrungen auch in außerkirchlicher Musik möglich erscheinen ließ.

Die Beiträge von Konrad Klek und Ilsabe Seibt haben liturgisch-gottesdienstliche und hymnologische Fragen zum Inhalt, Stefan Klöckner gibt einen Überblick zur „Weiterentwicklung des gregorianischen Reper-

toires [...]“, in dessen Mittelpunkt die von der Abtei Solesmes ausgehende Restauration und Restitution des Gregorianischen Choral steht. Das mit umfangreichen Literaturangaben versehene Kapitel zum Cäcilianismus von Winfried Kirsch vermittelt dem Leser fundierte Informationen über die kirchenmusikalischen Restaurationsbewegungen im 19. Jahrhundert. Der von Wolfgang Hochstein verfasste Abschnitt widmet sich dem zunehmenden Entfremdungsprozess, dem die von einem ausgeprägten Historismus heimgesuchte Kirchenmusik und die zeitgenössische aktuelle Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Damit ist gleichsam der Hintergrund geschaffen, auf dem die Entwicklung der „Orgelmusik“ (Christoph Krummacher) und der verschiedenen kirchenmusikalischen Gattungen „Messe“ (Wolfgang Hochstein) „Requiem“ (Dagny Wagner), „Te deum“ usw. (Wolfgang Hochstein), „Evangelische Kirchenkantate“ (Christoph Krummacher) sowie „Oratorium“ (Elisabeth Schmierer) dargestellt werden können. Alle Artikel vermitteln dem Leser einen umfassenden Eindruck des äußerst differenzierten Erscheinungsbildes geistlicher Musik im 19. Jahrhundert.

Den zweiten Teil des Buches eröffnen Darlegungen der theologischen Voraussetzungen für die kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts, deren Denken Sven Hiemke – die teilweise Nähe zum Nationalsozialismus nicht verschweigend – eingehender erläutert. Während Wolfgang Bretschneider das *Motu proprio* Pius X. „*Tra le sollecitudini*“ behandelt und dabei einerseits dessen, auch im persönlichen Umfeld Sartis, des späteren Papstes, gründende Denkrichtung aufzeigt, um andererseits aber auch vor dogmatischer Verkrampfung bei der Rezeption des Dokuments zu warnen, beschreibt Krummacher die Wendung von der „Gefühlsreligion“ Schleiermachers hin zur von Karl Barth vollzogenen strikten Trennung von Welt und Verkündigung, aus der schließlich

auch im Hinblick auf die Kirchenmusik die Forderung der Umkehr weg von „falsche[r] Subjektivität“ hin zu „objektiver“ Struktur resultiert (S. 226), wie sie sich angeblich am ehesten in der deutschen Gregorianik und in der Polyphonie manifestiert. Texten zum Kirchenlied und zur kirchlichen Bläserarbeit folgt ein fundierter Beitrag von Reinhard Bahr zu Kompositionstechniken Stravinskij's und Křeneks, vor allem zu satztechnischen Prinzipien Peppings und Distlers, die zumindest in ähnlicher Form bei den Protagonisten der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen weit verbreitet waren.

Von „Oratorium“ und „Orgelmusik“ (beide von Gustav A. Krieg) abgesehen, wird im zweiten Teil die durchaus sinnvolle Gliederung nach Gattungen aufgegeben; an ihre Stelle tritt eine summarische Abhandlung über „Lateinische und landessprachliche Kirchenmusik“ (Krieg), die kaum, wie es das Inhaltsverzeichnis nahelegt (S. 7), als Gattung verstanden werden kann. Dieses nunmehr veränderte Konzept, das die an sich schon äußerst anspruchsvolle Bewältigung des Materials kaum erleichtert, ist umso bedauerlicher, als der Aufbau des Artikels im Hinblick auf die untere Gliederungsebene inkonsequent ist: Mal fehlt sie ganz (im Abschnitt „Romantische Nachklänge“, S. 309ff.), mal finden sich unterschiedlich gehandhabte Hinweise auf Gattungen (im Abschnitt „Neue Wege“, S. 311ff.), mal beschränkt sie sich auf Allgemeines (im Abschnitt „Nachklänge. Ausklänge“, S. 326ff.). Das Ergebnis der Darstellung ist ein Mosaik, das sich nur schwer zu einem klaren Bild fügt.

Während ein eigenes Kapitel (Patrick Russell) zur „Englische[n] Kirchenmusik [...]“ (besser hieße es „anglikanische Kirchenmusik“) noch verständlich ist, hätte man sich die gesonderte Darstellung (Harald Herresthal) der „Skandinavische[n] Kirchen- und Orgelmusik“ schon begründet gewünscht (dass Sulo Salonens *Missa a cappella* [1957] die erste Vertonung des Ordinarium Missae aus

der Feder eines Finnen darstellt, wäre sicherlich erwähnenswert gewesen), zumal es zu wirklich unnötigen Doppelungen kommt, da in den Kapiteln „Orgelmusik“ und „Lateinische [...] Kirchenmusik“ die skandinavischen Länder ebenfalls berücksichtigt sind.

Den abschließenden vierten Band eröffnen Darstellungen der gottesdienstlichen bzw. liturgischen Erneuerungen in evangelischer und katholischer Kirche (II. Vaticanum) sowie des Kirchenlieds und der Gesangbücher nach dem Zweiten Weltkrieg. Als höchst informativ sowohl in musikgeschichtlicher als auch in kirchen- und liturgiegeschichtlicher Hinsicht erweist sich der Aufsatz über die „Musik der Ostkirchen“ (Irenäus Totzke). Verdienstvoll ist zweifellos auch der wegen fehlender Forschungsliteratur zwangsläufig vorläufige Artikel zur „Musik in jungen Kirchen“ (Johann Trummer). Beide Texte stehen allerdings eher jenseits der thematischen Grenze von Band 4 (das gilt auch für den einen oder anderen Text in Band 3), der, wie der Titel andeutet, „die Herausforderungen der Gegenwart“ thematisieren möchte. Peter Bubmann stellt treffend fest, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „eine Aufspaltung der Kirchenmusik in drei Bereiche deutlich“ wurde: „Neben der in den Gemeinden vorwiegend gepflegten Tradition, [...] entwickelte sich eine Avantgarde-Szene der Neuen Geistlichen Musik sowie eine eigene Bewegung christlicher Populärmusik“ (S. 294). Tatsächlich dürften die populär-musikalischen Phänomene und das Verhältnis von Avantgarde und Kirche bzw. Liturgie zu den wichtigen Themen des kirchenmusikalischen Diskurses der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählen. Der „Populäre[n] Kirchenmusik der Gegenwart“ ist ein umfangreiches Kapitel (Bubmann) gewidmet, das gleichsam ergänzt wird durch ein mit „Spiritual und Gospel“ (Torsten Allwardt) überschriebenes Kapitel. Demgegenüber erfahren die beiden übrigen oben genannten Bereiche nur eine äußerst kursorische

Darstellung. Auch in Band 4 ist man davon abgewichen, „die jeweils relevanten Gattungen“ (Vorwort zu Bd. 1, S. 11) zu behandeln. Stattdessen gibt es ein Kapitel „Musikalische Satztechniken seit 1945“ (Fredrik Schwenk), das „aus Gründen der Darstellung eines möglichst breiten Spektrums relativ knapp [...] stilistische[r] Tendenzen“ (S. 54) beschreibt. Während im Vorwort die Herausgeber ankündigen, auch dem „in der jüngeren Vergangenheit neu komponierte[n] [...] Repertoire eine[r] angemessene[n] Würdigung“ zuteilwerden zu lassen (Bd. 1, S. 9), bleibt leider festzustellen, dass das Kapitel sich im bloßen Aufzählen von Kompositionen erschöpft und man über die stilistische Anlage der erwähnten Werke so gut wie gar nichts erfährt. So heißt es z. B. im Hinblick auf Henze, Ligeti und Messiaen lediglich, dass sie „außerhalb des harten Kerns der Avantgarde“ (S. 60) standen. Und auch die vom Autor vorgenommenen Zuordnungen und Gruppierungen der Werke und Komponisten sind mitunter mehr als zweifelhaft. Die John Tavener, Brian Ferneyhough – der übrigens, anders als Schwenk meint (S. 58), sehr wohl eine Messe komponiert hat (*Missa brevis* für 12 Solostimmen [1969]) – und Colin Mawby eignenden Kompositionstechniken sind so grundverschieden, dass sie unmöglich zu einer Gruppe „englischer Komponisten“ zusammengefasst werden können, deren Werke von „den chorischen Wohlklang betonender Prägung“ (S. 58) seien. Eine „zwischen Avantgarde und Tradition vermittelnde Ästhetik“ (S. 69) auf Theo Brandmüller zu applizieren, mag zutreffend sein, sie aber für Bertold Hummel, Samuel Barber und Jean François zu reklamieren, ist schlichtweg falsch.

Während sich im „Populärmusik“-Kapitel deutlich ein – durchaus naheliegendes – auf die Einbindung in liturgische Kontexte enggeführtes Verständnis von Kirchenmusik abzeichnet, erfährt der Begriff im Kapitel zu den „Musikalischen Satztechniken“ wieder eine – von den Herausgebern be-

wusst gewünschte (siehe Vorwort zu Bd. 1, S. 10) – massive Weitung, was natürlich nicht zwangsläufig negativ zu bewerten ist. Allerdings hätte man sich dann im Hinblick auf die Darstellung – und dies gilt zumindest ansatzweise auch für den Artikel „Lateinische [...] Kirchenmusik“ in Band 3 – ein weitaus ausgeprägteres Problembewusstsein und eine Reflexion der begrifflichen Diversifizierung gewünscht. Aber ebenso wenig wie über die Faktur der Kompositionen erfährt der Leser über ihre Positionierung innerhalb eines als Feld aufzufassenden Begriffs „Kirchenmusik“. Die Klärung der Frage allerdings, welche Kompositionen denn nun wirklich für die Kirche und ihre gottesdienstlichen Vollzüge relevant sind, welche z. B. aufgrund des Phänomens der Intertextualität gattungsauflösende Tendenzen zeigen und welche eine geistliche Thematik allenfalls andeuten, ist bei Zugrundelegung eines weitgefassten Begriffs von Kirchenmusik alles andere als marginal. Bei genauerem Hinsehen wäre man möglicherweise zu dem Ergebnis gekommen, dass die ästhetisch relevanten Werke eben nicht die für die Liturgie gedachten sind, was wiederum für eine Historiographie der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von gravierender Bedeutung ist, bestätigt es doch einmal mehr Wolfgang Fortners auf dem Düsseldorfer Schütz-Fest 1956 aufgestellte These, geistliche Musik von Rang lasse sich aufgrund der Entzweiung von liturgischer Funktion und musikalischem Kunstanspruch gegenwärtig nur mehr außerhalb des Gottesdienstes realisieren.

Warum Schwenk am Schluss des Kapitels, gleichsam als repräsentative Werke der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts, gleich drei Requien (Britten, Ligeti, Zimmermann) bespricht, die zudem schon mehrmals Gegenstand der Betrachtung waren, erschließt sich dem Rezensenten nicht. Hier hätten sich in einer Geschichte der Kirchenmusik sicherlich auch Werke angeboten, die durch Berücksichtigung des kodifizierten litur-

gischen Textes, gleichermaßen wie durch kompromisslose Modernität gekennzeichnet sind, wie z. B. die *Messe* von Wolfgang von Schweinitz, die im Text leider ebenso wenig Erwähnung findet wie Tristan Murails Komposition *Sept paroles*, die als ganz zentrales geistliches, dem Spektralismus verpflichtetes Werk der Gegenwart gelten darf.

Der berühmte Bielefelder Historiker Hans-Ulrich Wehler hat in Anlehnung an Max Weber die These vertreten, es seien nicht „die großen Männer“, die Geschichte machten, sondern die in komplexeren gesellschaftlichen Strukturen agierenden Individuen. Es spricht vieles dafür, dass – in Analogie zur allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte – eine vergleichbare Reduktion der Musikgeschichte im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen auf eine Geschichte von exzeptionellen Werken „großer Komponisten“ eine unzulässige Verkürzung wäre, ist die historische Wirklichkeit der Kirchenmusik – ihr „wie es eigentlich gewesen“ ist – doch ganz wesentlich nicht nur eine Geschichte von Musik als Kunst, sondern vor allem eine Geschichte von Einbindungen in Funktionen. Vor diesem Hintergrund scheint mir der Entschluss der Herausgeber, die einzelnen Bände mit Komponistenporträts anzureichern, als fragwürdig. Dass eine Auswahl, wie auch immer sie beschaffen sei, Anlass zur Diskussion geben kann, bedarf keiner Hervorhebung, ebenso klar ist aber auch, dass die Herausgeber sich mit einer so einseitig germanozentrischen Auswahl, wie sie Band 3 präsentiert – von 16 Komponisten stammt nur jeweils einer aus Italien, Frankreich, der Schweiz und England –, in höchstem Maße angreifbar machen, leisten sie doch der von ihnen im Vorwort zu Band 1 kritisierten „Fokussierung auf die deutsche Kirchenmusik“ (S. 9) in massiver Weise Vorschub. Unverständlich ist auch, dass angesichts der Porträtierung Davids, Peppings, Schroeders und Distlers der für die katholische Kirchenmusik höchst bedeutsame Joseph Ahrens außen vor bleibt.

Verwundern muss schließlich die im Kontext des Porträts Olivier Messiaens getroffene Feststellung Julian C. Tölles, die „bisher einzige veröffentlichte wissenschaftliche Auswertung des *Traité* [...]“ stelle „eine Arbeit von Julian C. Tölle“ dar. Offensichtlich kennt Tölle die entsprechende Literatur von Stefan Keym und Andrew Shanton oder das Buchprojekt *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* nicht.

So verdienstvoll die *Geschichte der Kirchenmusik*, trotz der durchaus hinterfragbaren Konzeption der hier zu besprechenden Bände, nicht zuletzt aufgrund des enzyklopädischen Blicks auch ist: Vor allem im Hinblick auf die Geschichte der Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg wurde meines Erachtens eine große Chance vertan; ihre Darstellung bleibt somit ein dringendes Desideratum der Musikwissenschaft.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

Fortschritt, was ist das ...? Hrsg. von Ernst Helmuth FLAMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 528 S., Abb., Nbsp.

Die im Titel gestellte Frage nach dem Wesen des Fortschritts beantwortet der Herausgeber Ernst Helmuth Flammer in der folgenden Weise: „Das Vagabundhafte von Fortschritt ist sein schwebender Zustand, was nicht mit Unverbindlichkeit im Sinne von Beliebigkeit verwechselt werden darf, weil das Schwebende hier nicht im Ungefahren verharret. In musikalischen Kategorien denkend fehlt Fortschritt im Sinne des Schwebenden die Bezogenheit etwa auf ein harmonisches Zentrum, auf einen Zentralton“ (S. 22). Es wird hier eine durchaus riskante Operation unternommen: In Theodor W. Adornos Materialästhetik ist das Element der Mimesis das irrationale Gegenprinzip, das einen linearen Fortschrittsbegriff dialektisch vor sich selbst schützt. Hier hingegen wird ein dialektisch geweiteter Fortschrittsbegriff davor geschützt, den ästhetischen

Modernismus und dessen Rationalität ganz aufzugeben, indem der Fortschritt zur Mimesis der atonal-seriellen Tradition der Neuen Musik erhoben wird. Diese ästhetische Position führt dazu, dass als Gegenbegriff zum Fortschritt von allen Autoren des Bandes nicht Regression oder Reaktion, sondern der Begriff der Redundanz verwendet wird (aus ökologischer oder pädagogischer Perspektive könnte ein wenig mehr Redundanz aber durchaus ein Fortschritt sein).

Es entsteht so leider eine ähnliche „Mimesis“ zwischen den in diesem Band versammelten theoretischen Entwürfen und dem durchgängig propagierten ästhetischen Komplexismus: Es ist streckenweise auch eine bewusste Zumutung, dieses Buch mit der gebotenen Geduld und Unparteilichkeit zu lesen. Die Theoriekonstrukte neigen zur Gleichsetzung des Fortschritts mit dem Gebrauch des Genitivs („Des Fortschritts Wesen ist substantiell dialektisch“, S. 16), zugleich wirkt die Berechenbarkeit der Beispiele ermüdend, die es ermöglicht, nach wenigen Seiten zutreffende Prognosen darüber aufzustellen, was von den Autoren gelobt, was kritisiert und was gar nicht erwähnt wird (die Postmoderne zum Beispiel erscheint durchgängig als eine Art Monster des Positivismus, ohne das klar würde, was damit gemeint ist). Schließlich muss angemerkt werden, dass der ohnehin grenzwertig umfangreiche Band auf seitenlange Exkurse zur Finanzkrise und zur Monopolwirtschaft der Deutschen Bahn hätte verzichten können. Hier zeigt sich ein gewisser Mangel an Selbstkontrolle seitens des Herausgebers, wodurch die Kritik ab und an in den Tonfall von Schauprozessen abgleitet. (Ein typisches Beispiel wäre der folgende Satz: „Isabel Mundry ist als Einzelfigur der Komponistenszene zu belanglos, um selbst als Person Interesse an einer Würdigung zu wecken“, S. 279.)

Zudem täuscht das Buch einen Pluralismus der Perspektiven vor, der de facto nicht stattfindet: Die Beiträge anderer Autoren

machen im Umfang nur ein gutes Drittel aus und werden oft von langen Fußnoten begleitet, die nicht nur das für sich unterhaltsame Manifest im Stil von Jonathan Meese des Komponisten Art-Oliver Simon durch den zu oft in die Debatte eingreifenden Diskussionsleiter in ihrer Wirkung eher abschwächen.

Die letztlich von allen Autoren vertretene kompositorische Positionierung ließe sich mit einer etwas böartigen, aber hilfreichen Bildlichkeit so umschreiben, dass hier die „Stalinsten“ (die etablierten Namen mit Pierre Boulez an erster Stelle) ebenso wie die „Anarchisten“ (die Anhängerschaft von John Cage) von „Trotzkisten“ bekämpft werden, die sich selbst als Außenseiter innerhalb der Szene wahrnehmen. Claus-Steffen Mahnkopf, der zwei kurze Beiträge beisteuert, aber den gesamten Diskurs des Buchs stark beeinflusst, dient dabei als Modell für die einzig ästhetisch akzeptierte Musik der Gegenwart. Eine solche soziologische Selbstverortung führt spürbar zu einer Art „Inzestproblem“, weil Flammer seine eigenen Kompositionsschüler lobt, die wiederum den Großteil der Aufsätze verfasst haben und diesen Schülerkreis mit der Musikgeschichte verwechseln (wie im folgenden Zitat von Hakan Ulus): „So schöpften fast alle Komponisten der abendländischen Musik mittelbar oder unmittelbar ihre Inspiration aus der Religion: Palestrina, Johann Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Messiaen, Radulescu, André, Herchet, Flammer, Quell und viele andere“ (S. 424).

Die kompositionstechnische Position aber ist beinahe gegen die eigene Rhetorik latent pragmatisch (und somit auch einer zweiten Postmoderne und nicht nur einer zweiten Moderne ästhetisch zuzuordnen). Ein Kokon aus Komplexität und zwingend eingeforderter Polyphonie bleibt als Basis verpflichtend, doch wird im begründeten Einzelfall die vorsichtige Integration tonaler Elemente zugelassen (als spektrale Ableitung aus der Obertonreihe, als zitathaft uneigent-

liche Verwendung oder als interkulturelle Assimilation).

Der enorme Rechtfertigungsdruck, den dieser Schritt in der elitären Szene der Neuen Musik in Deutschland offenkundig immer noch auslöst, ist auch in dem hier vorgelegten Band ungebrochen zu spüren, vielleicht aber nicht mehr in den Kompositionen selbst, die auf noch so versteckte und vorsichtige Weise das Tonalitätsproblem als Schicksalsfrage auch der aktuellen Musik für sich neu entdecken: „Die Aufgabe der Tonalität jedoch ist Zerfall und Werden zugleich, Werden dessen, was danach folgen wird. Ein Sinnbild dieses Zerfalls und Werdens ist der *vagierende* Akkord, der weder tonal noch atonal zu verorten ist“ (S. 393).

Die Aufgabe (als Verlust) der Tonalität ist also die Aufgabe (als Bestimmung) der eventuell wieder verwendeten Tonalität. Ganz im Sinne Adornos soll sich der heroische Glücksmoment des Schritts in die Atonalität, der eine wiederholungsfrei komplexe Musik erst ermöglicht, immer von Neuem wiederholen. Die Tonalität würde sozusagen zum Sisypheos, und in diesem Sinn hätte man sich die Komponisten, die hier als Autoren theoretischer Beiträge auftreten (nicht aber unbedingt deren Leser), als glückliche Menschen vorzustellen.

(August 2014)

Julian Caskel

MAREN GOLTZ: Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik/die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 462 S., Abb. (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 46.)

BEATE HENNENBERG: Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wien: Praesens Verlag 2013. 450 S.

Die Geschichte von Konservatorien bzw. Musikhochschulen galt lange Zeit als ein eher randständiges Thema. Meist aus Anlass von Jubiläen entstanden, lieferten die entsprechenden Publikationen – im besten Fall – interessante Informationen zur Gründung, zur Entwicklung und zu berühmten Lehrenden oder Absolventen und Absolventinnen, ohne den Versuch zu machen, institutionelle Strukturen zu analysieren oder die gesellschaftliche bzw. politische Funktion der Einrichtungen zu untersuchen. Spätestens nach dem Erscheinen der von Michael Fend und Michel Noiray herausgegebenen Bände *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges* (Berlin 2005) dürfte sich herumgesprochen haben, dass Relevanz und Reichweite des Themenbereichs weit über die Grenzen der Lokalhistorie hinausreichen. Auch die beiden hier zu besprechenden Bände sind von dem Anspruch geprägt, die jeweils untersuchte Musikausbildungsstätte in den sozial- und politikgeschichtlichen Kontext zu stellen. Sei, so Beate Hennenberg, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien ein „Modellfall für das Zusammenspiel der Musikausbildung mit der Kultur- und Sozialgeschichte“ (S. 13), so verfolgt Maren Goltz das Ziel, die Geschichte des Leipziger Konservatoriums – das 1941 in eine Staatliche Hochschule umgewandelt wurde – in der NS-Zeit darzustellen und dabei „die Zusammenhänge zwischen den allgemeinen soziopolitischen Rahmenbedingungen und der Situation der Lehranstalt“ zu verdeutlichen (S. 34). Mit etwas Spitzfindigkeit könnte man in diesen beiden Formulierungen unterschiedliche historiographische Ansätze erkennen: Lässt die Rede von „soziopolitischen Rahmenbedingungen“ befürchten, hier werde entsprechend dem alten ‚Trichtermodell‘ der Rahmen als statisch Gegebenes konstruiert und der Einzelfall lediglich darauf bezogen, statt als integraler Bestandteil soziopolitischer Strukturen erkannt zu werden, so scheint

der Begriff „Zusammenspiel“ auf eine dynamische Perspektive hinzudeuten, die Institutionengeschichte als Gesellschaftsgeschichte versteht. In der Tat lässt sich mit dieser Gegenüberstellung der Unterschied zwischen den beiden Arbeiten auf den Punkt bringen. Jedoch liegen die Verhältnisse genau umgekehrt, als es die Zitate vermuten lassen: Es ist die Arbeit Hennenbergs, die einem eindimensionalen Geschichtsbild anhängt, während Goltz’ Studie eindrucksvoll vermittelt, wie sich Politik und Gesellschaft im Handeln der Akteure – in diesem Fall: Studierende, Lehrende und Leitung der Leipziger Hochschule – erst realisieren.

Goltz’ Studie korrigiert nachdrücklich die noch immer nicht ausgestorbene Sichtweise, ein Konservatorium hätte ein „unberührter Ort der Zurückgezogenheit“ sein können (S. 353), an dem man geübt und musiziert, aber keine Politik gemacht hätte. Wie obsolet diese Vorstellung ist, lässt sich schon an der Entlassung von „Juden“ aus dem Leipziger Kollegium zeigen. Leicht ließe sich hier das „Trichtermodell“ heranziehen: Das Konservatorium dispensierte seine „jüdischen“ Mitarbeiter und Studierenden, weil der Staat antisemitische Gesetze erließ. Dass eine solche Argumentation nicht nur eine Vereinfachung wäre, sondern die Verantwortlichen von ihrer Schuld entlasten würde, wird am Fall des Komponisten Günter Raphael deutlich. Wie Goltz aufdeckt, wurde dieser bereits im Dezember 1933 entlassen – obwohl das Konservatorium als nicht-staatliche Institution dazu nicht nur nicht gezwungen war, sondern sich nicht einmal auf eine juristische Grundlage berufen konnte. Mit Schutz oder Unterstützung einer seiner einflussreichen Kollegen konnte der Lehrer für Musiktheorie und Komposition nicht rechnen. Selbst sein ehemaliger Mentor Karl Straube hatte nichts Eiligeres zu tun, als noch vor der Entscheidung über die Entlassung einen ehemaligen Studenten für Raphaels Position zu empfehlen.

Das Gewicht von Goltz' Studie liegt nicht auf der theoretischen Reflexion, und man könnte der Autorin vorhalten, dass eine Auseinandersetzung mit geschichtswissenschaftlicher Literatur zum Thema NS-Täterschaften ihr womöglich eine Basis für eine klarere Systematik in der Darstellung und für klarere Urteile geboten hätte. Die Arbeit ist durch eine gewisse Faktenlastigkeit gekennzeichnet – aber genau aus dieser gewinnt die Arbeit ihre Überzeugungskraft. Denn die Fülle der geschilderten Ereignisse, die für sich genommen gar nicht immer besonders spektakulär sind, ergibt in ihrer Summe ein Gesamtbild, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt und die Komplexität der Strukturen ebenso vor Augen führt wie die Bereitschaft der am Konservatorium Tätigen, sich den Forderungen des Regimes ohne Widerstand, oft sogar in vorauseilendem Gehorsam zu fügen. An dieser Stelle kann nur auf wenige der zahlreichen interessanten Erkenntnisse hingewiesen werden. Bemerkenswert etwa ist die ausgeprägte Mittäterschaft der Studierenden, insbesondere derer am Kirchenmusikalischen Institut, das als eines der Zentren der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung alles andere als ein Hort gottesfürchtig-regimeferner Musizierlust war, als der es in manchen Darstellungen erscheint. Überraschend ist auch, wie eng der Kontakt der an der Hochschule verbliebenen Studierenden und Lehrenden mit den zur Wehrmacht eingezogenen Studenten blieb: In Form von „Feldpostbriefen“ – an denen Studierende wie Lehrende mitwirkten – wurde ein reger Austausch über die (im Sinne der herrschenden Ideologie) gesellschaftliche Aufgabe der Musik und die Rolle des Musikers als „musisch-soldatischer Mensch“ gepflegt. Darin ist ein durchaus gewichtiger Beitrag der Hochschule zum Krieg zu sehen. Nachdenklich stimmen noch aus heutiger Sicht modern anmutende Neuerungen, die die Hochschule während der NS-Zeit einführte, etwa die Beteiligung an Veranstaltungen in Betrieben oder Schulen, die Nutzung

moderner Medien oder die Einführung innovativer Unterrichtsmethoden und -inhalte (Seminarunterricht, Rhythmik), die nach dem Krieg von vielen Hochschulen übernommen wurden. Von Bedeutung sind nicht zuletzt zahlreiche neue Erkenntnisse über einzelne Personen, deren Nähe zum Regime größer war als bisher angenommen; das betrifft neben Straube insbesondere Johann Nepomuk David, dessen Motette „Heldenehrung“ Goltz zweifelsfrei als Vertonung eines Textes von Adolf Hitler nachweist, bei der es sich keineswegs um einen Betriebsunfall handelt. Im Zusammenhang mit David überzeugt auch die Auseinandersetzung mit der Nachkriegsrezeption, deren Entlastungsargumentationen Goltz ebenso nüchtern wie klar dekonstruiert. (Dass sie diesen Abschnitt als „Exkurs“ bezeichnet, ist allerdings nicht angemessen; denn die Korrektur der Nachkriegsrezeption ist ja kein Nebengegenstand einer solchen Studie, sondern implizit ihr ständiger Bezugspunkt.)

Die gesamte Studie basiert auf schier unübersehbarem Quellenmaterial, das zu einem Großteil bisher keine Beachtung in der Forschung fand – von Akten aus zahlreichen Archiven über Egodokumente von Beteiligten bis hin zu den Katalogen und Inventarbüchern der Hochschulbibliothek, anhand derer die Sekretion der Bestände nachgezeichnet wird. Goltz wertet diese Dokumente durchweg mit großer Sorgfalt und Umsicht aus, geht jeder sich bietenden Spur nach und liefert in den Fußnoten eine Fülle weiterer Daten und Fakten, die ihre Arbeit zu einem hervorragenden Ausgangspunkt für weitere Studien – etwa zu einzelnen beteiligten Personen – machen. Auch wenn ihr Stil manchmal ein wenig sperrig ist und einige Druckfehler den Redaktionsprozess überstanden haben, sollte Goltz' Studie Pflichtlektüre sein, nicht nur für Menschen mit Interesse an der – noch keineswegs „ausgeforschten“ – Thematik „Musik im Nationalsozialismus“, sondern für jede(n), der oder die verstehen will, was Musik im sozialen

und politischen Kontext sein und tun kann.

Gleiches lässt sich von der Arbeit Hennenbergs leider nicht sagen. Das liegt nicht etwa daran, dass die Zeit, mit der sie sich befasst – die Metternich-Ära und der „Vormärz“ – weniger ergiebig wäre; im Gegenteil wäre es überaus spannend, auch für diese Epoche nach der Mitwirkung der Musik an soziopolitischen Entwicklungen zu fragen. Dies zu tun, gibt Hennenberg vor, indem sie in ihrem knappen Vorwort die These aufstellt, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde sei „beispielhaft“ für die Demokratisierung der Gesellschaft gewesen. Ob die historische Entwicklung damit angemessen beschrieben ist, bleibe dahingestellt; ein Zusammenwirken von Institution und Gesellschaft wird jedenfalls an keiner Stelle aufgezeigt. Stattdessen schildert Hennenberg lediglich die Entstehung des Konservatoriums und einige Aspekte der Arbeit der ersten Jahrzehnte, schaltet Abschnitte zu „allgemeinen“ Aspekten der Politik bzw. des Musiklebens dazwischen – in einer Diktion, die an alte Schulbücher erinnert („In der anschließenden langen Regierungszeit Franz I. setzte sich die Restauration durch“, S. 42; „Metternich sollte nicht als ein Popanz abgewertet werden; er kam von der Aufklärung her“, S. 43) – und klebt bestimmten Ereignissen gemeinplatzartige Etiketten wie „Verbürgerlichung“ oder „Demokratisierung“ auf. Eine Einleitung mit Einordnung in den Forschungsstand und Reflexion von Quellen und Methoden fehlt ebenso wie ein Fazit; die Arbeit endet abrupt mit der Darstellung des Generalbass- und Harmonielehreunterrichts. Der Wert der Studie beschränkt sich im Grunde darauf, dass Fakten (darunter auch manche bisher wenig bekannte) zur Geschichte des Konservatoriums im Zusammenhang erzählt werden – wobei dieser Erzählung freilich nicht ganz zu trauen ist, da die Arbeit mit den Quellen leider nur als dilettantisch bezeichnet werden kann. Zwar wertet auch Hennenberg Archivmaterial aus, allerdings nur das nächstliegende:

Akten aus dem Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde (wobei ein Quellenverzeichnis fehlt); daneben schöpft sie aus einigen publizierten Quellen, die sie über weite Strecken umständlich paraphrasiert, und aus Sekundärliteratur. Letztere allerdings ist hoffnungslos veraltet: Der jüngste Titel im Literaturverzeichnis stammt aus dem Jahre 2003. Somit hat Hennenberg natürlich auch den überaus gelungenen Aufsatz ihrer Wiener Kollegin Lynn Heller in dem eingangs erwähnten Sammelband von Fend/Noiray (Hrsg.) nicht zur Kenntnis genommen, der auf 24 Seiten weit mehr Aufschlüsse über die sozialgeschichtlichen Kontexte der Institution gibt als Hennenberg in ihrem umfangreichen Buch. Zuweilen, etwa wenn man verstaubt anmutende Wertungen von Konzertprogrammen („Abträglich war auch das Eindringen des Bravourgesangs in Opernarien“, und es „wucherten die modischen Violinpiccen“, S. 88) liest oder über Fakten und Zitate stolpert, die ohne weitere Quellenüberprüfung oder -kritik nach Ernst Conrath (1952/53), Richard von Perger (1912) oder Carl Ferdinand Pohl (1871) wiedergegeben werden, wähnt man sich bei der Lektüre eines Buches aus den fünfziger Jahren. Dass bei zahlreichen Tatsachenbehauptungen und auch bei vielen Zitaten Belege fehlen und dass überdies Blockzitate mangels Anführungszeichen oder Auszeichnungen oft nur durch die veraltete Orthographie vom Fließtext zu unterscheiden sind, hätte allerdings auch damals kein(e) Rezensent(in) toleriert.
(Januar 2015) *Rebecca Grotjahn*

Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 2: *Das Werk im historischen und analytischen Kontext.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2013. X, 390 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.2.)

Der zweite Band des Buchprojekts *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* widmet sich, wie es im Vorwort heißt, „Messiaens Werk und seinem reichen historischen und analytischen Kontext“ (S. VII). Die durchaus programmatische Rede, die der Komponist am 25. Juni 1971 in Amsterdam im Rahmen der Verleihung des Praemium Erasmianum gehalten hat, eröffnet das Buch – offenbar eine überarbeitete Fassung der Übersetzung, die bereits in dem Band *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, hrsg. von Almut Rößler (Duisburg 1984), erschienen ist. Der sich anschließende Beitrag Pierre Boulez', anlässlich des 100. Geburtstag Messiaens verfasst, unterstreicht dessen Modernität, und zwar sowohl die des Komponisten wie die des Lehrers. Die vier folgenden Texte widmen sich summarisch einzelnen Werkgruppen. Yvonne Loriod-Messiaen möchte in ihrer „Studie über das Klavierwerk von Olivier Messiaen“, die durch Anne Liebes bibliographische Angaben zu den Klavierkompositionen ergänzt ist, „an einigen“ Messiaens „Werken entnommenen Beispielen alle pianistischen Errungenschaften erläutern, die wir ihm verdanken“ (S. 16). Bei allem Respekt vor der Gattin Olivier Messiaens und überaus verdienten Interpretin seines Klavierwerks muss man ehrlicher Weise sagen, dass ihre ganz überwiegend aus Notenbeispielen bestehende Studie der eingangs genannten Intention kaum gerecht werden kann (dass „Doppeldauen“, „Läufe in melodischen Umstellungen“, „Läufe in ‚Akkordtrauben‘“ usw. auf Messiaen zurückgehende pianistische Errungenschaften darstellen sollen, ist kaum nachvollziehbar,

und „Poetik der Komposition“ sowie „Der Rhythmus“ stehen in überhaupt keiner Beziehung zum Thema) und wohl eher der Idealisierung Messiaens dient. Karl Anton Rickenbacher und Almut Rößler haben zu den Orchester- bzw. den Orgelwerken einen Catalogue raisonné verfasst, wobei Rickenbacher sich im Wesentlichen auf die Zusammenstellung der Eigenkommentare Messiaens beschränkt. Dass die Herausgeber das inzwischen reichlich oft besprochene Orgelwerk erneut bedacht haben und sogar die leicht zugänglichen, weil bereits mehrfach publizierten – siehe z. B. Michael Heine mann (Hrsg.), *Studien zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, 2 Bde., St. Augustin 2008 – Selbstaussagen abermals dokumentieren, auf einen Werkkommentar zu den Klavierkompositionen, zur Kammermusik und zu den Liedern aber verzichten, ist bedauerlich.

Konstantin Esterl geht in seinem Beitrag („Die hörbaren und die unhörbaren Dinge“), den ein sehr hohes Reflexionsniveau auszeichnet, der Frage nach, wie Messiaen innerhalb seiner *Messe de la Pentecôte* der Ausdruck des Pfingstmysteriums gelingt, des Wunders also, „dass eine Botschaft, obwohl sie alles menschliche Begreifen übersteigt, verstanden wird“ (S. 195), um schließlich seine Ansicht kundzutun, es könne „eine Überlegung wert sein, die Wahrnehmung von Messiaens Musik [...] vom Nicht-Verstehen her zu beschreiben“ (S. 211). Im ersten Abschnitt seines Textes geht Esterl auf musikalische Strukturen der Komposition ein, deren Komplexität hörend kaum nachvollziehbar sei, konzidiert dann aber, dass u. a. die vorangestellten Zitate dazu anzuregen vermögen, „die außermusikalische Idee mit dem Hörbaren in Beziehung zu setzen“, und stellt anschließend die Frage, „ob der Prozess des Verstehens bei den Mysterien des Heiligen Geistes [...] tatsächlich zu einem Ende kommt“ (S. 211). Ausgehend von der Annahme, dass Messiaen „das Moment des Geheimnisvollen, Mysteriösen, nicht völlig Klaren [...] in seiner kompositorischen Poetik sucht“, kommt der Verfas-

ser sodann zu der These, „Verstehen“ gelinge „durch die Einsicht, dass es (im Gehörten) nichts zu verstehen gibt. Die Gegenwart des Heiligen Geistes bezeugt sich in einer Rede, die unserem Begreifen fremd bleibt, sie ist nicht als Sinn des Gesagten hörbar, sondern wahrnehmbar exakt durch die Abwesenheit von Sinn“ (S. 211). Die These, Messiaen habe, wenn auch symbolisch intendiert, eine „Sinn“-lose Musik geschrieben, scheint mir angesichts der Tatsache, dass er, schlussendlich um des Verstehens willen, ein unstillbares Verlangen besaß, seine eigene Musik zu kommentieren und zu erläutern, kaum aufrechtzuerhalten zu sein, zumal gerade dem von Esterl in den Mittelpunkt gestellten zweiten Satz, wie der Rezensent vor einigen Jahren in einer Studie nachgewiesen hat, ein dicht gewobenes Netz zahlensymbolischer Strukturen zugrunde liegt, deren Dechiffrierung einen fest umrissenen theologischen Gehalt der Musik offenbart.

Während Wolfgang Rathert in seinen luziden Überlegungen („Messiaen und die Geschichte“) zeigt, dass Messiaens musikhistorisches Denken, ganz im Gegensatz zu dem Cages, stark geprägt ist vom Bedürfnis, „eine feste, unzerstörbare Verbindung zur Vergangenheit zu finden“ (S. 237), und zudem nicht wenige seiner historischen Bezugnahmen unübersehbare Affinitäten zu Positionen d’Indys, Emmanuels und Fétis’ besitzen, weist Oliver Vogel nach („Olivier Messiaen und die Zeit-Philosophie der 1930er Jahre“), dass Messiaens Reflexionen zu den nicht-umkehrbaren Rhythmen „von der Zeitanalyse Joseph Sivadjiens [...] inspiriert“ (S. 244) sind. Klaus Schweizer („Erhellungen über den Rhein hinweg [...]“) vermittelt einen detaillierten Einblick in die umfangreiche Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Messiaen’schen Werks in Deutschland, angefangen vom *Quatuor pour la fin du temps* bis hin zur Oper *Saint François d’Assise*. Dass Messiaen in Klängen Farben sah, betrachtete er bekanntlich als ein Alleinstellungsmerkmal. In Stefan Keyms Text („Messiaens har-

monischer Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie“) wird jedoch deutlich, dass nicht nur der allgemein-metaphorische Begriff einer „farbigen Harmonik“, sondern selbst die „persönlichen Klang-Farb-Korrespondenzen“ (S. 291) in der französischen Musiktradition präfiguriert sind. Eine vergleichbare Kontextualisierung gelingt Tobias Janz („Messiaens Mozart und die ‚Théorie de l’accentuation‘“), der Messiaens Akzentuierungslehre, wie sie im Mozart-Kapitel des *Traité* begegnet, als „Kommentar, Ergänzung und Kritik der umfangreicheren und konsistenteren Akzentuierungslehre d’Indys“ (S. 302) versteht. Neben dem Werk Mozarts stand vor allem Stravinskys *Sacre* im Mittelpunkt der Analysekurse Messiaens. Werner Strinz („Der Meister und sein *Sacre* [...]“) erörtert Differenzen, die über die *Sacre*-Analyse zwischen dem Lehrer und seinen Schülern Jean Barraqué bzw. Pierre Boulez entstanden.

Eine wahre Preziose ist Herbert Schneiders Text, der mit dem schriftstellerischen Werk des Bruders Olivier Messiaens, Alain Messiaen, bekannt macht – hier gilt es, einen ganzen Kosmos zu entdecken. Dichtungen und Essays über Musik stehen im Zentrum des Schaffens des hoch gebildeten Alain Messiaen. Dabei bedenkt er Werke der Musikgeschichte von der Gregorianik bis hin zu Boulez und Berio, aber auch die Kompositionen seines Bruders. Die Texte zeugen teils von einer Olivier Messiaen durchaus verwandten Ästhetik (beispielhaft sei die überaus hohe Wertschätzung des Gregorianischen Chorals genannt), teils lassen sie aber auch Differenzen deutlich werden: Während Olivier „eine große Distanz zu Mahler hatte, offenbart Alain [...] eine große Nähe zu Kompositionen Mahlers und Einblicke in ihre Religiosität“ (S. 342).

Ein Namensregister sowie ein Register der Werke Messiaens beschließen den Band, der trotz der wenigen kritischen Anmerkungen zweifellos eine große Bereicherung der Messiaen-Literatur darstellt.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2012. 395 S., Abb.

Es hat in den letzten Jahren nicht an Veröffentlichungen rund um das Thema Musik und Macht bzw. Musik und Staat gefehlt. Was fügt dieser Band hinzu? Thematisch bleibt der Fokus vorwiegend auf Deutschland und die angrenzenden Länder gerichtet. Die Zeitspanne reicht vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, mit deutlicher Konzentration auf letzteres. Die Beiträge entstammen einer gemeinsam von der Heinrich-Heine-Universität und der Robert-Schumann-Hochschule getragenen Ringvorlesung; Dies mag der Grund für eine gewisse Heterogenität, um nicht zu sagen eine Unschärfe im theoretischen Umgang mit den drei Titelbegriffen sein – und das, obwohl es sich bei etwa der Hälfte der Autoren um Historiker handelt, von denen eine gewisse Hartnäckigkeit in der Begriffsbestimmung zu erwarten wäre.

In dieser Hinsicht enttäuscht der einleitende Beitrag der Herausgeberinnen. Hier wäre der rechte Ort gewesen, die Vielzahl möglicher Deutungen von Musik/Macht/Staat zu durchleuchten und gegebenenfalls zu präzisieren. Gleich beim Hauptgegenstand Musik misslingt dies jedoch. Selbst in dem ersten Unterabschnitt zu „Musik zwischen autonomer Kunst und gesellschaftlichem Funktionsträger“ wird klar, dass eher die erste als die zweite Variante hier ausschlaggebend ist. Dass dieses „zwischen“ Autonomie und Funktion selbst historisch bedingt ist, zeigt jedoch der gleich anschließende Beitrag von Klaus Pietschmann zur höfischen Musik in der frühen Neuzeit. Er betont, dass die Vorstellung, ein Musikstück verliere ästhetisch an Rang, wenn es in einem Funktionszusammenhang stehe, für diese Periode völlig fremd sei. Pietschmanns Beitrag ist zweigeteilt, der zweite Teil macht

den Sprung zur Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. Jener Zeitpunkt des bürgerlichen Aufstands ging nämlich zugleich mit einer Öffnung der Oper für diese Kreise einher, und zwar als eine teils bewusst eingesetzte Strategie von denjenigen Adligen, die mit dem drohenden Verlust ihrer Machtposition gekonnt umzugehen wussten. Konsequenterweise folgt darauf ein Kapitel zu der längeren Geschichte der bekanntesten Lieder der französischen Revolution. Michael G. Esch macht dabei einen weiteren Sprung über 200 Jahre und beginnt mit der Bedeutung der *Marseillaise* in Michael Curtiz' Filmklassiker *Casablanca* (1942). Dies leitet hin zu einer Diskussion über das Wechselspiel zwischen der *Marseillaise* und dem *Ça ira* während der Revolution bis zum napoleonischen Zeitalter. Dieses Zeitalter bildet auch die Kulisse für Sebastian Hansens Text über Schlachtmusik, einschließlich Beethovens *Wellingtons Sieg*. Hansen nutzt dieses Beispiel, um eine kritische Wendung herauszustellen, bei der vermeintlich zeitlose, transzendente Kunstwerke einen deutlichen ästhetischen Vorrang gegenüber Kompositionen erhalten, die tagespolitische Inhalte mit populärem Anspruch verbinden.

Diese Entstehung einer Ästhetik des autonomen Musikkunstwerks, wonach die Musik Beethovens fortan quasi in „Kunst“ und „Kitsch“ geteilt wird, scheint mir von großer Bedeutung für den Themenkomplex Musik/Macht/Staat zu sein. Was für ein Narrativ ist das, bei dem der Musik jegliche außermusikalische, ja auch politische Deutung genau zu dem Zeitpunkt abgesprochen wird, wo die Herrscherklassen zunehmend den Druck von „unten“ zu spüren und – nicht zuletzt in Form von politischen Liedern – zu hören bekommen? Welche Verbindungen bestehen zwischen der Etablierung des modernen Systems der Staatlichkeit und jenem idealistischen Diskurs über Musik, der fast genau in diesem Zeitraum gestaltet wird? Dass eine solche fundamentale Frage in diesem Band nicht systematisch angegangen werden

kann, liegt zum Teil am Format. Doch das Fehlen einer Einführung in historische bzw. politologische Debatten zum Nationalstaat enttäuscht in einem Buch, das explizit als interdisziplinäre Sammlung von Beiträgen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft angelegt ist. Eine kurze Einführung zu diesen Debatten im Kapitel von Sabine Mencke kann eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand nicht ersetzen. Ansonsten zeigt ihr hochinteressanter Beitrag zu den deutschen Sängerbänden ganz plastisch die Bedeutung von gemeinschaftlichem Gesang in der Entwicklung nationaler Ressentiments im 19. Jahrhundert.

Andreas Jacobs Beitrag über die „Pluralisierung der Lebens- und Musikstile“ in der Weimarer Republik fokussiert vorwiegend Kompositionen, allerdings auch jene, die für die Jugendbewegung – Funktion! – komponiert wurden. Was genau diese Entwicklungen mit Macht und mit Staat zu tun haben, wird jedoch kaum berührt. Der Beitrag bietet allerdings einen nützlichen Vorspann zu Volker Kalischs Sezieren der Rede Goebbels' auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Jahr 1938. Denn Kalisch zeigt in seinem Beitrag, dass es gefährlich wäre, Goebbels' Ansichten zur Musik als dilettantisch abzuweisen: Seine Rede muss vor allem im Kontext aktueller kritischer Debatten zu den Entwicklungen im Musikleben der 20er Jahre betrachtet werden.

Die wohl bekannteste Form der Staatsmusik – die Militärmusik – ist mit zwei Beiträgen vertreten, beide aus der Feder von Manfred Heidler. Der erste verfolgt die Entwicklung der Militärmusik von der Reichsgründung bis zur Weimarer Republik, der zweite diskutiert Militärmusik in der DDR, wobei die unterschiedlichen staatspolitischen Hintergründe in der DDR und der BRD hervorgehoben werden. Musik und Politik in den sozialistischen Staaten werden auch in Kerstin Ambos-Weihs' Abhandlung über die Entwicklungen in der Sowjetunion von 1920 bis zum Tod Stalins thematisiert.

Die fünf verbleibenden Artikel befassen sich alle mit unterschiedlichen Stadien und Strömungen in der Pop- und Rockmusik (im weitesten Sinne beider Begriffe), angefangen beim Schlager (Christoph Nonn) und weiter über Rock und Blues der 60er als Ausdruck einer Jugendrevolution (Detlef Siegfried), Polizeikritik in der Populärmusik seit 1970 vor allem in Westdeutschland (Carsten Dams) sowie Punk, No Wave und Post-Punk (Andreas Kühn). Abschließend verlassen wir Deutschland und beschäftigen uns mit dem Konflikt in Nordirland anhand zweier Hits mit Bezug dazu – *Sunday Bloody Sunday* von U2 und *Belfast Child* von *Simple Minds*. Dass hierbei die Musikbeispiele eher als Kommentare anstatt als Faktoren im Konflikt gelesen werden, ergibt sich nicht nur aus der Wahl der Beispiele selber. Auch in einigen anderen Beiträgen merkt man eine Tendenz, Musik als etwas zu verstehen, das staatliche Machtverhältnisse kommentieren kann oder erleiden muss, aber nicht als etwas, das in der Entstehung und Fortführung solcher Machtverhältnisse konstitutiv sein kann. Künftige Forscher_innen, die sich solchen Grundlagenfragen widmen wollen, werden in diesem Band trotzdem vielerlei Anregungen finden. Zudem eignen sich viele der Kapitel dank dem Konzept des Buches sehr als Einführung in die einzelnen Themen, etwa in der Lehre.

(November 2013) Morag Josephine Grant

JEREMY DIBBLE: *Hamilton Harty. Musical Polymath. Woodbridge: The Boydell Press 2013. XIV, 365 S., Abb., Nbsp. (Music in Britain, 1600–2000.)*

Nicht ohne Grund gelten Briten als die geborenen Musikerbiographen: Zahlreiche renommierte Beispiele bestätigen diese Regel. Jeremy Dibble, Professor für Musikgeschichte an der Universität Durham und spezialisiert auf die sogenannte English Musical Renaissance, hat mittlerweile ein halbes

Dutzend Musikerbiographien vorgelegt, fast alle von beträchtlichem Umfang; dabei interessieren ihn besonders jene Komponisten, die sich in mindestens zwei Berufsbereichen stark profiliert haben, die bedeutenden Pädagogen Charles Villiers Stanford und Hubert Parry etwa, oder der Musikologe John Stainer. Hamilton Harty (1879–1941) war neben seiner Tätigkeit als Komponist ein wichtiger Dirigent, der sich insbesondere als Mozart- und Berlioz-Exponent einen Namen machte, sich aber auch für die Musik seiner Zeit einsetzte, etwa George Gershwin, E. J. Moeran, William Walton, Edward Elgar, Frederick Delius, Arnold Bax und Constant Lambert. Er entdeckte Händel für das Symphoniekonzert und war wichtiger Exponent von Strauss, Mahler und Sibelius.

Dibble verknüpft in nahezu vorbildlicher Manier Leben und Schaffen, und auch wenn der private Aspekt teilweise etwas der Spekulation vorbehalten bleibt (Harty und seine Frau, die Sopranistin Agnes Nicholls, entfremdeten sich im Laufe ihrer Ehe, hatten schlussendlich eigene Treppenhäuser zu separaten Wohnungen), gelingt es Dibble, Harty als Musiker und Menschen lebendig werden zu lassen, ohne sich zu Mutmaßungen hinreißen zu lassen. Er vollzieht in ausführlicher Weise die Entwicklung des in Irland aufgewachsenen Musikers nach, der sich vielfach gerade durch Kompositionen mit irischem Einschlag profilierte (allen voran einer *Irish Symphony*, einer Tondichtung *The Children of Lir*, *Variations on a Dublin Air* für Violine und Orchester und einer Fantasie *In Ireland* mit Soloflöte und -harfe), bietet aber vor allem der Zeit in England, in der Harty u. a. als Dirigent des London Symphony Orchestra und des Hallé Orchestra tätig war, reichhaltig Raum. Vor allem befasst er sich intensiv mit dem reichhaltigen Konzertrepertoire, das den Dirigenten Harty einerseits prägte und andererseits auch seine eigene kompositorische Kreativität zunehmend einschränkte. Es ist nicht überraschend, dass Werke mit Orchester im Zentrum von Har-

tys kompositorischem Schaffen standen. Mit wenigen Strichen gelingt es Dibble, Hartys Bemühungen und Interessen zu einer komplexen Persönlichkeit zusammenzuführen, und wenn er über Hartys Unterstützungsbemühungen im Ersten und Ausbombung im Zweiten Weltkrieg schreibt, geschieht dies mit viel Empathie und der Fähigkeit, auch beim Leser die passenden Gefühle zu wecken. Auch eher abseitige Tätigkeitsfelder Hartys werden erkundet, etwa seine Tätigkeit fürs Theater (er schrieb zwei Schauspielmusiken). Andererseits fällt auf, dass der Austausch zu vielen seiner kompositorischen Zeitgenossen im englischsprachigen Raum und darüber hinaus teilweise doch eher konturenlos bleibt, wohl weil Dibble keine entsprechenden Originalquellen vorlagen. Dies ist höchst bedauerlich, bleiben so etwa die Uraufführung von Waltons Erster Symphonie, die erste öffentliche Aufführung von Lamberts *The Rio Grande* (bei der Harty das Klaviersolo spielte) oder die britische Premiere von Mahlers Neunter Symphonie eher farblos in der Darstellung. Während die Uraufführung der Sechsten Symphonie von Arnold Bax immerhin durch zwei Briefzitate Erläuterung findet (auch aus Delius-Briefen wird bei Bedarf ausführlich zitiert), bleibt etwa die Uraufführung von Ernest Brysons Zweiter Symphonie gänzlich unerläutert. Vor allem aber gerät das Ende des Buches etwas unvermittelt knapp. Zwar gibt es einen Ausblick darauf, was nach seinem Tod mit seinen sterblichen Überresten geschah und wohin sein Nachlass gegeben wurde, doch weder die Position Lady Hartys (behinderte oder förderte sie die Nachlasspflege?) noch die Rezeption seiner Musik in den kommenden 35 Jahren, ehe Musikwissenschaft und Plattenindustrie sie wiederzuentdecken begann, erfährt eine Behandlung.

In vielerlei Hinsicht kann Dibble auf David Greers Pionierarbeiten aus den 1970er Jahren aufbauen. Zugute kommt ihm überdies, dass er sich seit Jahrzehnten in der irischen Musikgeschichte der betreffenden

Zeit ebenso gut auskennt wie in der englischen und dass er sogar eine Monographie über den italienisch-irischen Komponisten Michele Esposito, der für Hartys Entwicklung von besonderer Bedeutung war, veröffentlicht hat. So haben wir hier eine inhaltlich äußerst reiche, aber immer noch nicht in allen Aspekten komplette Arbeit, bei der leider immer noch zumindest einige ganz wichtige Aspekte deutlich zu kurz kommen. Das Druckbild ist wie immer vorbildlich gut lesbar, auch wenn offenbar mittlerweile vollständig von einem hauseigenen Lektorat abgesehen wird. Eine Werkliste, eine Diskographie (bei der unklar ist, ob untersucht wurde, ob eventuell Rundfunkmitschnitte erhalten geblieben sind), eine Bibliographie und ein umfangreiches Register komplettieren mustergültig die Publikation.

(November 2014) Jürgen Schaarwächter

MICHAEL CUSTODIS/FRIEDRICH GEIGER: Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel. Münster/New York: Waxmann Verlag 2013. 256 S., Abb. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 1.)

Detaillierte Arbeiten zu Mitläufern und Nutznießern des NS-Regimes im Musikbereich sind nach wie vor rar. Noch seltener sind Versuche, das eigene Tun kritisch zu reflektieren: Zu erinnern dabei ist zum Beispiel an Wolfgang Boetticher, der nach dem Krieg jahrzehntelang an der Universität Göttingen lehrte und wie Friedrich Blume die Kritik an seinem Verhalten während der Herrschaft des Nationalsozialismus als unseriös zurückwies. Umso willkommener ist die vorliegende Studie, die sich mit der Freundschaft Werner Egks mit Hilde und Heinrich Strobel befasst. Das Ehepaar musste Deutschland verlassen – er, weil er sich für die Neue Musik einsetzte und dadurch

als „Kulturbolschewist“ abgestempelt wurde, und sie, weil sie Jüdin war. Strobel durfte allerdings während des Krieges Deutschland besuchen, war also nicht *Persona non grata*. Das Ehepaar lebte unter schwierigen Bedingungen in Frankreich, während Werner Egk den Machhabern mit Kompositionen gefügig war und sich nach Kriegsende als Opfer der NS-Politik inszenierte. Nach dem Krieg verkehrte sich die Lage ins Gegenteil: Es war nunmehr Strobel, der als Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks und Redakteur der Zeitschrift *Melos* für Egk eintrat. Die Nacherzählung der „Dreierbeziehung“ anhand einer Fülle von Briefen und Dokumenten aus Archivquellen verdeutlicht exemplarisch, wie sehr die gleichen musikalischen Interessen zu einer Freundschaft führten, die politische Gesichtspunkte auszuklammern versuchte. Das Ehepaar Strobel bewertete das Verhalten von Kollegen in der NS-Zeit nicht politisch-ideologisch, sondern ließ sich von musikalischen Interessen leiten. Heinrich Strobel betrachtete die entnazifizierenden „Tribunale“ als nutzlos und hielt sich an die musikalische Qualität als einzig gültige Richtschnur für Lob oder Kritik. Er wich Schuldfragen aus und stand weiter auf der Seite der früher als „entartet“ verdamnten Neuen Musik. Dieses Verhalten bewerteten die Autoren als „in der Konsequenz eines bürgerlichen, in der deutschen Romantik verfestigten Kunstverständnisses, wonach das System ‚Musik‘ vom System ‚Politik‘ strikt zu trennen sei“ (S. 108). Diese unterschiedliche Bewertung führte dazu, dass Heinrich Strobel einerseits beklagte, es seien zu viele Deutsche nach dem Krieg Nazis geblieben, zugleich aber öffentlich eine politische Amnestie für belastete Künstler forderte. Im Nachkriegsdeutschland war es für Opfer wie für Täter opportun, zu schweigen: für die Opfer, weil sie ihren Beruf wieder aufnehmen wollten und sich mit allen gut stellen mussten, für die Täter, weil sie sich in den bereits vorhandenen Netzwerken bewegen und ebenfalls beruflich weiter aktiv

sein wollten. In diesem Klima konnte Egk seine Arbeit im Beirat der 1941 vom Propagandaministerium gegründeten Urheberrechtsgesellschaft STAGMA nach dem Krieg fortsetzen, bis er 1950 zum Vorsitzenden der GEMA gewählt wurde.

Die Autoren haben das Thema Egk, das bereits von Fred Prieberg, Peter Jonas Korn und anderen diskutiert wurde, von allen Seiten beleuchtet und gehen auf die jeweiligen Standpunkte ein. Erfreulich, dass es ihnen nicht darum geht, jemanden zu „erledigen“, sondern um das Aufzeigen der Interessensverflechtung zwischen NS-Anhängern und -Gegnern. Verwunderlich ist nur, dass sie ein Buch von Bernd Wessling anführen, der als notorischer Erfinder von „Fakten“ hinlänglich bekannt ist.

Die Schilderung dieses Bündnisses zwischen drei Menschen in der Nachkriegszeit betrifft nicht nur die Beteiligten, sondern wirft darüber hinaus einen durch vielfache Quellen geschärften doppelten musikhistorischen Blick auf die generelle Situation nach 1945, und zwar aus Sicht der Emigranten wie auch der Mitläufer. Einmal mehr zeigt sich, dass Schwarzweißbilder fehl am Platze sind. Alle drei entfernten die Politik aus ihrem Diskurs, um ihre Karrieren zu stützen, an berufliche Netzwerke anzuknüpfen, sie auszubauen und von Freunden wie ehemaligen Feinden anerkannt zu werden, wobei die traumatische Vergangenheit schlichtweg ausgespart wurde. Diese Untersuchung leistet einen Beitrag zur Erforschung der Nachkriegszeit innerhalb der sich umgestaltenden Musikkultur und angesichts der Tatsache, dass es keine „Stunde Null“ gab.

(Mai 2015)

Eva Rieger

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Avantgarde. Trauma. Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*. Hrsg. von Tim STEINKE. Mainz: Schott Music 2014. 130 S.

Die Denunziation mithilfe psychoanalytischer Schlagworte ist vermutlich der am wenigsten geschätzte Zug in Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Daher kann man es als ausgleichende ironische Gerechtigkeit wahrnehmen, wenn Wolfgang-Andreas Schultz in der vorliegenden Aufsatzsammlung mithilfe einer dezidiert psychologischen Diagnose seine Revisionsfragen an die Neue Musik vor und nach 1945 stellt.

Die Grundthese, die erklären soll, warum „die Materialentwicklung immer gerade nach einem Weltkrieg einen entscheidenden Schritt machte“ (S. 31), geht nun davon aus, dass die strikte Materialästhetik eine Parallele in Phänomenen der Traumatisierung besitzen könnte. Dieses „Trauma-Theorem“ beinhaltet eine Kritik der Moderne, da es impliziert, dass Avantgarde heilbar ist: „Aufgrund welcher Erfahrungen stehen bestimmte Mittel angeblich nicht mehr zur Verfügung? Die Antworten müssen differenziert ausfallen und die Traumatisierung durch die beiden Weltkriege einbeziehen wie auch die Möglichkeit, das im Zusammenhang von Traumaheilung und ‚posttraumatic growth‘ wieder Ausdrucksbereiche verfügbar werden und damit auch kompositionstechnische Mittel, die eine Zeitlang undenkbar waren“ (S. 15).

Die fehlende Empathie serieller Techniken gegenüber manchen Bedingungen des subjektiven Hörvermögens wäre also den Zeitumständen einer im Krieg aufgewachsenen Generation geschuldet und für das heutige Musikleben soziologisch kaum noch relevant. Eine Rhetorik der ästhetischen Verstörung und der Verbotslisten lässt sich somit in einer postmateriellen Wohlstandsgesellschaft nur noch mit erheblichen Marginalisierungskosten aufrechterhalten.

Was spricht nun für diese These? Schultz selbst verweist vor allem auf das tatsächlich ähnliche Vokabular, mit dem Phänomene der Traumatisierung und die radikale Musik nach 1945 sich beschreiben lassen, und auch auf eine geteilte „Unfähigkeit zu trauern“. Zusätzliche stützende Indizien bleiben unerwähnt wie das Aufkommen des Strukturalismus als ebenso „kalte“ Analyse- methode oder die institutionsgeschichtliche Aufarbeitung der Avantgarde und deren Abhängigkeit vom Systemdenken des Kalten Kriegs. Schultz' Modell ist daher im Grunde eine anders begründete Variante einer Generationen- geschichte der Musik (wie sie ernsthaft wohl zuletzt Alfred Lorenz vertreten hat). In dieser „epigenetischen“ Perspektive wäre aber zunächst einmal zu klären (und hierauf kommt Schultz zu sprechen), warum strikt atonale und nicht-pulsierende Musik heute in mindestens dritter Generation betrieben wird.

Das Privileg einer solchen Kritik der Avantgarde ist, dass sie ästhetisch anders lautende Positionen akzeptieren kann und einen Pluralismus kompositorischer Möglichkeiten ebenso explizit in ihr Programm aufnimmt wie die Subjektivität aller Progressivitätsideen. Es muss auffallen, dass eine ganz bestimmte Stilpräferenz (Komplexismus, Fortsetzung der Moderne) bis heute Probleme mit dem Pluralismus hat, wohingegen eine andere Stilpräferenz (Rückkehr der Tonalität, Postmoderne) dieses Problem zumindest rhetorisch besser überwindet.

Der dafür zu zahlende Preis ist aber auch bei Schultz eine gewisse Anfälligkeit für Esoterik (oder zumindest für eine Privatphilosophie beständig zitierter Schlagworte). Im Fall von Schultz sind dies zum Beispiel Jean Gebser und dessen evolutionäres Modell eines integralen statt rein rationalen Bewusstseins (mitsamt der für alle ersatzreligiösen Utopien typischen Verortung der eigenen Gegenwart in der Penultima-Stufe vor dem Paradies).

Das im Vorwort als Vorwarnung angekündigte Aufgreifen einzelner Denkfiguren

in mehreren der Aufsätze ist tatsächlich so stark spürbar, dass ein Hintereinanderlesen an Reiz verliert – zumindest kann Schultz so das Wiederholungsverbot der Avantgarde auch auf einer weiteren Ebene auskontern. Das Buch besitzt eine Art ABA-Aufbau, dessen Mittelteil kürzere Texte zu einzelnen Komponisten versammelt. Debussy wird bereits im Aufsatztitel als „Musicien Postmoderne“ angesprochen und bekommt anschließend eine Vorreiterrolle im Bemühen um eine Vervielfältigung statt Abschaffung tonaler Zentren zugesprochen (S. 68). György Ligeti ist derjenige Komponist, den alle Lager gerne in ihrer Mannschaft hätten. Auch bei Schultz wird dessen stilistische Souveränität erkennbar, die sowohl Restmengen der etablierten avantgardistischen wie Teilmengen der erhofften neo-expressiven Syntax umfasst (Schultz als ehemaliger Schüler und Assistent Ligetis bietet hier auch reizvolle Innenperspektiven in dessen Kompositionsklasse).

Schultz stellt der Neuen Musik aber auch eine Prognose für die Überwindung ihrer Traumata: Spiritualität wird im vorletzten Aufsatz in der Vorgeschichte der Moderne vielfältig verortet und im letzten Aufsatz als „Vorausgeschichte“ auch der Musik der Zukunft gewünscht. Der Begriff wird dabei nicht im Sinne kontemplativer Weltabwendung verstanden, sondern als musikalisches Potential, das immer wieder neu und anders aktiviert werden kann.

Als methodisches Problem aus Sicht der Musikwissenschaft verbleibt, dass ein Trauma sich zuallererst im Schweigen manifestiert und somit für eine „normale Wissenschaft“ und deren philologische Quellenarbeit eher unzugänglich bleibt. Die „nicht-normalen“ archäologischen Ansätze von Michel Foucault oder Edward Said haben sich zudem eher als Verbündete der Avantgardekultur etabliert. Dennoch wird man Schultz' engagierte Sorge um die weitere Zukunft der konzerthausgebundenen Kunstmusik teilen können: „Alles hängt davon ab, was die Mu-

sik des 21. Jahrhunderts aus der Erbschaft des 20. machen kann.“ (S. 18)
(August 2014)

Julian Caskel

BORIS YOFFE: Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 648 S., Abb., Nbsp.

Der Komponist Boris Yoffe widmet sich in seiner umfangreichen Monographie als erster Autor der Aufgabe, den „Sonderweg des Symphonischen“ (S. 13) in der Sowjetunion zu beschreiben. Seiner Einschätzung nach hat die Symphonie „ihre Hauptentwicklung im 20. Jahrhundert genau in Russland, in der Sowjetunion erlebt“ und endete dabei in einer Sackgasse, deren Erkundung jedoch lohnt (S. 22). Explizit geht es ihm darum, Musikstücke abseits des etablierten Kanons in die Schilderung miteinzubeziehen und so Anregungen zur Erweiterung des heutigen Orchesterrepertoires zu liefern; seine Beschreibungen gelten vor allem „ungehörter“ Musik (S. 14).

Gerade die Tatsache, dass von vielen der angesprochenen Stücke entweder gar keine oder nur schwer zu beschaffende Aufnahmen existieren, macht die Aufgabe, darüber zu schreiben, zu einer Herausforderung. Wie der Koautor Ruslan Khazipov – von ihm stammt das Kapitel über Alemdar Karamanov – in seinem Vorwort schreibt, handelt es sich bei diesem Buch um „keine musikwissenschaftliche bzw. wissenschaftsmusikalische Faktenaufzählung“ (S. 10). Die Ausdrucksweise ist vielmehr höchst subjektiv, insbesondere in den zahlreichen und oftmals ausgedehnten Beschreibungen der Musik. Den Lesern werden zwar immer wieder Fakten, jedoch vorrangig Höreindrücke des Verfassers präsentiert. Vermutlich wird sich jeder Leser unter einer Musik, die als „zurückhaltend, präzise, edel und bescheiden, und gleichzeitig durchtränkt mit einem Gefühl der Bedrohung“ (S. 44) beschrieben wird – in diesem Fall bezieht sich der Autor auf die Symphonischen Dichtungen Anatolij Lja-

dovs’ –, etwas ganz eigenes vorstellen, so wie auch unter einem „wie ein komplexe[r] Raum aufgebaute[n] schonungslose[n] *Andante*“ (S. 63) oder einem „beschenkend friedlich[en], rein[en] und duftvoll[en]“ *Adagio* (S. 65). Diese Zitate geben den Schreibstil des Autors in weiten Teilen des Buches sehr gut wieder.

Wenn sich der Leser mit dem Schreibstil jedoch anfreundet oder ihn akzeptiert, so erfährt er tatsächlich von vielen bislang wenig oder gar nicht gewürdigten symphonischen Kompositionen. Die schiere Fülle an Informationen ist beeindruckend und macht neugierig auf mehr zu einzelnen Komponisten und Stücken, die vermutlich wegen der Materialmenge lediglich fragmentarisch behandelt werden. Immerhin bezieht der Autor alle siebenzig Jahre sowjetischer Symphonik samt ihrer Vorgeschichte und einem Ausblick auf die postsowjetische Zeit in seine Schilderungen ein.

Bedauerlicherweise zitiert oder paraphrasiert der Verfasser vielfach ohne Quellenangabe. Hier spricht nicht die Korrektheit einer Musikwissenschaftlerin, sondern der Wunsch einer Leserin nach Selbstbestimmung. Kein Leser kann sich anhand der Quellenangabe „so steht in einem Artikel“ (S. 55) eigene Gedanken über die für den Autor offengebliebenen Fragen machen, sondern ist auf seine Meinung schlicht angewiesen. Wenn berichtet wird, eine Schülerin Ivan Vysnegradskijs hätte erzählt, der Komponist habe „bestimmte rhythmische Figuren in seiner Musik mit Schüssen gleichgesetzt“ (S. 110), wüsste man als Leserin gerne, welche Schülerin das war und wann und wo sie dieses gesagt hat.

Sehr positiv ist das Bemühen des Verfassers zu werten, die – wie er sie nennt – stumm gemachten Komponisten in seine Darstellung miteinzubeziehen. Leider geht aus seiner Schilderung nicht hervor, warum „[z]u den inkriminierten Komponisten [...] *zuerst* Nikolai Zhiljaew, Michail Kvadri, Alexander Weprik und Wsewolod Zaderazki zu zählen“ sind (S. 197, Hervorhebung der Rezensentin); gab es über sie hinausgehend doch

zahlreiche Komponisten, die verhaftet und anschließend entweder im Gulag inhaftiert oder erschossen wurden. Der Bezug zwischen den genannten Komponisten und dem Titel der Monographie wird nicht hergestellt, weswegen die Auswahl willkürlich erscheint. Un-erklärlich bleibt angesichts dessen, warum die Haft des Komponisten Sergej Protopopov bei seiner Erwähnung nicht zur Sprache kommt (S. 239).

Der Gesamteindruck wird von immer wieder vorkommenden grammatikalischen Fehlern getrübt, die bei einer Neuauflage dringend korrigiert werden müssten. Ebenso unglücklich ist die Übertragung der Namen aus dem Russischen, da sie keiner regelhaften Transliterationsmethode folgt. Der Autor möchte nach eigener Aussage die „gängige deutsche Schreibweise“ (S. 15) verwenden, jedoch ist strittig, was darunter verstanden werden kann. In der Folge kommt es beispielsweise zur Umschrift „Eyges“ (S. 207) für „Oleg Ėjges“ (wissenschaftlich transliteriert) bzw. „Eiges“ nach der Duden-Transkription, bei der sich viele Leser nach der korrekten Aussprache fragen dürften. Oder zu einem direkten Nebeneinander der Namen „[Dmitrij] Bortnjansky“ und „[Maksim] Berezovskij“ (S. 24), bei denen unklar bleibt, warum die im Russischen gleichlautende Endung hier verschieden übertragen wird. Bei so vielen der breiten Öffentlichkeit bislang eher fremd erscheinenden Namen wäre eine eindeutige Transliteration besonders von Vorteil gewesen.

Bedauerlich ist aus Sicht der Rezensentin zudem die Tatsache, dass der Monographie nur wenige Notenbeispiele, auf die im Text nicht verwiesen wird, und keine Tonaufnahmen beigegeben sind. Dadurch ist es im Lese-fluss unmöglich, sich einen über die Beschreibungen des Autors hinausgehenden eigenen Eindruck von den besprochenen Stücken zu machen. Hinweise auf die im Internet verfügbaren Aufnahmen wären hierbei hilfreich gewesen.

(Oktober 2014)

Inna Klause

GUNNAR HINDRICHS: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Band 2087.)

Gunnar Hindrichs legt eine Musikphilosophie vor, die man in ihren Grundentscheidungen mit gutem Recht als konservativ bezeichnen kann, gerade weil sie sich zugleich eindeutig am musikalischen Fortschritt orientiert. Das Attribut des Konservativen dürfte das Buch aufgrund seines Beharrens auf einer Werkästhetik auf sich ziehen, die aber in sechs eher abstrakte Kategorien vorgelagert wird, die so grundlegend angelegt sind, dass auch experimentell-zufällige oder primär performative Musik ohne solche elementaren „Werkzeuge“ kaum in ästhetisch-philosophischen Begriffen beschreibbar ist. Für Hindrichs bildet daher die „Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik.“ (S. 228)

Diese sechs Kategorien sind Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke. Ein Begriff aus dem Musikdenken Arnold Schönbergs wird also zur Zielbestimmung und der zentrale Begriff der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zum Ausgangspunkt erhoben. Der Untertitel einer „Autonomie des Klangs“ stellt sich aber gegen eine sozial determinierte Materialästhetik. Stattdessen wird die These Hanslicks vom geistfähigen Material gestützt, indem Hindrichs aufzeigt, wie und warum der Geist immer schon in das Material gekommen sein muss.

Dabei wird durchgängig ein Modell der Musikgeschichte vertreten, das mit einer gewissen Zwangsläufigkeit von Beethoven über Wagners Chromatik und Schönbergs Atonalität bis zum Serialismus führt. Strawinsky etwa kommt ein einziges Mal vor, in einem Nebensatz (S. 83), der sein Bedauern darüber äußert, dass selbst noch die stochastische Prädetermination des Klangs dem bruitistischen Reiz von *Le Sacre du printemps* verpflichtet bleibt. Die den sechs Kategorien gewidme-

ten Einzelkapitel sind so konzipiert, dass eine eher traditionalistische Prämisse durch die Bewährungsprüfung der Neuen Musik geführt wird. Theoriebausteine wie die Klangtypologie Helmut Lachenmanns oder die Stiltypologie Claus-Steffen Mahnkopfs werden direkt übernommen, zudem werden etwas zu häufig etablierte Standardbeispiele in die Argumentation an zentraler Stelle eingebaut (wie die These von der Verbrauchtheit des verminderten Septakkords auf S. 213f.). Das verleiht einzelnen Passagen die Vorhersehbarkeit einer Tendenzschrift und damit genau jene Eigenschaft, die ästhetisch am wenigsten vertreten wird (nicht zufällig bleibt der Minimalismus vollständig unerwähnt).

Das für jede Musikphilosophie zentrale Kapitel zur musikalischen Zeit übernimmt eine Position von Henri Bergson (dessen Name wie derjenige von Edmund Husserl aufgrund der ontologischen statt phänomenologischen Ausrichtung aber nicht fällt): Diskrete Zeitpunkte sollen in kontinuierliche Zeitspannen überführt werden (gemäß der Rhythmustheorie von Christopher F. Hasty, auf die sich Hindrichs bezieht). Diese Position stellt schon in Adornos Strawinsky-Kritik einen Kernpunkt dar, der sich anders als durch einen ästhetischen Reflex gegen perkussive Beats aber kaum erklären lässt.

Zum Ärgernis wird die ab und an spürbare Einseitigkeit lediglich dort, wo das Mantra von den objektiv misslungenen Werken für eine (nicht näher spezifizierte) Postmoderne verallgemeinert wird, die „kaum mehr als Eklektizismus und Kunsthandwerk erzeugt“ habe (S. 59). Das ist eine ästhetisch legitime Aussage, aber es ist kein philosophisches Argument, sondern eher germanozentrisches Wunschdenken. Zumindes wäre einzuwenden, dass in einer Gegenwartssituation, in der eine musealisierte Rezeptionskultur auf ein enormes Arsenal neuer technischer Möglichkeiten der Musikproduktion trifft, Hindrichs Beharren auf einer etablierten Moderne der alten Männer seinen eigenen Entwurf unnötig einschränkt.

Überzeugen kann Hindrichs hingegen dort, wo es darum geht, Werkästhetik und Wertästhetik überhaupt weiter kombinierbar zu halten. Dafür muss das Argument der bestimmten Negation von seiner Trivialform befreit werden (auch „nicht x“ bleibt abhängig von „x“). Man kann Hindrichs Gedankengänge als den Versuch lesen, dieses vom musikalischen Material selbst aufgerufene Argument dem Einzelfall anzupassen und ausdifferenzieren.

Hindrichs Musikphilosophie nimmt so das Problem einer Musikgeschichte auf sich, die an Grenzen der Materialentwicklung vorzustößen scheint, aber deswegen weder die Neue Musik aufgeben noch extremistisch das Ende aller Musik verkünden will: „Es bedeutet vielmehr, dass Musik sich darüber bewusst geworden ist, die Grenze zwischen sich und dem Außermusikalischen immer wieder neu ziehen zu müssen, und dass die Auseinandersetzung mit der hierin beschlossenen Fragwürdigkeit ihren ästhetischen Rang ausmacht.“ (S. 86)

Eine dankbare Aufnahme von Seiten der Musikwissenschaft wäre dem Buch zu wünschen, da diese dank Hindrichs einer Sorge ledig wird: nämlich ob ihre ebenfalls am Werkparadigma ausgerichteten philologisch-historistischen Methoden auf Neue Musik überhaupt noch passen. Durch seine logisch konzise und stets verständliche Argumentation sollte Hindrichs dabei auch allen Aufnahmeschwierigkeiten in einem anderen Fach wirksam vorgebeugt haben. Dennoch bleibt ein solcher Entwurf letztendlich die Philosophie eines Musikgeschmacks: Hindrichs wendet sich zwar zu Recht gegen Ästhetiken wie diejenige von Roger Scruton, die mit der funktionalen Tonalität verbundene Vorstellungen zur Voraussetzung aller Musik erheben. Musik bedarf immer einer ordnenden Grammatik, aber nicht einer bestimmten Grammatik. Es wäre dann aber zu fragen, ob eine Philosophie primär der Extremphänomene nicht ebenfalls eine ganz bestimmte musikalische Grammatik verallgemeinert.

Hindrichs beendet seine durchweg kluge, aber in diesem Punkt auch durchgängig nicht unkritische Musikphilosophie mit einem eher tonaler Großrhythmik adäquaten Schluss: mithilfe eines *deus ex machina*. Das Bekenntnis zu Adornos These, dass der Musik die Macht zukomme, den göttlichen Namen direkt zu benennen, wird dabei mit einer allerletzten „konservativen“ Wendung diesmal gegen eine reine Rezeptionsgeschichte musikalischer Aufführungen verbunden.

(August 2014)

Julian Caskel

TIMOTHY RICE: *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press 2014. 151 S., Abb. (= *Very Short Introductions*. Band 376.)

Die *Very Short Introductions* bieten – ihrem Namen entsprechend – kurze Einführungen im Hosentaschenformat in unterschiedlichste Themengebiete, die von renommierten ExpertInnen verfasst sind und sich an ein breites Nicht-Fachpublikum wenden. Zu musikalischen bzw. musikwissenschaftlichen Themen sind bereits mehrere Bände erschienen, darunter Nicholas Cooks auch in Fachkreisen diskutierter Band *Music* (1998). Mit Timothy Rice konnte einer der einflussreichsten Ethnomusikologen der letzten Jahrzehnte für die Vorstellung seines Fachgebiets gewonnen werden, der im Laufe seiner Karriere einerseits als Experte für bulgarische Musik, andererseits als Wissenschaftstheoretiker der Ethnomusikologie in Erscheinung getreten ist.

Rice gliedert sein Buch in neun Kapitel, die durch Lese- und Hörempfehlungen zu den behandelten Themen ergänzt werden. Kapitel 1 befasst sich mit unterschiedlichen Definitionen dessen, was Ethnomusikologie ist bzw. sein sollte. Rices eigene, allgemeinste Definition lautet „Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical“ (S. 1) und wird von ihm durch weitere Definitionen erörtert: Ethnomu-

sikologie erforscht alle Musiken der Welt (einschließlich der sogenannten westlichen Kunstmusik), verwendet maßgeblich ethnographische Forschungsmethoden, ist die Erforschung von Musik als musizierendes Handeln sowie von Musik in bzw. als Kultur und etliches mehr. Rices Liste von Definitionen sollte in ihrer Breite und Inklusivität in weiten Teilen der Ethnomusikologie auf Konsens stoßen.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Fachgeschichte, die weitestgehend dem wissenschaftshistorischen Common Sense innerhalb der Ethnomusikologie entspricht. Rice identifiziert zentrale ethnomusikologische Fragestellungen, wie jene nach der sozialen Funktion von Musik, bereits in antiken und mittelalterlichen Texten aus Griechenland, China, Indien und dem arabischen Raum. Er zeichnet die Entwicklungslinien des Fachs weiter über Reiseberichte aus dem Zeitalter des Kolonialismus⁷ und der Aufklärung, frühe ethnologische Forschung und nationalistisch motivierte musikalische Volkskunde im 19. Jahrhundert, hin zur Vergleichenden Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aus der schließlich nach dem Zweiten Weltkrieg die heutige facettenreiche Ethnomusikologie entstand.

In Kapitel 3 werden zentrale Forschungsmethoden der Ethnomusikologie vorgestellt, darunter teilnehmende Beobachtung, Interviews, „Learning to Perform“ und musikalische Analyse. Ebenso werden – ganz im Sinne reflexiver Kulturanthropologie – Überlegungen zur Rolle der ForscherInnen im Feld und ihren Motiven sowie zu ethischen Problemen ethnomusikologischer Forschung angestellt.

Kapitel 4 diskutiert verschiedene Konzeptualisierungen des Wesens von Musik. Die Liste umfasst Musik als Mittel individueller und sozialer Lebensbewältigung und -gestaltung, Musik als Ausdruck sozialer Strukturen und Werte, Musik als Text, Musik als Zeichensystem sowie Musik als Kunst. Rice zeigt, wie die unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterschiedliche Aspekte

von Musik in der Forschung in den Fokus rücken und zeigt zugleich auch Grenzen der jeweiligen Auffassungsweise auf.

Die Kapitel 5 bis 8 bieten nähere Einblicke in verschiedene Forschungsbereiche der Ethnomusikologie. Kapitel 5 diskutiert Themen der Erforschung von „Musik als Kultur“, darunter lokale Musiktheorien, das Erlernen und Lehren von Musik, Musik und Identität, Gender und Musik sowie Musik und Emotion, Trance, Ekstase und Besessenheit. Kapitel 6 stellt ethnomusikologische Perspektiven auf die Rolle von Individuen im Zusammenhang mit Musik dar und diskutiert den sich wandelnden Stellenwert von Individuen in ethnomusikologischen Sozial- und Kulturtheorien. Kapitel 7 behandelt ethnomusikologische Zugänge zur Musikhistoriographie, in denen Themen wie der Zusammenhang zwischen sozialem und politischem Wandel und musikalischem Wandel eine zentrale Rolle spielen. Kapitel 8 stellt unter dem Titel „Ethnomusicology in the modern world“ ein Potpourri diverser aktueller Forschungstrends vor, wie beispielsweise „Globalisierung und Populärmusik“, „Musik und Kriege, Gewalt und Konflikte“ oder „Ecomusicology“.

Das abschließende Kapitel 9 liefert einen Überblick über verschiedene Arbeitsfelder von Ethnomusikologen und Ethnomusikologinnen. Rice diskutiert hier nicht nur universitäre und außeruniversitäre Forschungsinstitutionen, Museen und Archive als naheliegende Berufsumfelder, sondern auch sogenannte angewandte Ethnomusikologie im staatlichen und nicht-staatlichen Sektor, mit unterschiedlichen Zielen, wie der Verbesserung sozialer Verhältnisse, der Bewahrung musikalischer Diversität oder der Unterstützung von lokalem Aktivismus.

Rices Büchlein liefert einen gut strukturierten und verhältnismäßig niedrigschweligen Einblick in die Entwicklung der Ethnomusikologie und in wichtige Forschungsbereiche, stellt einflussreiche Studien und Forscher vor und kann durchaus als knappe

Alternative zu Bruno Nettls ausführlicherer und lesenswerter Einführung *The Study of Ethnomusicology* (Illinois 1983/2005) empfohlen werden.

Diese grundsätzliche Empfehlung muss jedoch qualifiziert werden: Rices Ethnomusikologie ist primär eine kulturanthropologisch orientierte Disziplin, wie sie derzeit durchaus den internationalen Mainstream darstellt. Der Fokus dieser Art von Forschung liegt auf den soziokulturellen Zusammenhängen, in denen Musik eingebettet ist, bzw. spielen innermusikalische Strukturen und Prozesse nur insofern eine Rolle, als ihre Analyse zur Erörterung dieser Einbettung notwendig ist. Ethnomusikologische Analyse, die sich primär innermusikalischen Zusammenhängen widmet und aktuell beispielsweise von Michael Tenzer vorangetrieben wird, kritisiert Rices Zugang als altmodisch, problembeladen und eurozentristisch, da eine lokal und historisch begrenzte europäische Kunstauffassung von Musik illegitimerweise auf alle Musiken der Welt übertragen werde (vgl. S. 61–64). Rices Urteil scheint allzu pauschal zu sein und verkennt die Bemühungen der Gruppe um Tenzer, kulturell adäquate Analysen zu produzieren, die auf Konzepten und Kriterien basieren, die innerhalb der jeweiligen Musiktradition relevant sind. Ebenso unberücksichtigt bleibt der Umstand, dass auch außerhalb der Tradition der sogenannten westlichen Kunstmusik Musik mitunter als Gegenstand ästhetisch-analytischer Kontemplation aufgefasst wird.

(Dezember 2014)

Malik Sharif

CHRISTIAN UTZ: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 436 S., Abb.

Die Globalisierung ist im Zuge der digitalen Revolution der Kommunikationsmedien in eine Phase dramatischer Beschleunigung

eingetreten – ein Faktum, das nicht nur das Alltagsleben, sondern auch die Welten der Kunst und der Wissenschaft erfasst hat. Die damit einhergehende Erosion von Gewissheiten und Traditionen lässt naturgemäß auch den Bedarf an begrifflicher Klärung und Orientierung wachsen. Seit knapp zwei Jahrzehnten schon stellt sich Christian Utz der Herausforderung, im offenen Raum der globalisierten Weltkultur nach Orientierungspunkten und einer angemessenen Haltung zu suchen. Seine neue, zweite Buchpublikation zum Thema versammelt Aufsätze, Vorträge und Analysen aus den Jahren seit dem Erscheinen der als methodisches Referenzwerk nach wie vor hochaktuellen Dissertation *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Stuttgart 2002).

Mit der Position, die er bezieht, möchte Utz sich grundsätzlich gegen zwei Seiten hin abgrenzen bzw. behaupten: 1) gegen Spielarten postmoderner Theoriebildung, die unter Schlagworten wie „Hyperkulturalität“ oder „Transkulturalität“ die kulturelle Differenz allzu schnell im Zeichen einer Feier des Hybriden aus dem Blickfeld verlieren; 2) gegen eine fundamentale Kritik an interkulturellen Ansätzen, insbesondere in der Kunst, die sich gegen den „Multikulturalismus“ als Ideologie richtet oder den Vorwurf erhebt, dass unter dem scheinbar neutralen Label Interkulturalität letztlich auf neokoloniale, touristische oder konsumistische Weise auf das Fremde zugegriffen wird, um daraus künstlerischen Profit zu schlagen.

Utz verteidigt den Begriff und das Konzept Interkulturalität gegen beide Seiten, wobei er gleichzeitig – als Komponist und Musikhistoriker – an der Autonomie des Kunstdiskurses festhält. Er plädiert für eine reflexive künstlerische Interkulturalität im Kontext einer reflexiv gewordenen Globalisierung. Reflexivität bedeutet hier, dass einerseits die postmoderne, poststrukturalistische Kritik an essentialistischen, verdinglichenden Vorstellungen von Kultur, Identität oder Subjektivität nachvollzogen und vor-

ausgesetzt wird – womit ein einfaches „Container-Modell“ in sich geschlossener Kulturen obsolet wird –, dass aber andererseits an der Existenz und Beobachtbarkeit kultureller Differenz festgehalten wird. Diese wird zur Voraussetzung eines Dialogs „zwischen“ den Kulturen, der erhebliche Übersetzungsanstrengungen erfordert, wenn er ernsthaft geführt werden soll. Die Kunst ist für Utz einer der Orte, wo dies geschehen kann und soll. Der Kunstbegriff, der dabei vorausgesetzt wird, ist zwar durchaus europäischer Prägung oder Provenienz, wenn Utz ihn mit Kategorien wie Selbstreflexivität, mit kritischem Bewusstsein und der Sensibilität für gesellschaftliche Pathologien verbindet. Utz ist jedoch darin zuzustimmen, dass dieser moderne Kunstbegriff im Zuge der Globalisierung längst schon weltweit Grundlage der Kunstproduktion geworden ist und der Westen auf ihn, wie auf die gesellschaftliche Moderne, kein alleiniges Copyright besitzt. Interkulturelles Komponieren orientiert sich in Utz' Darstellung – auch hierin ist sie dem Ethos der Moderne verpflichtet – an der Utopie einer hierarchiefreien Kommunikation ohne stabile Identitäten, in der letztlich sogar die Autorität des Komponisten (und, bezogen auf die Musikhistoriographie: des Musikhistorikers) hinter dem Eigenrecht der Dialogpartner und der beobachteten musikalischen Materialien zurücktritt.

Neben der Konsequenz, mit der diese Haltung eingenommen wird, beeindruckt das Buch durch seine Materialfülle, die trotz einer biographisch bedingten Fokussierung auf die musikalischen Kulturen Ostasiens einen Eindruck von dem musikhistoriographisch allenfalls in Ansätzen vermessenen Gebiet interkultureller Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts vermittelt. Welche Perspektiven sich für die Musikgeschichtsschreibung daraus ergeben, führt etwa ein aufwendig recherchierter Abriss der chinesischen Musikgeschichte im 20. Jahrhundert (S. 115–176) vor, der von der ersten Modernisierungswelle zu einer ersten „ästhetischen

Moderne“ in den Jahren um den Zweiten Weltkrieg führt, ausgelöst von Emigranten wie Wolfgang Fraenkel, sowie schließlich zur „zweiten musikalischen Moderne“ Chinas in den Jahren nach der Kulturrevolution, die Utz als „vielleicht wichtigste [...] Phase der asiatischen Musik im 20. Jahrhundert“ bezeichnet (S. 92). Andere Perspektiven und andere Möglichkeiten der Kontextualisierung zeigen Kapitel zur „Stimme“ (S. 89ff.) und zur „metrischen Dissonanz“ (S. 283ff.), wo Utz (auf musiktheoretischer und musikästhetischer Grundlage) Verbindungslinien über weite räumliche und zeitliche Distanzen hinweg nachspürt. Beispiele führen von ostasiatischen Komponisten wie Yuji Takahashi und Isang Yun über die Musik des philippinischen Komponisten José Maceda, die Komponistinnen Chaya Czernowin und Isabel Mundry bis hin zu György Ligetis Auseinandersetzung mit Musik der Banda Linda, der Aka und der Shona sowie mit der Amadinda-Musik.

Utz positioniert sich in seinem neuen Buch stärker als in der Dissertation auch selbst als Komponist interkultureller Musik. Interessant ist hier die Auseinandersetzung mit dem älteren Kollegen Helmut Lachenmann. Lachenmann wird einerseits mit einer dezidiert kritischen Haltung zu interkulturellem Komponieren zitiert (S. 256f.). Dem stellt Utz jedoch eine minutiöse, ebenso differenzierte wie methodisch reflektierte Analyse von Lachenmanns Verwendung der *shō* in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* entgegen, der Utz eine vermittelnde Haltung zwischen Alterität und Aneignung bei Wahrung der kulturellen Differenz attestiert. Derartige musikanalytische und interpretative Tiefenbohrungen sind unverzichtbar, wenn man das Thema Interkulturalität in der Kunstmusik substantiell diskutieren will. Das Buch schließt mit einem kurzen Kapitel, in dem der Komponist Utz einen Blick in seine Werkstatt gewährt und erkennen lässt, welche Konsequenzen er für die eigene Praxis gezogen hat.

Dass Utz die Mühe auf sich genommen hat, aus 37 über den Zeitraum von zwölf Jahren entstandenen Einzelpublikationen ein kohärentes Buch zu machen, hat sich nicht nur inhaltlich ausgezahlt. Utz legt mit *Komponieren im Kontext der Globalisierung* auch das Buch der Stunde vor, denn von unterschiedlicher Seite ist in den letzten Jahren vermehrt der Ruf nach interkulturellen oder globalhistorischen Perspektiven für die neuere Musikgeschichte seit der frühen Neuzeit artikuliert worden. Methodisch unverzichtbar ist dabei die Bestimmung eines Konvergenzpunktes zwischen Musikhistoriographie und Musikethnologie, wie sie Utz mit seinem Begriff von reflexiver Globalisierung vornimmt; eines Konvergenzpunktes, der nicht – positivistisch – in der schlicht gegebenen Pluralität des Faktischen liegen kann, sondern eher im gemeinsamen Erbe der Aufklärung zu verorten wäre, für das der moderne Kunstbegriff und der (vergleichende) Kulturbegriff der Musikethnologie gleichermaßen einstehen. Selbstkritisch spricht Utz in seinen Überlegungen zur Musikhistoriographie des 21. Jahrhunderts zwar von einer „doppelten Don-Quichotterie“ (S. 11), die darin bestehe, im Kontext der digitalen Medienrevolution nicht nur am Kunstbegriff der Moderne festzuhalten und auf einem „Kunstdiskurs“ zu bestehen, sondern dies zugleich in eine interkulturelle Perspektive einzubetten. Sein Buch zeigt hingegen, dass zu einer derartigen Selbstkritik kein Anlass besteht. Es gewährt faszinierende Einblicke in musikgeschichtliche Zusammenhänge, die zu ignorieren sich die Historische Musikwissenschaft im 21. Jahrhundert nicht länger erlauben kann, auch wenn deren musikgeschichtliche Rekonstruktion in jedem einzelnen Fall – nicht zuletzt aufgrund der Sprachbarrieren – äußerst anspruchsvoll ist. Die Diskussionen der kommenden Jahre werden jedenfalls ganz erheblich von Utz' Beitrag profitieren.

(Januar 2015)

Tobias Janz

NOTENEDITIONEN

GIAMBATTISTA CASTI/ANTONIO SALIERI: *Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale in un atto. Operetta a quattro voci.* Hrsg. von Thomas BETZ-WIESER, Adrian LA SALVIA und Christine SIEGERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXI, 226 S., Datenträger. (Opera. Historisch-kritische Hybrid Ausgaben. Band 1.)

Antonio Salieris einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* auf ein Libretto von Giambattista Casti entstand 1786 für eine kaiserliche Festivität in der Orangerie von Schönbrunn, in deren Rahmen sie zusammen mit Wolfgang Amadeus Mozarts *Der Schauspieldirektor* uraufgeführt wurde. Es handelt sich um eine Meta-Oper bzw. um ein Metamelodrama, in der die (fiktionale) Entstehung einer Oper selbst zur Handlung wird und in der insbesondere aus Guiseppe Sartis einige Monate zuvor (unter Salieris Leitung) in Wien aufgeführtem *Giulio Sabino* etliche Nummern verwendet werden, um sie im Kontext der metatheatralischen Konzeption zu travestieren. Während Mozarts *Schauspieldirektor* eine bis zum heutigen Tag andauernde Rezeption erfahren hat, wurde Salieris *Prima la musica* – trotz der schlagwortartigen Verwendung des Titels innerhalb opernästhetischer Diskurse – bereits im 19. Jahrhundert nahezu vergessen.

Die Reihe *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen* legt mit der Edition dieser Oper ihren ersten Band vor und deutet damit die Vielschichtigkeit des gesamten Projektes an, innerhalb dessen die „kritische[] Edition herausragender Werke des europäischen Musiktheaters des 17. bis 20. Jahrhunderts“ geleistet werden soll, „wobei gezielt auch Gattungen einbezogen werden, die in bisherigen editorischen Unternehmungen wenig Beachtung fanden und jeweils eigene editorische Problematiken mit sich bringen, wie beispiels-

weise Ballett, Schauspielmusik, Melodram oder Operette.“ (<http://www.opera-edition.com>; Aufruf: 11. Mai 2015.) Das vom herkömmlichen Schema der Komponisten-Gesamtausgaben abweichende Konzept erlaubt es erfreulicherweise, die kritische Edition eines musikhistorisch so interessanten Werkes wie *Prima la musica* zu unternehmen, ohne auf eine Salieri-Gesamtausgabe warten zu müssen. Die Auswahl der in die Reihe aufgenommenen Werke erfolgt mit Blick auf sechs verschiedene „Module“: „Eigentext und Fremdttext“, „Transfer und Transformation“, „Aufführungspraxis und Interpretation“, „Work in Progress“, „Sprechen und Singen“ und „Mediale Erweiterung“ (S. VI). Die vorgelegte Salieri-Oper ist dem ersten thematischen Schwerpunkt zugeordnet. Die Vielschichtigkeit der *OPERA*-Reihe erschöpft sich jedoch nicht nur in der unkonventionellen und neugierig machenden inhaltlichen Ausrichtung, sondern manifestiert sich auch durch ihre Präsentationsform „in sogenannten Hybrid Ausgaben, bei welchen die Partituren im traditionellen Leinenband erscheinen; die musikalischen und textlichen Quellen, die Editionen der dramatischen Texte sowie die kritischen Berichte werden auf einer elektronischen Plattform (Edirom) erstellt und präsentiert.“ (<http://www.opera-edition.com>; Aufruf: 11. Mai 2015.)

Einer kritischen Edition von *Prima la musica* stellen sich zunächst keine besonderen Schwierigkeiten entgegen. Mehrere Quellen der Partitur sind überliefert und filiatorisch vergleichsweise unproblematisch einzuordnen. (Lediglich die Frage, ob die in der autographen Partitur vorhandene, in späteren Abschriften und im gedruckten Libretto aber fehlende No. 9 Teil der Uraufführung bzw. von drei nachgewiesenen Folge-Aufführungen gewesen ist, lässt sich wohl nicht eindeutig klären. Die Präsentation dieser Nummer im Rahmen einer historisch-kritischen Ausgabe versteht sich gleichwohl und erfolgt auch in der vorgelegten Editi-

on.) Die vorliegende Ausgabe geht in ihrem Vorhaben jedoch über die „bloße“ kritische Edition des Notentextes hinaus, indem sie erstens die von Casti/Salieri verwendeten (nicht nur von Sarti stammenden) Teile aus der Wiener *Giulio-Sabino*-Produktion in die Edition einbezieht und zweitens eine eigenständige Edition des Librettos anbietet. Die Edition der Meta-Oper wird auf diese Weise ihrerseits tendenziell zu einer Meta-Edition, indem sie die intertextuell auf die zu edierenden Texte bezogenen „Fremdtexte“ bzw. „Prätexte“ nicht nur als Appendix vorlegt, sondern versucht, die erkennbaren Bezüge in die Konstituierung der edierten Noten- und Libretto-Texte von *Prima la musica* einfließen zu lassen. So wird gesungener Text aus „präexistenten Text-Musik-Komplexe[n]“ (S. XLVI) nach einem ausgeklügelten Auszeichnungssystem in unterschiedlichen Kombinationen von Anführungszeichen und Kursivierung dargestellt. (Dass zur Auszeichnung sowohl der entsprechenden in der Regel italienischsprachigen Gesangstexte als auch aller gewöhnlichen Zitate in der deutschen Übersetzung der Einleitung ausschließlich amerikanische Anführungszeichen verwendet werden, wirkt etwas starr.) Man kann darüber diskutieren, ob dieses Vorgehen ein genuin (text-)kritisches ist oder ob die Information nicht einem separaten Kommentar vorbehalten bleiben sollte. (Die auch ansonsten sehr informative Einleitung stellt die erkennbaren intertextuellen Bezüge bereits ausführlich dar.) Die Einbettung kommentierender Meta-Aspekte führt nämlich zu einer Darstellung der edierten Texte, die sich erheblich von der Textform der zugrundeliegenden Quellen unterscheidet. Dieses „Manko“ wird zwar dadurch kompensiert, dass die überlieferten Quellen sämtlich als digitale Reproduktionen dem kritischen Bericht beigelegt sind und über Edirom-Software eingesehen und verglichen werden können. (Ein „Concordance navigator“ erlaubt das taktgenaue Aufrufen der verschiedenen Quellen, die Software scheint aber

ab einer etwas größeren Anzahl gleichzeitig angezeigter Fenster gewisse Performanz-Probleme zu haben.) Die Frage nach der Funktion und (idealerweise: daraus abgeleiteten) Darstellungsform der edierten Texte bleibt allerdings bestehen: So ist insbesondere der Notentext auch unabhängig von intertextuellen Bezügen in zahlreichen Hinsichten an heutige Gepflogenheiten des Notensatzes angeglichen (Instrumentenanordnung, Schlüssel usw.), vermutlich um seine musikpraktische Verwendung zu gewährleisten. Wie sich aber dazu z. B. eine singulär aus den Quellen übernommene (heute unübliche) Reihenfolge der Akzidenzien vor mehreren Noten in einem System (Sinfonia, T. 135f., Fagotti) verhält, ob diese überhaupt eine bewusste Entscheidung darstellt und welche editorische Funktion damit verbunden ist, bleibt offen. Der kommentierende Hinweis auf intertextuelle Bezüge spiegelt zudem einen bestimmten Forschungsstand wider. Bedeutet dies, dass bei (im konkreten Fall nicht im größeren Umfang zu erwartenden) neuen Erkenntnissen auch immer neue Editionen der Texte nötig wären? Man darf trotz dieser Problematik bzw. gerade aufgrund ihres experimentellen Charakters auf die weiteren Bände des Editionsprojektes gespannt sein.

(Mai 2015)

Thomas Ahrend

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie II: Kantaten, Huldigungsmusiken und andere Gelegenheitswerke. Band 1: Der erste Ton. Musik zur Declamation (WeV B.2). Text von Friedrich Rochlitz. Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (WeV B.8). Text von Friedrich Rochlitz. Hrsg. von Frank ZIEGLER und Johannes KEPPER. Mainz: Schott Music 2013. XXIX, 266 S.*

Beide in diesem ersten Band der Serie II der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe vereinten Kompositionen basieren auf ei-

nem Text von Friedrich Rochlitz. Dieser sollte im Nachhinein die Kompositionen Webers sehr unterschiedlich einschätzen: *Der erste Ton*, den Weber ohne Rochlitz' Wissen auf einen seiner Texte schrieb, schien ihm noch so viele „Spuren der Jünglingszeit“ des Komponisten zu enthalten, „daß es mir nie gefallen hat, wenn auch einzelne gute Gedanken mitunter vorkommen [...]“ (S. 173). Mit seiner plakativen Tonmalerei der deklamatorischen Textteile vor allem im ersten Satz und den erkennbaren Unsicherheiten bei der Fuge bot seine Komposition freilich auch Angriffspunkte. Die *Hymne* hielt Rochlitz hingegen für „eine der würdigsten Arbeiten dieses Meisters“ (S. 211). In ihrer Anlage freilich sind beide Kompositionen recht unterschiedlich und können nur schwerlich einer bekannten Gattung zugeordnet werden. Frank Ziegler, der für die Edition von *Der erste Ton* verantwortlich zeichnet, widmet sich im Vorwort denn auch ausführlich den Fragen der Gattungstypologie und distanziert sich mit guten Gründen von der lange Zeit üblichen Einschätzung als melodramatische Kantate. Sein Plädoyer für die Verwendung des Terminus „Deklamatorium“ geht einher mit einer Diskussion der in der Zeit üblichen verwandten Termini. Ziegler setzt Webers Werk etwa auch in Parallele zum Melodram, ohne die Unterschiede zu verkennen (S. XV–XXI).

Auch die *Hymne* wird gemeinhin als Untergruppe der Kantate gesehen, was von Johannes Kepper angemessen problematisiert wird (S. XXI–XXVI). Da er den Kantatenbegriff sehr weit als „nicht genauer bestimmte, instrumental begleitete Vokalmusik“ (S. XXV) fasst, behält er freilich die Bezeichnung bei. Zumeist allerdings ist im weiteren Verlauf des Bandes eher von „Hymne“ die Rede. Diese Benennung rechtfertigt sich natürlich aufgrund der Textform, so wie sich zahlreiche andere vokale Gattungsbezeichnungen der zugrundeliegenden Textform verdanken.

Im eigentlichen Apparat folgt der Band der bei der Carl Maria von Weber-Ausgabe übli-

chen Einteilung, wobei der Werkgenese traditionell breiter Raum zuerkannt wird. Hier wird erstaunlich viel Material bereitgestellt, nicht zuletzt freilich auch, weil Erkenntnisse aus den Rezeptionskapiteln hier partiell einfließen. Mit bewundernswerter Akribie und Faktenfülle breiten beide Herausgeber ihre Kenntnisse zu den nachweisbaren Auführungen aus, die beim *Ersten Ton* zugleich wesentliche Erkenntnisse zu den überlieferten Fassungen liefern. Aufgrund der partiell nur fragmentarischen Überlieferung sind hier – letztlich auch für die Textkonstitution des Notenteils – einige Hürden zu nehmen. Leider werden die Fassungen konventionell hintereinander abgedruckt, so dass sich der Nutzer die Fassungsunterschiede mühsam erarbeiten muss. Dabei hätte Edirom das nötige Tool bei der Hand, um die Unterschiede sehr viel benutzerfreundlicher darzustellen. Dem Vernehmen nach war diese Entscheidung dem Kosten- und Zeitdruck geschuldet. Schade! Die ausführlichen Beschreibungen lassen allerdings den Nachvollzug der Fassungsbewertung zu und machen verstehbar, warum Weber Eingriffe am Werk für notwendig erachtete (etwa aufgrund von Kritik von außen). Die Ausführlichkeit, mit der alle diese Fakten dargeboten werden, bedingt freilich die eine oder andere Wiederholung (der diplomatische Wortlaut des Titelblattes zum Deklamatorium mit seiner Widmung an Franz Danzi wird gleich dreimal geboten). Doch lässt sich damit dank der insgesamt so stringenten Darstellung sehr gut leben.

Die Quellenbeschreibung und -bewertung erfüllt damit alle Erfordernisse nach Vollständigkeit und Präzision. Vor allem nimmt die Ehrlichkeit der Herausgeber für sich ein, die freimütig einräumen, die eine oder andere Quelle nicht autopsiert zu haben, oder einzelne Sachverhalte nicht eindeutig zuordnen zu können. Eine derartige Transparenz, die sich bei den Speziellen Anmerkungen fortsetzt, ist leider bei vielen Gesamtausgaben immer noch nicht selbstverständlich.

So hilfreich die im Anmerkungsapparat vorgenommene Kategorisierung der Einzelanmerkungen auch sein mag, so birgt diese doch auch eine Gefahr: Wer etwa auf die Idee käme, unter „Hg.-Korrektur“ alle Stellen zu finden, an denen der Herausgeber gegenüber seiner Vorlage etwas geändert hat, läuft in die Irre, weil dergleichen auch bei den anderen Kategorien durchaus begegnen kann.

Auch wenn der Wissenschaftler mit dem gleichwohl übersichtlichen und informativen Apparat zufrieden sein kann, so wird der Musikpraktiker sich doch gelegentlich wünschen, dass die Herausgeber etwas stärker in den Notentext eingreifen würden. So wird etwa die unterschiedliche Bogensetzung bei den Vorschlagsnoten in den T. 240–245 der *Hymne* mit ihren Inkonsequenzen so übernommen, wie es die Quelle vorgibt. Eine Angleichung im Sinne der dritten Notengruppe läge auf der Hand und würde dem Musiker ersparen, den Bleistift zücken zu müssen. Hier wird die Quellentreue vielleicht ein wenig überstrapaziert. Auf der anderen Seite verwundert, dass etwa bei der Übertragung des Titelblattes zur *Hymne* wohl die doppelt gesetzten Punkte (hinter „Rochlitz“) übertragen werden, nicht aber der darauf folgende Aufteilungsstrich. Hier hätte die Ausgabe ebenso wie bei den orthographischen Differenzen vor allen in den beschließenden Chorsätzen durchaus etwas mehr Freiraum zur Angleichung gehabt, ohne dass dadurch der Nutzer vor Probleme gestellt worden wäre.

Der Notentext erfüllt selbst hochgesteckte philologische Ansprüche. Freilich ließe sich auch hier fragen, ob die minutiöse typographische Differenzierung etwa bei Bogenlängen notwendig ist, da Ende und Anfang eines Bogens erfahrungsgemäß oftmals nicht eindeutig bestimmbar sind; doch entspricht dies selbstredend den Editionsrichtlinien und die jeweilige Klammerung der verlängerten Bögen stört nie die gute Lesbarkeit. Auch die in der *Hymne* erstmalig in T. 25

(Violino I und Soprano) genutzte Figur würde wohl nicht zwingend derart viele Bogenergänzungen benötigen – zumal dann nicht, wenn sie lediglich die Funktion von Silbenbögen haben (in T. 153 fehlt dafür der notwendige Haltebogen von der zweiten bis dritten Note dieser Figur).

Etwas abweichend von den Editionsrichtlinien werden Warnungsakzidentien behandelt. In den Richtlinien heißt es: „Warnungsakzidentien der Hauptquelle werden dann weggelassen (und im KB vermerkt) wenn sie eindeutig verzichtbar sind. Der Herausgeber sollte Warnungsakzidentien [...] nur in Ausnahmefällen zur Vermeidung von Mißverständnissen ergänzen [...]“ (S. 397). Die Frage nach der Notwendigkeit von Warnungsakzidentien steht hier – wie in anderen Ausgaben auch – im Ermessen der Herausgeber. Allerdings wurden keine überflüssigen Akzidentien Webers, von denen es einige gibt, weggelassen; umgekehrt wurden Akzidentien auch an Stellen ergänzt, an denen sie eigentlich entbehrlich sind. In lediglich zwei Takten (*Der erste Ton*, T. 55, Flauti und Klarinetten, sowie *Hymne*, T. 35, Bassi) ist wegen des Untersatzes der horizontale Notenabstand unschön und hätte manuell etwas ausgeglichen werden können.

Das freilich sind reine Schönheitsfehler, die nichts an dem überaus positiven Gesamteindruck des gesamten Bandes ändern. Manchen anderen Gesamtausgaben wäre zu wünschen, dass auch sie diese Qualität, verbunden mit der Transparenz aller editorischen Entscheidungen, erreichen würden.

(Juni 2015)

Reinmar Emans