

Besprechungen

CARLO BOSI: *Emergence of Modality in Late Medieval Songs: The Cases of Du Fay and Binchois*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 286 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Band 8.)

Lange ist es erstaunlich ruhig geblieben bei der Frage von Modalität und Mehrstimmigkeit. Umso verdienstvoller ist es, dass sich Carlo Bosi in der Druckfassung seiner von Reinhard Strohm betreuten Dissertation (2003) diesem Aspekt auf sehr grundsätzliche Weise zu nähern sucht. So referiert er auf den ersten 51 Seiten seines Buches die wichtigsten Lösungsansätze zu diesem Problem, wie sie in den letzten 50 Jahren vorgelegt worden sind. So verdienstvoll es sein mag, die Kritik von Sarah Fuller an meinem Ansatz mit wenigen Argumenten ad absurdum zu führen (S. 43f.), so problematisch bleibt seine grundsätzliche Annäherungsweise an das Problem. Denn, und das wird gleich im ersten Abschnitt deutlich, in dem er die historischen Belege zur Modusbetrachtung zusammenfasst: Ein Modus lässt sich trotz aller Bemühungen seit Boethius und bis Johannes Tinctoris und Heinrich Glarean nicht klar und eindeutig theoretisch definieren, da er ein Ergebnis eines intensiven impliziten Lernprozesses ist, das die Theoretiker des Mittelalters, für die auch die „musica“ ein selbstverständlicher Teil des wissenschaftlichen Weltverständnisses war, mit wenig Erfolg in ihr theoretisches System einzubauen versuchten (vgl. C. Berger, „Glareans Bild der Musikgeschichte“, in: *Heinrich Glarean. Ein Universitätslehrer in Freiburg im 16. Jahrhundert. Freiburger Universitätsblätter* 203 [2014], H. 1, S. 51–64). Damit sind aber einige weitreichende Konsequenzen verbunden, die erst die angemessene Umset-

zung des Konzepts Modalität ermöglichen. Christopher Schmidt hat einen solchen Weg in seinem Buch *Harmonia modorum* (Winterthur 2004) eingeschlagen, den Markus Jans in ganz anderer Form mit dem Begriff des „Feldes“ weiterführt („Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln“, in: *Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischer Praxis*, hrsg. von Jochen Brieger, Frankfurt 2013 [Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 29], S. 41–54). Voraussetzung solcher Zugangsweisen ist eine modale Einheitlichkeit, wie sie Bosi mir im Umgang mit der Mehrstimmigkeit als „forced modal ‚purity““ (S. 49) ankreidet. Das Zitat, das er hier als Beleg anführt, bezieht sich auf die Einbeziehung von chromatischen Strebetönen an kontrapunktisch relevanten Stellen, Töne, die notwendigerweise über den diatonischen Bestand des Chorals hinausgehen.

Schon in meiner Rezension von Karol Bergers *Musica ficta* (Mf 42 [1989], S. 372–375) habe ich Dufays Chanson *Navré je suis* als ein Beispiel vorgestellt, wo entgegen der Edition Besslers das *b*-molle vor dem hohen *f* zu Beginn des Cantus keinesfalls als Erniedrigungszeichen für *es*, sondern als Hinweis auf ein *fa-supra-la* (und zwar über *e-la*) angesehen werden muss, was dazu führt, das der unselige Wechsel von *es* und *e* in einem Tetrardus mit der Finalis *c* vermieden werden kann (vgl. Bosi, S. 159). Notation ist eben im 15. Jahrhundert in rhythmischer Hinsicht wie auch im Hinblick auf die Tonhöhe sehr kontextabhängig, und zum Kontext gehört der implizite modale Hintergrund. Daher ist es kaum nachvollziehbar, in Dufays *Resvellies vous* von einem „actual sounding together of potentially conflicting modalities“ auszugehen. Diese Konfliktsituation ließe sich sehr leicht mit Hilfe einer angemessenen Solmisation vermeiden. Der Rückgriff auf die Vorzeichen als Hinweise auf die Organisation der Hexachordstruktur ist dabei ein mögliches Mittel, das in manchen Fällen unbefriedigend erscheint oder

zugegebenermaßen einfach nicht funktioniert, in vielen aber, wie hier in *Navré je suis*, zunächst einmal erstaunlich gute Ergebnisse ermöglicht. Das „concept of coherence“ (S. 39) beschränkt sich keineswegs bloß auf die Renaissance oder das Spätmittelalter. Wenn man keine „univocal conclusion“ sehen kann, sollte der Zugang selbst, nicht aber die Musik, wie bei Tinctoris in seiner berühmten Einleitung, in Frage stehen (dazu Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992 [BzAfMw 35], S. 9–10).

Bei Dufays *Helas, et quant vous veray* ist es wichtig, sich an die Formel des anonymen *Dialogus de musica* zu erinnern: „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.“ (GS I, 257) Die *g*-Klausel am Ende mit den *b*-Vorzeichen in den Unterstimmen gibt einen klaren Hinweis auf den *g*-Protus. Darauf ist auch der Beginn des Cantus bezogen, der im Hexachordum molle solmisiert werden muss, dem sich in M. 6 sogar ein *es* als *fa-supra-la* anschließt. Die *c*-Klausel in M. 7 ist also ebenfalls auf den Protus bezogen. In M. 20 solmisiert der Cantus wieder im Hexachordum molle mit einem *es'* als *fa-supra-la*, das im Tenor noch unterstrichen wird durch die beiden Kreuze vor *b* und *c*. Damit wird das *b* zur Schaltstelle der beiden Hexachorde, einmal als *b-fa* des Hexachordum molle, zum andern als ein *b-ut*, das nach oben zum *fa-supra-la*, also dem *es* in M. 22 führt. Zuvor wurde der *d*-Klang in M. 22 zum Halbschluss mit einer plagalen Tenorklausel im Cantus, eine Wendung, die eine Erhöhung des *c* im Tenor zum *cis* anschließt.

Eine seltene Form des Moduswechsels in einem Stück lässt sich in Dufays *Franc cuer gentil* beobachten, das nur in E-E V.III.24 (EscB) und I-TRmn 92 und 93 überliefert wird, also nicht in den „klassischen“ Dufay-Quellen. Es ist ein Rondeau, das zunächst sehr klar in einer *f*-Klanglichkeit beginnt und an der Binnenzäsur des Rondeau auch mit einer *f*-Klausel endet, die Basis Interpre-

tation eines „*f*-tritus“ (S. 162) nahelegt. Unterstützt wird diese Interpretation durch das *b*-molle vor *f'* in M. 5 des Cantus (I-TRmn 92, f. 180), das wie in *Navré je suis* auf eine Kombination von Hexachordum durum und naturale hinweist, also vor allem ein *h* in den ersten 8 Messuren. Die Schlussklausel auf *c* im zweiten Teil des Rondeau offenbart einen Wechsel zum „*c*-tetrardus“, der allerdings über eine *g*-Protus-Klausel erreicht wird, denn in M. 31 muss im Cantus ein *b*-molle ergänzt werden. Ein solcher Wechsel spiegelt die inhaltliche Wendung des Textes vom angebeteten „*franc cuer*“, das ausführlich gerühmt wird, hin zum Leid des Anbetenden. Aber solche modalen Besonderheiten gehen über die bloße Betrachtung des Notentextes hinaus und lassen sich – ebenfalls – nur über den weiteren Kontext hinaus erfassen (vgl. meine Analyse von Solages Ballade *Calextone*, in: *Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Günther u. a., Neuhausen-Stuttgart 1996 [MD 49], S. 75–91). Ohne diese weitreichende Kontextualisierung in musiktheoretischer wie inhaltlicher Beziehung, das macht die Arbeit von Carlo Bosi wieder einmal deutlich, lässt sich ein Zugang zur Musik des 15. Jahrhunderts nicht sinnvoll erzielen.

(September 2014)

Christian Berger

SABINE MEINE: *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhour: Brepols Publishers 2013. 430 S., Abb., Nbsp. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)*

Basierend auf ihrer Habilitationsschrift von 2007 legt Sabine Meine mit diesem großformatigen Buch eine in jeder Hinsicht gewichtige Studie zu einer „leichten“ Gattung vor, mit der es sich die Musikwissenschaft wohl oft auch zu leicht gemacht hat. Eingezwängt zwischen den literarisch wie

musikalisch anspruchsvolleren Gattungen der französischen Chanson und des italienischen Madrigals, war die Frottola stets (und nicht zuletzt auch bei Alfred Einstein) dem Vorwurf ausgesetzt, dichterisch fragwürdig und musikalisch stereotyp gestaltet zu sein, unbeeindruckt vom zeitgleich aufkommenden Petrarkismus und dem humanistischen Impuls zu musikalisch sensibler Textdarstellung, zudem das Produkt einer nur kurzlebigen, kaum mehr als zwei Jahrzehnte währenden Mode. Selbst der Rang als wichtige Vorläufergattung des Madrigals wurde ihr (etwa durch Iain Fenlon und James Haar) wieder abgesprochen. Sabine Meine rückt mit ihrer grundlegenden, enorm vielschichtigen Arbeit vieles zurecht und schärft den Blick auf die Frottola, indem sie die Gattung erstmals konsequent von ihrem kulturgeschichtlichen Kontext her erschließt, ohne dabei allerdings der Gefahr zu erliegen, den ästhetischen Gegenstand als solchen nicht mehr ernst zu nehmen und auf Analysen von Text und Musik zu verzichten.

Im ersten der drei Großkapitel, die Schritt für Schritt näher an das ästhetische Substrat heranführen, geht es um die Funktionen der Frottola im Rahmen von (überwiegend weiblichen) Inszenierungsstrategien. Auf einen vielfältigen Fundus von Quellen zurückgreifend, macht Sabine Meine anschaulich, welche Bedeutung und Funktion die Förderung der Frottola für die Selbstdarstellung von Isabelle d'Este Gonzaga an ihrem Mantuaner Fürstinnenhof haben konnte, zumal in der Rivalität mit Lucrezia Borgia in Ferrara. Zugleich konnte die Frottola aber, wie Meine zeigt, auch Refugien – Meines Terminus „Fluchtpunkte“ ist hier nicht ganz glücklich – für Tendenzen bieten, sich den anspruchsvollen und männlich geprägten Normen der höfischen Kultur zu entziehen, auch im Sonderfall Rom, wo die Frottola den singenden Kurtisanen gegenüber ihrer geistlichen Kundschaft das Spiel mit dem Umkehren traditioneller Geschlechterrollen erlaubte.

Die zweite Annäherung geht von der humanistischen Gelehrtenkultur aus. Meine zeigt überzeugend, in welcher Relation die frottolistische Dichtung an der Wende zum 16. Jahrhundert zum Petrarkismus wie auch zum Wandel in der Liebesdiskursliteratur der Zeit steht und diskutiert im Rekurs auf Pietro Bembo und Vincenzo Calmetas Dichtungslehren wie auch Baldesar Castigliones *Il cortigiano* die Bedeutung der in ihrer Qualität ja sehr heterogenen Frottola-Dichtungen für die questione della lingua, die Nobilitierung der italienischen Volkssprache.

Im deutlich umfangreicheren dritten Großkapitel wird dann eine Gattungsgeschichte im engeren Sinne entworfen, beginnend mit einer Skizze der Publikationsstrategien, die Ottaviano Petrucci mit seinen Frottola-Drucken zwischen 1504 und 1514 erkennen lässt. Ausgehend von Antonio da Tempos Dichtungstraktat von 1332 widmet sich die Verfasserin eingehend den Spezifika der frottolistischen Dichtung, deren Erkennungsmotiv eine „überbordende Diskursivität“ sei, ein ungebremster Sprechdrang, der, wie Meine zeigt, partiell immerhin aufgefangen wird durch die Qualitäten des Satirischen, der Verspieltheit und der Selbstironisierung bis hin zur Unsinnspoesie. Häufig werde auch diese spezifische Diskursivität von den Gedichten in besonderer Weise thematisiert, als innerliches Zwiegespräch, durch Verwirrspiele mit dem Wechsel von Bejahung und Verneinung, durch Sprachspiele oder die Umkehrung des höfischen Topos des *parlar clus*: Den unglücklich Liebenden zwingt sein Los zum Reden statt zum selbstquälerischen Schweigen.

All das wird dann auch fruchtbar gemacht in den Kapiteln zur Kompositionspraxis der Frottola und führt hier zu oft genug überraschenden Interpretationen, die man bei dieser Gattung kaum erwartet hätte. Meine weist zu Recht darauf hin, dass Grundlagen der Musikalisierung häufig schriftlose, usu-elle Praktiken der Erweiterung eines zwei-

stimmigen Satzgerüsts zur Drei- und Vierrstimmigkeit sind, und sie gibt einen guten Überblick über die musikalischen Realisierungsweisen der *formes fixes*. Zugleich geht sie aber auch gegen das Vorurteil an, musikalisch seien Frottolen durchweg stereotyp und schematisch gestaltet und schon wegen der Strophenformen nicht zu musikalischer Textdarstellung in der Lage. Mit einer Fülle von ebenso sensiblen wie fantasiereichen Werkinterpretationen zeigt Meine vielmehr, dass durchaus das Gegenteil der Fall ist, wenn auch nicht der Regelfall. So kann sie tatsächlich plausibel machen, dass zumindest in der ersten Strophe immer wieder in durchaus schon madrigalistischer Weise einzelne Worte, zentrale Gedanken oder auch die Hauptaussagen der Gedichte von der Vertonung wirkungsvoll umgesetzt werden. Damit wird dann auch eine erstaunliche Bandbreite an musikalischer Differenziertheit greifbar, von pragmatischer Bewältigung einer großen Textmenge durch stereotype Formeln und wiederholungsreichen Satz bis hin zu so etwas wie strophischen Protomadrigalen, die in ihrem sensiblen Wort-Ton-Bezug hinter Verdelots Madrigalschaffen kaum zurückstehen und offenkundig bereits Konsequenzen aus Bembos petrarkistischer Dichtungstheorie ziehen. Vor diesem Hintergrund wäre die Relevanz der Frottola für die neue Gattung Madrigal dann doch wieder neu zu bewerten.

Alles in allem gelingt Sabine Meine hier eine ideale Verschränkung von Kulturgeschichte und musikalischer Gattungsgeschichte, die allen an der Geschichte und Musik der Frühen Neuzeit Interessierten eine Fülle von Anregungen und neuen Einsichten vermitteln kann. Das eine oder andere hätte man in den ersten Kapiteln vielleicht konziser abhandeln können (auch wenn überbordende Diskursivität ein Thema der Arbeit ist). Das ändert nichts daran, dass hier eine äußerst material- und gedankenreiche, durchweg inspirierende Monographie vorliegt, die nichts Geringeres als eine neue

Sicht auf die Frottola liefert. Ein beeindruckendes Buch, das in jede Bibliothek gehört und der Forschung vielfältige neue Impulse geben wird.

(August 2014)

Hartmut Schick

TIHOMIR POPOVIĆ: Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu „My Ladye Nevells Booke“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 269 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 71.)

Bei *My Ladye Nevells Booke* handelt es sich um ein 1591 geschriebenes, kalligraphisches Prachtmanuskript, das ausschließlich Musik für ein Tasteninstrument von William Byrd (um 1540–1623) enthält, dem „Father of Musick“, wie er in den Chroniken der englischen Chapel Royal bezeichnet wird, der er von 1572 bis 1591 angehörte. Seit 1926 liegt die Sammlung in einer Edition von Hilda Andrews vor, deren hohe Verlässlichkeit die Studie von Tihomir Popović ausdrücklich bestätigt. Zu Recht weist Popović aber darauf hin, dass die in dem Manuskript enthaltenen Korrekturen und Ergänzungen kommentarlos in die Ausgabe integriert wurden und so wichtige Fragen wie etwa jene nach ihrer Autorschaft (hier wurde in der umfangreichen Forschungsliteratur bereits Byrd selbst vermutet) und nach ihrem Charakter entstellen. Dies erhält eine gewisse Brisanz auch dadurch, dass das Manuskript erst 2006 aus jahrhundertlangem Familienbesitz von der British Library erworben und damit allgemein zugänglich wurde (MS Mus. 1591; als Faksimile 2012 in der Reihe *Documenta musicologica*, Reihe 2, Handschriften-Faksimiles Bd. 44 erschienen, inzwischen auch digital einsehbar unter <http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/nevells/>). Diesen Aspekten widmet sich Popović in seiner zu Recht „Untersuchungen“ genannten Dissertation, die 2011 an der Humboldt-Universität in Berlin

angenommen wurde: der Person und dem Umfeld der Widmungsträgerin sowie mögliche Beziehungen zu William Byrd, den Ergänzungen und Korrekturen und ihrem Autor. Ein weiterer Themenschwerpunkt bildet die Tonartenbehandlung, womit der alliterierende Titel eingelöst wird: Mäzene – Manuskripte – Modi.

Nach einer Einleitung, die u. a. soziologische Konzepte von Pierre Bourdieu für die Thematik der Arbeit nutzbar zu machen versucht, aber auch die „Hilfsdisziplinen“ Heraldik und Modusforschung (hier vor allem auf Bernhard Meier fußend) einführt, folgen sozial- und kulturgeschichtlich orientierte Eingangskapitel zur Identität von „Ladye Nevell“ und ihrem adligen Umfeld. Vor allem hier zeigt sich eine gewisse Anglophilie des Autors, wenn er die auf dem Kontinent nicht so geläufigen englischen Adelsverhältnisse ausbreitet und dafür intensiv Stammbäume des in Betracht kommenden Personals prüfte. Hinsichtlich der Identität von „Ladye Nevell“ kann Popović allerdings nur bestätigen, was John Harley bereits 2005 publizierte: nämlich Elizabeth Neville (1541–1621), dritte Ehefrau von Sir Henry Neville of Billingbear, die 1591, also im Jahr des Abschlusses des Manuskripts, 50 Jahre alt wurde. Die weitgehend auf den gleichen Materialien fußende, aber wesentlich ausführlichere Darstellung bei Popović kann als Mehrwert betrachtet werden (obgleich auch hier Fragen offenbleiben, etwa nach den im Balliol College in Oxford aufbewahrten Teilen ihrer Bibliothek, denen der Autor leider nicht nachging). Deutlich wird, wie sehr das Beherrschen eines angemessenen Musikinstrumentes wie insbesondere eines Tasteninstrumentes (in der Zeit als Virginal bezeichnet) ein wichtiger Bestandteil aristokratischer Identität zur Tudor-Zeit war und wie sich *My Ladye Nevells Booke* hier bestens in das „Netzwerk aristokratischer Widmungsträger“ einpasst. Diesem Aspekt ist auch ein kurzes Kapitel zur Adelskultur im Spiegel der Kompositionen gewidmet.

Ein weiteres Kapitel untersucht unter der schönen Überschrift „The Second Hand“ die bereits erwähnten Ergänzungen und Korrekturen (wie fehlende und falsche Töne, Akzidentien, Ornamente), die nach Ansicht von Popović wohl nicht von Byrd stammen, sondern sich vielmehr der von ihm beobachteten musikalischen Literalität von Lady Nevell und ihrem Umfeld verdanken, wobei er insbesondere auf die Kategorie der Grace als aristokratische Haltung wie als musikalisches Ornament hinweist. Es ist zu vermuten, dass er mit dieser Meinung, die nicht zuletzt auf dem Fehlen eines positiven Belegs für eine Autorschaft Byrds beruht, auf Widerspruch stoßen wird.

Breiten Raum nimmt das differenzierte letzte Kapitel über die Tonartenbehandlung ein, ein öfters problematisch diskutiertes Thema in diesem Repertoire; ein Verzeichnis mit detaillierten Angaben für jedes Stück findet sich im Anhang. Als Ergebnis allerdings stellt Popović abschließend fest, dass in Bezug auf Byrds Musik für Tasteninstrumente „der Begriff ‚Modalität‘ [...] nur mit Vorsicht verwendet werden kann“ (S. 227). Vor allem durch Beschränkungen wie „Gattungstonart“ und die Relativierung eines Modus durch ornamentale und virtuose Passagen erweise sich der Konstruktcharakter des Modalitätsbegriffes, zumindest für dieses Repertoire.

An einigen Stellen (wie etwa bei der Nennung der aktuellen Aktivitäten der Labour-Regierung, die aber bereits 2010 abgewählt wurde) wird der lange Entstehungszeitraum der Dissertation erkennbar – bzw. das Fehlen eines energischeren Lektorierens, das auch hinsichtlich gewisser Redundanzen und einer abundanten Fußnotenvergabe wünschbar gewesen wäre. Abschließend muss allerdings noch ein echtes Manko erwähnt werden. Der Publikation der Dissertation in den renommierten *Beiheften zum Archiv für Musikwissenschaft* fehlt unverständlicherweise der Anhang und damit auch alle Abbildungen und Notenbeispiele, auf die im Text

häufig verwiesen wird. Diese können nur im Internet eingesehen bzw. heruntergeladen werden (<http://www.diamm.ac.uk/resources/appendices.html>), das Buch ist mit Gewinn also nur in der Nähe eines internetfähigen Gerätes oder eines PCs zu lesen. Man darf sich fragen, warum die Arbeit eigentlich nicht gleich als E-Book publiziert wurde.

(Juli 2014)

Martin Kirnbauer

Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist. Hrsg. von Iain FENLON und Inga Mai GROOTE. New York: Cambridge University Press 2013. XVII, 382 S., Abb.

Person und Werk des aus dem Kanton Glarus stammenden Heinrich Loriti ziehen die Fachwelt, die musikwissenschaftliche zumal, in regelmäßigen Abständen an. Während früher seine Hauptschrift als zwar spezielle, aber zentrale Quelle für das Verständnis des Modusystems galt und vornehmlich rezipiert wurde, ging man in jüngerer Zeit dazu über, die Eigenarten und Meriten des Gelehrten, für den Musik eben eine unter mehreren Disziplinen war, vernetzter zu sehen. Schließlich sind auch Glareans musikalische Ideen ohne Bezug zu seiner Bewertung der Antike als poeta laureatus und als Historiograph, aber auch ohne seine mathematische Weltansicht und sein geographisches Interesse, noch weniger ohne Kenntnis seiner theologischen und kirchenpolitischen Maximen, die ihn durchaus nicht von der Reformationsbewegung überzeugt sein ließen, nicht adäquat zu erfassen. Den nochmals neueren Ansatz, nämlich den Humanismus der Humanisten zu verstehen, ihn weniger als abstrakte geistesgeschichtliche Bewegung denn als identitätsstiftende soziale Praxis einer gebildeten und öffentlichkeitswirksamen Gruppe einzustufen, verfolgen in gewisser Weise auch die meisten Beiträge der vorliegenden Aufsatzsammlung. Denn ihre Perspektive ist das Buch, allerdings nicht so sehr

der Inhalt des Buches, sondern der Umgang mit dem Medium: Wie kam Glarean zu Büchern, wie verfuhr er mit ihnen, wie nutzte er sie für sein eigenes Schreiben, was machte er mit seinen Exemplaren, wer partizipierte an seiner Arbeitsbibliothek?

Nicht alle, aber zahlreiche der Beiträge sind aus diesem aktuellen Zugang zu den Quellen entstanden. Iain Fenlon und Inga Mai Groote hatten ihre individuellen Forschungen zu Bibliotheken musikalischer Humanisten und eben insbesondere dem Glarean'schen Bücherbestand irgendwann zusammengeführt und sie in Seminarform für weitere Fachleute geöffnet, woraus unter anderem dieser Sammelband entstand. Der häufig eingeschlagene Weg zu den Texten über die Paratexte hat nicht nur so manche Trouvaille in Randglossen und Fußstegen zutage gefördert, sondern auch eine interessante Erkenntnisperspektive eröffnet, die das überwölbende Gedankengebäude an kleine Denkschritte und selbst an Gefühlsregungen rückbindet und somit nicht nur das Materialhafte der überlieferten Quellen, sondern auch den Arbeits- und Rezeptionsvorgang plastisch hervortreten lässt. (Leider statteten nicht alle Autoren ihre Aufsätze mit Abbildungen aus, was gerade bei diesen Quellensorten von eminentem Wert ist.) Auch wird ein Blick auf das Naturell humanistischer Persönlichkeiten möglich, wie er in musikalischen Zusammenhängen eher selten begegnet: beißende und gehässige Satire, Kleinigkeiten mit Witz, spielerische Phantasie, Alltäglichkeit mit und ohne Tiefgang – kurzum universitäre Lebenswelten im Dunstkreis von Erasmus und „Heiny Loriti“, wie jener Glarean nannte.

Im ausführlichen Einleitungskapitel umreißen die Herausgeber den Scopus der Aufgabe. Die rein musikwissenschaftliche Sicht auf Glarean ist fraglos verzerrt, und auch zur angemessenen Einordnung seiner musikalischen Schriften ist die Wahrnehmung des multidisziplinär tätigen Humanisten geboten. So rekapitulieren sie anschaulich

die Handlungsmaximen und Publikationsstrategien humanistischer Kreise unter dem Leitstern Erasmus, zu denen Glarean gehörte. Dennoch macht nach wie vor das *Dodekachordon* seine kapitale Lebensleistung aus und schmiedet das unverwechselbare Profil des Intellektuellen. Paris mit seinem musikalischen Informationsangebot hatte unter Glareans frühen Stationen nachhaltig die Weichen in Richtung Musik gestellt. Ergänzt durch Anregungen von verschiedener Seite (die Kölner Musiktheoretikerszene, die Schriften von Gaffurius, Verbindungen zu Druckern und deren Autoren insbesondere in Basel, Lehrverpflichtungen in Freiburg) formte sich eine hochgradig originelle Gestalt, deren Werk im humanistischen Schrifttum einen speziellen Platz einnimmt und innerhalb der musikalischen Literatur eine Sonderrolle spielt.

Laurenz Lütteken entwickelt die These, wie der Historiker Glarean mit seiner Modustheorie und über die Person Josquins eine Brücke zwischen Antike und Zukunft, die eine konfessionell gespaltene Zukunft war, baut. Glareans gezielte Dedikationspolitik wird von Bernhard Kölbl nachgezeichnet. Mit der nostalgischen Vorstellung, die Klöster könnten angesichts der Verwerfungen durch die Reformation wieder wie im Mittelalter zu Bollwerken der Gelehrsamkeit werden, schickte Glarean sein *Dodekachordon* mit handschriftlichen Widmungsadressen an Äbte süddeutscher und Schweizer Klöster.

Die Literaturwissenschaftlerin und Spezialistin für Schrifttum im Umfeld der Reformation Barbara Mahlmann-Bauer vergleicht zwei Arten von Annotationen, die Glareans Leseprozess illustrieren. Die Glossen zu Luthers Text über die babylonische Gefangenschaft der Kirche mutieren zu einem polemischen Kampfplatz im persönlichen Exemplar, wenngleich sich herauskristallisiert, dass es dem Schweizer weniger um eine Kritik an der reformatorischen Theologie und mehr um die Verurteilung der politi-

schen Folgen zu tun war. Auch seine primär philologisch und rhetorisch ausgerichteten Anmerkungen zu Hieronymus' Bibelkommentaren, die er möglicherweise als Mitglied im Basler Redaktionsteam der Amerbach-Froben-Gesamtausgabe des Kirchenvaters tätigte, erweisen Glarean als einen Leser, dessen sachliches Verständnis der Bußpsalmen gar nicht weit von dem Luthers entfernt war. Ähnliche Überzeugungslinien destilliert die Verfasserin in einem weiteren Beitrag aus einem rätselhaften undatierten Flugblatt, das eine Predigt über das Mahl des Herrn unter Glareans Namen lancierte. Inhaltlich vermittelt es Glareans Ansichten zu dem kontroversen Thema der späteren 1520er Jahre, die von einer symbolischen Deutung von Brot und Wein bzw. einem spirituellen Verständnis des „Hoc est corpus meum“ in der Gefolgschaft der Schweizer Reformatoren getragen sind. Da die druckspezifischen Parameter des Flugblattes allerdings auf die Freiburger Offizin Stephan Grafs und eine Datierung in der Mitte der 1540er Jahre verweisen, als Glarean als Poetikprofessor sich nicht in theologische Streitfragen einmischen konnte, muss Mahlmann-Bauer die Hypothese einer untergeschobenen Publikation eines alten Textes im Zuge der neu aufgeflamnten Transsubstantiationsdebatte entwickeln.

Der Theologe Max Engammare untersucht die 1491 von Froben gedruckte *Biblia integra*, die Glarean wohl 1516 „antiquarisch“ erwarb und im Laufe der Zeit mit Zeichnungen und Marginalien ausstattete. Seine Lektüre entpuppt sich dabei als primär am historischen, erst sekundär am geistlichen Inhalt interessiert. Glareans vorderhand pädagogisch motivierte Beschäftigung mit geographischen Erscheinungen wird von der Historikerin Christine A. Johnson anhand seiner Schrift *De geographia* samt zweier Schülerkommentare und seiner eigenen annotierten Exemplare astrologischer und kosmographischer Traktate nachvollzogen. Demnach nimmt er eine wissen-

schaftsgeschichtlich anschlussfähige Position zwischen der numerischen und von geometrischen Figuren geprägten Sicht der Erde als Teil des perfekten Universums einerseits und der humanistischen Wahrnehmung der Veränderlichkeit des Planeten und somit der historischen Perspektive andererseits ein.

Sich mit dem Mathematikhistoriker Menso Folkerts durch Glareans Buch über die grundlegende Maßeinheit, den As, und seine Unterteilungen (als Längen- und Hohlraummaße, als Gewichte und Währungen) in römischer und aktueller Zeit zu bewegen, wirft auch für den Musikwissenschaftler nützliche Einsichten ab, da die vorherrschende, von 12 ausgehende Division gleichfalls für die Proportionen der Mensuralnotation entscheidend ist. So sind auch die kommentierten Exemplare und Versionen des *Liber de asse* teilweise Ableger aus dem Umfeld von Glareans Freiburger Lehrtätigkeit.

Einen Blick auf Spuren der Diskussionskultur im humanistischen Freundeskreis erlaubt Andrea Horz, indem sie verfolgt, wie Erasmus, musikalisch eher inkompetent, die Redensart „A Dorio ad Phrygium“ (übrigens das Adagium Nr. 1493) im übertragenen Sinn mit der Bedeutung einer Verkehrung ins Gegenteil erläutert, Glarean dann die fachlichen Details – dass nämlich die Wirkungen der beiden Modi und deren affektiv assoziierte Metren bei den antiken Autoren und bei Gaffurius kontrovers behandelt werden – in seinen Buchexemplaren von 1515 und 1533 anmerkt, worauf Erasmus seinerseits in der Neufassung der *Adagia* von 1536 mit sachlichen Berichtigungen und einem erweiterten Kommentar reagiert, sich dabei aber weiterhin auf den metaphorisch-affektiven Gehalt beschränkt. Erst im *Dodekachordon* wird von Glarean dann die strukturelle Schwierigkeit erhellt, vom dorischen in den phrygischen Modus zu wechseln, was ihn zum tieferen Sinn der Redewendung vordringen lässt.

Während zuletzt ein Gelehrten Diskurs auf Augenhöhe zu beobachten war, gewährt

Inga Mai Groote einen Blick in eine andere, hierarchische Werkstatt, indem sie die von Glareans Studenten hinterlassenen Unterrichtsmaterialien anhand eines konkreten Konvoluts durchleuchtet. Zwei Quellentypen sind dabei zu unterscheiden: die auch in gedruckter Form von Glarean in Umlauf gesetzte Kurzfassung seines *Dodekachordon* (die *Musicae epitome sive compedium* von 1557, dazu gab es als *Ußzug* auch noch eine deutsche Übersetzung), die als Textsorte vielleicht mit einem Vorlesungsskript vergleichbar ist, und der Haupttext eines Buches, der von den Studenten gemäß dem Gehörten ergänzt wurde. Dabei wird die große Rolle ersichtlich, die Musik in Glareans Unterricht spielte, und zwar auch im Fach Arithmetik. Die Streuung seines Gedankenguts über die Schülerschaft war ihm offenbar ein großes Anliegen, denn die Argumentationskette 1) Modi verstehen, 2) Choral bestätigen, 3) die altgläubige Kirche perpetuieren wurde so in praktische Bildungspolitik umgesetzt.

Claudia Wiener wirft als Altphilologin einen Blick auf Glareans Aktivität in ebendiesem Berufszweig, speziell bei seiner editorischen und kommentierenden Auseinandersetzung mit Horaz. Auch sie nimmt eine doppelte Perspektive ein: wie sich Glarean in seinen Publikationen als uneitler, am Erkenntnisfortschritt seines Lesers orientierter Informator zu verstehen gibt und wie seine Vorgaben von Studenten aufgenommen wurden. Der philologisch penible Vergleich von Quasi-Mitschriften erhellt, dass Glarean seinerseits bereits sehr exakte Vorlagen zur Verfügung gestellt und damit die kritische Rezeption also genau gelenkt hat.

Aus wissenschaftshistorischer Sicht untermauern Anthony Grafton und Urs Bernhard Leu Glareans schon zu Lebzeiten ausgezeichneten Ruf als systematischer Gelehrter, der zu Recht Erasmus' Vertrauen genoss, und aus mediengeschichtlicher Sicht wird erneut transparent, wie das teure Gut des gedruckten Buches zwischen Professor und Studenten zirkulierte und vor allem ein Gebrauchs-

gegenstand war, mit und an dem kollektiv in handschriftlicher Form weiterzuarbeiten war. Am konkreten Fall von zwei erhaltenen Exemplaren der 1540 erschienenen *Chronologia* zeigen sie, dass Vorlesungen oft, aber nicht immer pure Diktate waren. Vor allem aber erhält der Leser Einblick in die Kärnerarbeit, im 16. Jahrhundert Geschichtsdaten zusammenzutragen.

Die nicht auf Musik bezogenen Beiträge sind für musikwissenschaftliche Belange freilich nicht direkt verwertbar. Aber sie helfen bei der Auseinandersetzung mit Glareans musiktheoretischen Schriften, die Denkategorien des Humanisten zu erkennen. Die Transferarbeit muss dann allerdings im Fach Musikwissenschaft geleistet werden. Das Verhältnis zwischen Publikation eines Buches „für die Welt“ (und die Nachwelt) und dessen Einsatz als Grundlagentext für die universitäre Lehre haben Groote, Kölbl und Susan Forscher Weiss für das *Dodekachordon* (bzw. die *Epitome*) und damit die Lehre in der Disziplin Musica beim Vergleich erhaltener Studentenexemplare durchexerziert. Interessanterweise scheint Glarean im verfolgbaren Lehrjahrzehnt zwischen 1548 und 1558 sein didaktisches Programm in Richtung praktisch-musikalischer Aspekte modifiziert zu haben, was beispielsweise zu mehr deutschen Liedern als Material für die modalen Melodien führte. Gleich blieb indes die große Bedeutung der terminologischen Erfassung von Sachverhalten, die aus den Rand- und Interlinearglossen der eben nicht auf ein Musikstudium spezialisierten Benutzer spricht.

Zum Beschluss kommentieren die beiden Herausgeber ihre vorbildliche Dokumentation der noch weitgehend erhaltenen Bibliothek des Humanisten, die dieser nicht allein für sich, sondern auch für den kollektiven Gebrauch angelegt und präpariert hatte. Da sie relativ geschlossen – wenngleich nicht notwendigerweise komplett – an und von Glareans Schüler Egolf von Knöringen vererbt wurde und so letztlich in die Münchner

Universitätsbibliothek gelangte, bildet deren Besitz mit 108 Nummern den Hauptteil der durch zwölf Posten Streubesitz ergänzten Liste, die quantitativ und im Informationsgehalt weit über die von Fenlon 1994 publizierte hinausgeht. Überwiegend, aber nicht ausschließlich bestand Glareans Bücherbesitz aus (notabene nicht musikbezogenen) Drucken, aber auch wenige Handschriften sind zu finden, einschließlich der Handvoll Musikalien. Wunschlos glücklich könnte man sein, wenn auch die Quellen, für die Glarean als Eigentümer diskutiert wurde (wie der Rem'sche Stimmbuchsatz D-Mu, 8° Cod. ms. 328-331 oder die Motettensammlung 4° Art. 401), Aufnahme gefunden hätten. Es ist zu hoffen und zu erwarten, dass die Besitzer der Aufsatzsammlung die noch wenigen Angaben zu Digitalisaten schon bald mit ihren eigenen Annotationen vermehren können.

Ein wenig eigenartig mutet es an, dass ein Buch von bei weitem die Mehrheit stellenden deutschsprachigen Autoren und mit nur einem ausschließlich von einem englischen Muttersprachler abgefassten Beitrag auf Englisch erscheint. Neben der Chance für die Verfasser, auch außerhalb „teutscher Lande“ registriert zu werden, bedeutet es für den Leser den hierzulande rar gewordenen Genuss, von einem perfekten Lektorat und Layout zu profitieren – beinahe: Drei Druckfehler sind zu verschmerzen, aber wo ist der auf S. 187 angekündigte (höchstwichtige) Appendix? Der Einheitlichkeit wäre ferner zuträglich gewesen, wenn bei den lateinischen Zitaten und den im Anhang mitgeteilten Texttranskriptionen auch dann Übersetzungen bereitgestellt worden wären, wenn kein Angelsachse am Kapitel-Haupttext beteiligt war.

(August 2014)

Nicole Schwindt

MARTIN KIRNBAUER: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Basel: Schwabe Verlag 2013. VIII, 405 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 3.)

Die konsequente Erschließung und systematische Auswertung der Quellenlage über chromatische und enharmonische Versuche in der römischen Musikpraxis der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen bislang über einzelne Bemerkungen und Verweise in den entsprechenden Komponistenmonographien oder Notenausgaben kaum hinaus. Wenn diese Problematik aber in der Musikforschung, häufig ganz allgemein auf die Musik der Renaissance oder Frühbarockzeit bezogen, aufgegriffen wurde, so war in der Regel die Tendenz feststellbar, sie vorwiegend von ihrer theoretischen Seite her und fast ohne interpretatorische Verknüpfung abzuhandeln. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, dass Martin Kirnbauer, ein ausgewiesener Spezialist für Instrumentenkunde sowie ein guter Kenner des spätmadrigalischen Repertoires an den römischen Kardinalshöfen dieser Zeit, eine Studie verfasst hat, welche, von der Zeit des Barberini-Papstes Urban VIII. (geboren als Maffeo Barberini, Pontifikat 1623–1644) ausgehend, sich zum Ziel gesetzt hat, darzustellen, „wie chromatische und enharmonische Musik aufgeführt wurde und welche Tragweite eine praktische Beschäftigung mit den Genera sowie mit vieltönigen Instrumenten darüber hinaus hatte“ (S. 10). Die chronologische Konzentration auf einen so engen Zeitraum ermöglicht aufgrund der günstigen Quellenlage und der zahlreichen bereits existierenden Einzelstudien nicht nur die nötige Akribie und Dichte in der Forschung, sondern auch, den Bezug zur Vokal- und Instrumentalpraxis herzustellen, so wie diese insbesondere im Palazzo Barberini unter der Ägide des Papstneffen Kardinal Francesco Barberini gelebt wurde, und da-

mit, die angestrebte Verbindung zwischen Theorie und Musikpraxis zu realisieren. Die Studie wird durch die Hand des französischen, damals in Rom anwesenden Gambenvirtuosen André Maugars mit seinem (fiktiven?) Brief *Response faite à un Curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie* [...], veröffentlicht ca. 1639, in einem lesenswerten literarischen Duktus eröffnet, teilweise weitergeführt und bietet eine Einführung in die zeitgenössische mikrotonale Praxis. Ohne auf die auch in den anderen künstlerischen Disziplinen vorherrschenden klassizistischen Tendenzen einzugehen, beschäftigt sich Kirnbauer zunächst mit den Madrigalen Domenico Mazzocchis (1638), deren Entstehung sowie praktische Verwendung er in ihrem doppelten Publikationsformat in Partitur und in Stimmbüchern überzeugend im Kontext der Accademia delle viole F. Barberinis sieht. Anschließend folgt die Erörterung der nicht ganz kohärenten musikalischen Theorien Giovanni Battista Donis, zuerst auf seine Rezeption und Darlegung der antiken Modi bezogen und danach, infolge von deren Wiederbelebung, auf die von Doni in seinen Schriften angeregten und ausführlich beschriebenen Instrumente, die teilweise für die musikalische Praxis tatsächlich neu geschaffen wurden. Mit Blick auf verschiedene Vokalkompositionen Pietro Eredias, Luigi Rossis und Pietro della Valles wird anschaulich erörtert und auch problematisiert, inwieweit diese neuen Viole di armoniche oder auch die Cembali spezzati für den Gebrauch als Begleitinstrumente für die meist im kleinen Kreis vorgetragenen Madrigale eingesetzt werden konnten. Indes ist es schwer vorstellbar, dass eine für die damalige Zeit so große Anzahl vorhandener Tasteninstrumente (in einem in der Studie auf S. 221 zitierten Inventar von 1636 aus dem Palazzo Barberini werden fünfzehn Cembali, darunter zwei mit gebrochenen Obertasten, aufgelistet; auch vom Kauf eines Cembalos mit mehreren, wahrscheinlich in verschiedenen Modi gestimmten Tastaturen im

Jahr 1628 wird dort auf der folgenden Seite berichtet) nicht auch als solistische Instrumente zum Einsatz kamen. Insofern wäre es aufschlussreich gewesen, den Versuch zu unternehmen, eine Verbindung zwischen diesen Instrumenten und dem damals gepflegten solistischen Repertoire für Cembalo oder Orgel herzustellen, zumal im Hause Barberini ein so herausragender Violinist und Tastenspieler wie Michelangelo Rossi von 1630 bis 1634 nachweisbar ist, dessen Sammlung *Toccate e corrente d'intavolatura d'organo e cimballo* höchstwahrscheinlich aus diesen Jahren stammt und dessen Madrigale Kirnbauer auch im Kontext der Barberinischen Musikpraxis situiert (S. 187f.). Hinweise in diese Richtung sind in der überlieferten Tastenmusik freilich nicht leicht zu finden. Girolamo Frescobaldi soll kein besonderes Interesse an den theoretischen Konstrukten Donis gehabt haben: Wie die Anmerkungen „altro tono“ in seinen anspruchsvollen *Cento Partite sopra Passacaglia* (aus der letzten Ausgabe 1637 seiner *Toccate d'intavolatura di cimballo et organo* [...]), welche mit dem Wappen F. Barberinis auf dem Titelblatt erschien) mit ihren am Ende häufigen Kontrasten zwischen den dorischen und phrygischen Modi in diesem Lichte zu deuten sind, bzw. ob die Komposition nicht gerade für ein solches Cembalo mit zwei unterschiedlich gestimmten Tastaturen konzipiert wurde und deswegen hier auf einen Manualwechsel hindeutet, steht auf einem anderen Blatt. Es ist jedenfalls offenkundig, dass mit Doni und Athanasius Kircher zwei Verfechter des vieltönigen Systems zu Wort kommen, die keine professionelle musikpraktische Ausbildung als Komponisten bzw. Instrumentalisten vorweisen können. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, einen aufmerksamen Blick auf das satztechnisch einwandfreie Madrigal *Passa la vita* von Eredia zu werfen, bezeichnenderweise über ein Gedicht Urbans VIII. komponiert (vollständige Übertragung im Anhang, S. 257–261), und dieses mit der Bearbeitung Donis für

seinen Traktat *Lyra Barberina Amphichordos* (S. 263f.) mit seinen zahlreichen Fehlern in der Stimmführung zu vergleichen.

Aufgrund der spezifischen, geographisch stark eingegrenzten Ausrichtung der Studie Kirnbauers drängt sich mehr denn je die Frage auf, inwieweit diese „nostra musica erudita“ auch nur innerhalb Roms genügend Anerkennung fand, um die Grenze eines lokalen Experiments mit veraltetem Kolorit, bei dem die Wiederentdeckung der Madrigale Carlo Gesualdos eine wichtige Rolle spielte, überspringen zu können. Vielmehr gewinnt man durch die Lektüre dieser vorbildlich ausgeführten Studie den Eindruck von einem elitären Kreis, der sich – auf der Basis der theoretischen Abhandlungen Donis, mit der nötigen finanziellen Unterstützung des Barberini-Klans und della Valles sowie der Mitwirkung teilweise namhafter Komponisten – bewusst zum Ziel gesetzt hatte, das Madrigalrepertoire im Rahmen einer neu verstandenen Antikenrezeption gegen die Strömung zu deuten und ihm zu einer letzten Blüte zu verhelfen: Davor werden jedoch weder die Bedürfnisse eines stark auf die Bühnenmusik ausgerichteten, überwiegend homophonen Vokalstils noch die weitere Entwicklung des virtuosen Instrumentalspiels Halt machen, sondern diese Bestrebungen vielmehr gnadenlos überrollen.

(August 2014)

Agustí Bruach

JULIANE RIEPE: *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*. Beeskow: ortus musikverlag 2013. VII, 513 S., Abb. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 1.)

Auch im Falle von Georg Friedrich Händels Italienaufenthalt wird die Suche nach historischer ‚Wahrheit‘ – eines der zentralen Motive geisteswissenschaftlicher Forschung – dadurch erschwert, dass sich vieles nur lückenhaft rekonstruieren lässt. Im vorliegenden Band, der die neue Reihe

Studien der Stiftung Händel-Haus eröffnet, unternimmt es die Autorin, der historischen Wahrheit und der Person Händels in Italien und insbesondere in Rom durch kulturgeschichtliche Zugangsweisen exakter, als dies bisher geschah, auf die Spur zu kommen. Dafür bedient sie sich der Methode einer ‚dichten‘ Beschreibung und lässt unter Heranziehung von atemberaubend vielen Quellen ein gewaltiges Panorama der Lebenswelt Händels in jenen Jahren zwischen 1706 und 1710 entstehen.

Für dieses an Fakten überreiche Mosaik macht sie sich nicht zuletzt Impulse des römischen Händel-Zeitgenossen Francesco Bianchini zu eigen, eines Historikers und Astronomen, indem sie – seiner methodischen Anregung folgend – nach Wirkungszusammenhängen und Kontexten von Händels Leben in Italien fragt. Ausgangs- und Bezugspunkt ihrer Studien ist das Reisediarium des Prinzen Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763), der sich 1707 zeitgleich mit Händel insbesondere in Rom aufhielt und dem Händel in dieser Zeit mehrfach begegnet ist.

Mit Anton Ulrichs Aufzeichnungen zu Rom und dem römischen Musikleben setzt sich der erste Teil der Untersuchungen auseinander, während ein zweiter Block vorrangig Händel selbst in den Blick nimmt. Dabei überträgt Riepe Anton Ulrichs Tagebucheinträge für den Gang der Untersuchung auch die Rolle eines Fernrohrs. Dieses bereits im 17. Jahrhundert als Symbol für die Fokussierung eines entfernt liegenden Ziels verwendete Instrument (vgl. Emanuele Tesauro) soll dazu beitragen, die römische Umgebung Händels heranzuzoomen, um sie einem heutigen Verständnis besser zu erschließen – eine komplexe Metaphorik, die einen angesichts der miteinander verwobenen Zeitebenen und nicht zuletzt im Blick auf die Titelgebung des Buches auch ins Grübeln bringt.

Nach generellen Überlegungen zum Phänomen der Italienreise trägt die Autorin eine

Fülle von Dokumenten aus der in Rede stehenden Zeit zusammen, um ein möglichst reiches ‚Gemälde‘ des kulturellen Alltags italienischer Eliten zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu erstellen – unmöglich, alle Aspekte dieser immensen Palette hier wiederzugeben. So rückt beispielsweise die Alltagsgeschichte ebenso ins Bild wie die vielfältigen Vernetzungen zwischen Politik, Musik und Kunst, die zentralen Institutionen des römischen Musiklebens, mit denen Händel vermutlich in Berührung kam, und die römische Festkultur. Dabei werden die Musik und ihre Aufführungen stets in ihrer Funktion als repräsentativer Akt und als öffentliche Kommunikation thematisiert, als Medium politischer Propaganda, das den Blick vorrangig auf gesellschaftlich-kulturelle Aspekte lenkt, während der Notentext von Händels Musik in der Untersuchung eine eher geringe Rolle spielt. Im Laufe der Darstellungen entstehen leider – nicht zuletzt durch die Gliederung in parallele Blöcke – zahlreiche Dopplungen, wo man sich bisweilen Straffungen gewünscht hätte. Zwar weist die Autorin selbst auf dieses Phänomen hin, was die Lektüre aber dennoch nicht erleichtert.

Sehr verdienstvoll ist jedoch der Versuch, für die bisher stark in nationalen Strukturen verortete Händel-Forschung so etwas wie einen gemeinsamen State of the Arts zu formulieren, eine Basis, die auch als Grundlage weiterer Untersuchungen dienen sollte. Insgesamt liefert der Band viele wichtige und in der Zusammenschau oftmals neue Informationen zum römischen Musikleben (z. B. zum Phänomen der *conversazioni*), seiner Organisation und zur Aufführungspraxis im frühen 18. Jahrhundert. Außerdem bietet er eine Fundgrube an Literatur, die sowohl zeitgenössische Quellen (besonders interessant ist in diesem Kontext die apodemische Literatur) als auch Sekundärliteratur umfasst. Evident erscheint auch mancher Versuch einer Neueinordnung von Händel-Werken aus römischer Zeit. Auch die vielfältigen Informationen über die exzellenten, in diesen

Jahren in Rom wirkenden Sängerinnen und Sänger, die detailreiche Bewertung der Protagonisten römischer Musikpatronage oder die Untersuchungen zu Fragen des Zeremoniells vermitteln neue Sichtweisen. Dazu tragen auch die vielen und teilweise wenig bekannten Abbildungen bei, die als integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts fungieren. Gerade hier verwundert es allerdings, dass angesichts von so viel explizit eingeforderter Genauigkeit für einige Abbildungen keine Nachweise der Fundorte genannt werden.

Das erklärte Ziel der Autorin ist es, eine bekanntermaßen problematische Tendenz der Händel-in-Italien-Forschung möglichst zu vermeiden: „das Verschwimmen der Grenze zwischen Fakten und Hypothesen“. Hier stellt sich natürlich sofort auch die Frage, wie gut eine Sache denn belegt sein muss, damit sie als Faktum durchgehen kann. Und ohne Hypothesen kommt selbstverständlich auch Riepes Untersuchung nicht aus. So wimmelt es in ihrer Darstellung von Formulierungen wie „wohl“, „vermutlich“ oder „möglicherweise“.

Zu den Trübungen des positiven Gesamteindrucks gehört, dass manche Fußnote zum ‚Fußtritt‘ mutiert. Hier wäre weniger manchmal mehr gewesen, und die Darstellung hätte an Souveränität noch gewonnen. Zudem mutet der beständige Kampf gegen Klischees und Anachronismen, vor denen auch heutige Forschung nicht gefeit ist, bisweilen – wie die Autorin selbst zugibt – pedantisch an, und manches Gefecht gemahnt an den Kampf gegen Windmühlen. So hat sich ja inzwischen längst auch in der Musikwissenschaft die Einsicht durchgesetzt, dass Kunst und Musik um 1700 vielfach zweckgebunden in Auftrag gegeben wurden. Von großem Nutzen wäre ferner ein Register aller vorkommenden Namen gewesen, nicht nur eines der historischen Personen. Verwirrend sind die fehlerhaft angeordneten Seiten (im Exemplar der Rezensentin handelt es sich um die Seiten 42–52 und 114–121).

Welchen Mehrwert vermittelt nun die Lektüre dieses Buches? Welche neuen Erkenntnisse gewinnen wir zu Händels Romaufenthalt? Die Stärke der vorliegenden Arbeit liegt fraglos darin, dass sie – gestützt auf den Einbezug neuer Quellen – haarklein insbesondere das römische Kulturleben dieser Jahre rekonstruiert und dabei dokumentengestützt und überaus exakt vorgeht. Dieses Ringen um Klarheit muss sich angesichts der Beleglage bisweilen auch mit einem Falsifizieren begnügen. Durch ihre Akribie wird Riepes Arbeit mit Sicherheit Grundlage und Ausgangspunkt für alle künftigen Forschungen zum Italien-Aufenthalt Händels bilden, benennt sie doch jede Menge Forschungsdesiderate, die sich insbesondere im Blick auf die römische Musik und das europaweit vernetzte Musikleben des frühen 18. Jahrhunderts auf tun. Auch in dieser Hinsicht könnte sich das Buch als eine Fundgrube für die künftige Händel-Forschung erweisen. Überaus nützlich für weitere Studien sind auch der Anhang mit den Händel betreffenden Eintragungen aus Anton Ulrichs Diarium, ein Aufführungskalender zur Musik in Rom von Januar bis September 1707 und ein chronologischer Abriss zu Händels Italienreise.

(August 2014) Sabine Ehrmann-Herfort

GESA ZUR NIEDEN: Vom „Grand Spectacle“ zur „Great Season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914). Wien u. a.: Böhlau Verlag 2010. 432 S., Abb., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musik-kultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 6.)

Gesa zur Nieden widmet sich in ihrer Dissertation der wechselhaften Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914, wobei sie sich einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansatz verpflichtet sieht. Zur Analyse der Verknüpfung bzw. Durch-

dringung von sozialen und geistesgeschichtlichen Hintergründen mit der Baugeschichte, dem Repertoire und den auf der Bühne inszenierten Spektakeln wählt sie einen raumsoziologischen Ansatz, der einen neuen Blick auch auf die Bedingungen der Rezeption an dem 1862 eröffneten Theater ermöglicht. So können so unterschiedliche Veranstaltungsformen wie Féeries, Konzerte, die Festivals symphoniques oder die Auftritte der Ballets Russes ungeachtet einer künstlerischen Wertung miteinander in Beziehung gesetzt werden und Erfolge bzw. Misserfolge anhand von Publikumserwartungen und historischer Kontextualisierung beleuchtet werden. Hierzu entwickelt zur Nieden Rezeptionsmodelle, die zur Beschreibung des prozesshaften Geschehens zum Teil etwas statisch erscheinen, jedoch den Vorteil einer Kategorisierung bieten. Daneben wird eine Fülle von bisher unbeachteten Quellen für die musikwissenschaftliche Forschung erschlossen und in der Analyse fruchtbar gemacht.

Zur Nieden beginnt ihre Untersuchung mit der Planungs- und Baugeschichte, wobei sie Zusammenhänge zwischen politischem Willen zur Repräsentation und künstlerischen Entwürfen darstellt, die sich über die Fassadengestaltung bis in den Innenraum des Gebäudes ziehen. Rückwirkungen auf Programmgestaltung und Publikumsrezeption schildert die Autorin einleuchtend und berücksichtigt dabei auch sich wandelnde (politische und gesellschaftliche) Machtstrukturen. Im Dreischritt von den Grand spectacles (v. a. Féerie, Drame und Pièce) über die Konzerte bis zu den Great Seasons werden die verschiedenen künstlerischen Aktivitäten des Hauses geschildert. Dabei erweist sich der Ansatz, die Vielfalt der theatralen Darbietung ernst zu nehmen und die Dramaturgien von Choreographie über Libretto, Bühnenbild, Kostüm, Musik, bis hin zur Theaterarchitektur zu analysieren und miteinander in Beziehung zu setzen, besonders für die Grand spectacles

als ausgesprochen produktiv. Dass zur Nieden einer Gattung wie der Féerie die gleiche Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit in der Analyse zuteil werden lässt, wie beispielsweise den Konzerten oder der französischen Erstaufführung von Richard Strauss' *Salome*, ist ein besonderer Gewinn der Arbeit. Schlüssig kann sie zeigen, wie das Theater einerseits mit den gespielten Genres und einem (Kinder- und „Volks“-) Publikum assoziiert wurde, wie aber andererseits aus diesem Profil heraus auch neue künstlerische Routinen wie die der Concerts Colonne oder der mondänen Great Seasons entwickelt wurden, welche das Programm des Hauses erweiterten. Wie die Abstimmung der Konzertprogramme auf das Publikum bei gleichzeitigem Willen zur Popularisierung der Musik und zur „Volksbildung“ erfolgte, führt in Zusammenhang mit dem raumsoziologischen Ansatz zu überraschenden Einsichten hinsichtlich der Funktionalität von Bühnen- und Zuschauerräumen für das eigentliche Ereignis des Konzertes. Erhellend ist hier auch, wie die Größe und Repräsentativität des Théâtre du Châtelet zur Inszenierung von Musikveranstaltungen für und durch „ein internationales, elegantes Elitepublikum“ (S. 251) genutzt wurde, so dass das Ereignis nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich und politisch zum Spektakel wurde. Überzeugend kann zur Nieden hier wie auch bei den avantgardistischen Aufführungen die Rückbindung an die traditionellen Handlungs- und Rezeptionsroutinen des Hauses nachweisen. Offen bleibt, wie stark z. B. die zunehmende Homogenisierung des Publikums, die zur Nieden für die Konzertveranstaltungen im Théâtre du Châtelet konstatiert, und andere der von ihr offengelegten Gegebenheiten im Kontext allgemeiner Pariser bzw. europäischer Tendenzen gesehen werden müssen. Von den in diesem Zusammenhang formulierten Forschungsdesideraten stellt sicherlich die Rolle des Kulturtransfers, die zur Nieden in ihren Schlussbemerkungen am

Beispiel russisch-französischer Balletttraditionen andeutet, ein wichtiges Analysefeld dar.

Von den Rezeptionsmodellen bietet das von zur Nieden anhand der *Féerie* entwickelte Modell des „Rundtanzes“ im Laufe der Arbeit die reizvolle Möglichkeit, Popularisierungstendenzen der Konzerte sowie Prinzipien der Avantgarde mit den populären TheaterROUTINEN der Grand spectacles des Hauses in Beziehung zu setzen. Dabei bietet vor allem die Rückbindung der von den Ballets Russes im Theater gestalteten Aufführungen an die „eklektizistischen“ Traditionen des Hauses sowie die „Inszenierung“ der Great Seasons neue Perspektiven für die Einschätzung der bekannten Aufführungen Stravinskis und Diaghilevs und zeigt die Verflechtung von „hohen“ und „niedrigen“ Genres. Das hieraus abgeleitete Forschungsdesiderat einer „detaillierte[n] transversale[n] Untersuchung zwischen mehreren Genres zur musikgeschichtlichen Gewichtung von Effekt und Form“ (S. 348) stellt nicht nur für den französischen Sprachraum eine folgerichtige und wichtige Herausforderung dar.

Die Lektüre von zur Niedens Studie ist gewinnbringend und erweitert den Horizont des Lesers bzw. der Leserin durch die schlüssige Verbindung von so unterschiedlichen musikhistorischen Themen wie z. B. der *Féerie*, der Aufführungspraxis von Berlioz' Werken, bis zur gezielten Publikumspositionierung in der Saison russe 1909 – eine Vielfalt, die zur kreativen Auseinandersetzung einlädt. Die Autorin bietet mit ihrem Buch nicht nur eine umfassende Darstellung der Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914; sie zeigt auch neue, interdisziplinär gedachte Perspektiven auf Institutionengeschichte auf, die eine Fülle von Denkmöglichkeiten für ähnlich gelagerte Forschungen eröffnen.

(Oktober 2014)

Carolin Stahrenberg

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 19: Briefe des Jahres 1867. Hrsg. von Margret JESTREMSKI. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. 672 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 21: Briefe des Jahres 1869. Hrsg. von Andreas MIELKE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. 843 S., Abb., Nbsp.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 22: Briefe des Jahres 1870. Hrsg. von Martin DÜRRER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2012. 543 S.

Die editorischen Langzeitprojekte, die langsam über Jahrzehnte wachsen und erst allmählich ihre feste Gestalt gewinnen, zählen zu den besonderen, weltweit geachteten Leistungen der deutschen Musikwissenschaft. Auch die Wagner-Briefausgabe zählt zu ihnen. In den 1960er Jahren als „DDR-Projekt“ ambitioniert begonnen (und mit manchen typischen Anfangsschwierigkeiten behaftet), dann ins Stocken geraten, wurde das Projekt Anfang der 1990er Jahre von Werner Breig mit einem neuen editorischen Konzept ausgestattet und nach einigen Jahren der Zwischenfinanzierung in das Langzeit-Förderprogramm der DFG aufgenommen. Der Rezensent war seinerzeit vor mehr als 20 Jahren, genau in der Umbruchphase, für einige Zeit in die Arbeiten an der Ausgabe eingebunden, hatte eine gründliche Textrevision des Bandes 9 vorgenommen (was im Vorwort dezenterweise verschwiegen wurde), des letzten Bandes nach dem „alten“ Konzept. Die dann ab Band 10 wesentlich neugestaltete Ausgabe hat ihn bei seinen Arbeiten auch weiterhin fortwährend begleitet. Insofern bietet die vorliegende Sammelbesprechung der Bände 19, 21 und 22 die Möglichkeit, ein kleines Zwischenfazit zu ziehen, wohl wissend, dass die nunmehr verfolgten editorischen Prinzipien und getroffenen Grundsatzentscheidungen für die noch ausstehenden voraussichtlich 12 Bände sicher nicht mehr grundsätzlich umgestoßen

werden (was auch nicht nötig ist), ja kaum einmal graduell geändert werden (was hier und da doch zu empfehlen wäre).

In den drei zu besprechenden Bänden sind die Briefe aus den Jahren 1867, 1869 und 1870 versammelt; Band 20 mit den dazwischenliegenden Briefen aus dem Jahr 1868 lag zum Zeitpunkt der Abfassung der Rezension noch nicht vor. Es ist die Zeit, in der Wagner sich in Tribschen niedergelassen hatte. Inhaltlich im Mittelpunkt stehen die Arbeiten an den *Meistersingern* sowie vielerlei Verhandlungen mit München um eine Berufung Hans von Bülows, um Musteraufführungen von *Lohengrin* und *Tannhäuser* u. a. m. (Bd. 19), dann die Arbeiten an *Siegfried* und *Götterdämmerung*, die gegen Wagners Willen durchgesetzte Uraufführung des *Rheingold*, die Neuauflage der Schmähchrift „Das Judentum in der Musik“ (Bd. 21), schließlich die endgültige Scheidung der Eheleute Bülow (und damit die Neuordnung der familiären Verhältnisse nach jahrelangen Querelen) sowie die wiederum erzwungene Uraufführung der *Walküre* (Bd. 22). Die wesentlichen inhaltlichen Dinge, um die es in diesen Jahren geht, sind – auch in den unerfreulichen Details – seit langem bekannt, und nur graduell treten durch die Arbeiten an der Edition gewonnene neue Erkenntnisse hinzu, vor allem was die Rezeption der „Judentum“-Schrift in Europa betrifft. Auch der konsequent-akribische Abgleich des Brief-Corpus mit den Tagebüchern Cosima Wagners fördert hier und da Neues zutage. Von besonders großem Interesse sind freilich die bisweilen sehr ausführlich geschilderten, mitunter kuriosen Umstände früher Aufführungen der *Meistersinger*, etwa in Wien und Berlin.

Die Lektüre der Briefe selbst ist dagegen, wie zu erwarten, über weite Strecken alles andere als erfreulich. Auch der Kenner ist doch immer aufs Neue erschüttert, ja angewidert von Wagners Egozentrik, seiner Kleingeistigkeit und Rachsucht, seiner Hybris und seiner abgefeimten Verlogenheit. Auf der

anderen Seite kommt man nicht umhin, seinen praktisch unstillbaren Wissensdurst und seine Belesenheit zu bewundern (beides kommt in langen Buch- und Musikalienbestellungen zum Ausdruck, Bd. 21, S. 106ff. und 189f.) wie wohl ganz allgemein seine Intelligenz, seine immense Arbeitsenergie, sein Organisationstalent und irgendwie auch sein unerschütterliches Selbstvertrauen. Die erbärmliche Scharade freilich, die Wagner mit Cosima und Hans von Bülow vor Ludwig II. über Jahre hinweg aufführte, zieht sich wie ein ganz eigenes Leitmotiv durch alle drei hier zu besprechenden Bände. Besonders Wagners Briefe an den König sind von einer nur schwer erträglichen eloquenten Beflissenheit, das gleiche gilt für die zahllosen unterwürfig-sekundierenden Schreiben Cosimas, die im Kommentar zitiert werden. In ihrer Falschheit, Borniertheit, Rücksichtslosigkeit und nicht zuletzt in ihrem krassen Antisemitismus passen diese Liebenden ganz wunderbar zueinander. Und ein ums andere Mal steht man betroffen vor der Selbstverleugnung Bülows, der sich als Musiker vom Genie Wagners nicht losmachen kann und der auf der anderen Seite unter der Persönlichkeit des Künstlers leidet wie kein Zweiter. Auch Ludwig II. ist und bleibt dem Komponisten ganz und gar verfallen, obwohl es, allein im hier zu verfolgenden Zeitraum, dutzendfach Anlässe gegeben hätte, ihn zum Teufel zu jagen.

Dies alles kann man seit den 1930er Jahren in der von Otto Strobel mustergültig betreuten Veröffentlichung des Briefwechsels mit Ludwig II. nachlesen. Die vorliegende Besprechung kommt nicht umhin, ein paar Worte des Vergleichs beider Editionen zu verlieren, zumal in den vorliegenden drei Bänden hundertfach auf Strobels Ausgabe verwiesen wird, die, wie der Begriff „Briefwechsel“ unmissverständlich zum Ausdruck bringt, zusätzlich sämtliche Briefe Ludwigs II. an Wagner sowie eine große Anzahl wichtiger Drittbriefe und ergänzender Dokumente mitteilt. Diese unverzichtbaren

Hintergrundinformationen werden in der vorliegenden Edition über weite Strecken paraphrasierend oder in längeren Zitaten in den Themen- oder Einzelkommentaren untergebracht. Den Ansprüchen, die der Benutzer an eine Wagner-Briefausgabe stellen kann und darf, genügt dies zweifellos. Trotzdem darf hier der Hinweis nicht fehlen, dass die Neuausgabe Strobels Edition keineswegs überflüssig macht, ja sie, von zu vernachlässigenden Kleinigkeiten abgesehen, kaum einmal revidiert. Strobels Kennerschaft und seine herausragende philologische Begabung verdienen so einmal mehr ungeteilte Bewunderung. Und Dank gebührt ihm und dem Verlag auch heute noch dafür, dass sie bei ihrer gemeinsamen Arbeit immer auch an den Leser gedacht und Bücher vorgelegt haben, die herausragend gestaltet sind und die man entsprechend gern zur Hand nimmt.

Letzteres gilt für die vorliegenden drei Bände nur mit Einschränkungen. Das beginnt beim Äußeren: Mit 672 bzw. 543 Seiten (Bd. 19 bzw. 22) dürfte das obere Limit dessen, was man einem Corpus von mal knapp über, mal knapp unter 300 Briefen zugestehen möchte, erreicht sein. Mit 843 Seiten freilich (Bd. 21 mit knapp über 350 Briefen) scheint diese Grenze deutlich überschritten, zumal es sich häufig nur um kurz gehaltene oder – in 36 Fällen – um erschlossene Schreiben handelt, deren genauer Inhalt unbekannt ist. Sieht man von Vorwort, Benutzerhinweisen, Übersetzungen und Verzeichnissen ab, teilt sich der Band in diesem Fall wie folgt auf: Briefe: 302 Seiten, Gesamtkommentare zu den wichtigsten, immer wiederkehrenden Themen: 57 Seiten, Kommentare zu den einzelnen Briefen: 335 Seiten. (Die inneren Proportionen der beiden anderen Bände sind nur geringfügig abweichend.) Es liegt auf der Hand, dass die Lektüre des einen die Benutzung des anderen Teils durchgehend notwendig macht, so dass der Leser bei der systematischen und gründlichen Lektüre der Briefe ständig an zwei, mitunter aber an drei oder gar vier

Stellen des Buches gleichzeitig beschäftigt ist. Das ist ermüdend und unpraktisch; dutzendfach hat es dem Rezensenten die Seite verschlagen. Das Wiederhineinfinden in den Einzelkommentar wird zusätzlich dadurch erschwert, dass dort in den Kopfzeilen die Briefnummer nicht mitgeteilt wird (sondern nur der Monat). Zumindest dies sollte bei den noch ausstehenden Bänden geändert werden. In Hinblick auf die Benutzerfreundlichkeit jedenfalls – das muss man klar festhalten – sind etwa die letzten Bände nach der „alten“ Konzeption den hier vorliegenden klar überlegen: leichter, handlicher und mit den Anmerkungen und Kommentaren immer in Reichweite.

Weiterhin hat sich dem Rezensenten auch nach wiederholter Lektüre und nach etlichen Stichproben nicht erschlossen, in welchem Verhältnis Themen- und Einzelkommentar zueinander stehen. Soll der Themenkommentar den Anmerkungsapparat zu den einzelnen Briefen entscheidend entlasten (so steht es in den Benutzerhinweisen), so erfüllt er diese Funktion ganz offenkundig nicht. Vielmehr kommt es durchgehend zu Doppelungen und Redundanzen. Dies mag wiederum damit zu entschuldigen sein, dass sich die Einzelbrief-Kommentierung an jenen Benutzer wendet, der nur punktuell Informationen zu einem bestimmten Brief sucht. Davon ist jedoch an keiner Stelle die Rede, und es ist mehr als fraglich, ob die Erläuterung in einer wissenschaftlichen Ausgabe so weit gehen muss, dem Leser (bisweilen wiederholt) zu erklären, um wen es sich bei „Cosima“ (Bd. 19, S. 512) oder dem „junge[n] König v. Bayern“ (Bd. 22, S. 336 und passim) handelt. Von derlei Einzelfällen abgesehen, hätte es sich ganz entschieden angeboten, die Kommentierung einzelner Briefstellen unter grundsätzlichem Hinweis auf die Themenkommentare sehr viel stärker zu straffen – der Ausgabe und dem Leser zum Segen. Im Übrigen ist die Kommentierung sicher und solide. Sie bezieht sich praktisch auf alle Bereiche, auf das Öffentliche

ebenso wie auf das bisweilen sehr Private, auf das Gesundheitliche beispielsweise, das von A wie „Aftererhitzungen“ bis Z wie „Zahnschmerzen“ erläutert wird (Bd. 22, S. 329 und 352); Fehler und Irrtümer oder Inkonsistenzen bei Schreibweisen sind nur sehr selten anzutreffen, wobei den Kontrollinstanzen vielleicht doch hätte auffallen können, dass die poetisierende Paraphrase über Schwert, Horn und Ring in Wagners Brief an Ludwig II. vom 12. Juni 1867 (Bd. 19, S. 158) sich natürlich auf die Gralserzählung bezieht und nicht auf Siegfried (ebd., S. 490).

Der gewaltige Umfang der einzelnen Bände beflügelt also sogleich Überlegungen, wo und wie man sinnvoll und ohne Qualitätsverlust hätte kürzen können. Auf der anderen Seite wünschte man sich bisweilen aber auch mehr Information, beispielsweise zur äußeren Gestalt der einzelnen Briefe, zu Format, Blatt- und Seitenzahl sowie zur Provenienz. Auch finden sich in den drei Bänden zusammengenommen nur zwei Seiten Faksimiles, was man angesichts der Schönheit von Wagners Handschrift besonders bedauert.

Um nicht missverstanden zu werden: Der Rezensent verkennt durchaus nicht die mühselige und entsagungsvolle Kleinarbeit, die in allen drei Bänden und praktisch in jeder einzelnen Anmerkung steckt. Allein das Durchforsten hunderter zeitgenössischer Musik- und Theaterzeitschriften in ganz Europa auf der Suche nach Artikeln, Besprechungen und Rezensionen (am Ende gar mit negativem Resultat) ist echte Kärnerarbeit, von der sich der Laie kaum eine Vorstellung macht. Gerade hierin dürfte einer der ganz wesentlichen Pluspunkte der drei Bände liegen, nur droht dies in dem ganzen Wust der „Neben-Informationen“, die über Seiten und Seiten hinweg gegeben werden, geradezu unterzugehen. Schwer vorstellbar etwa, dass sich der Wagner-Interessierte einen der vorliegenden Bände als Reise- oder Urlaubslektüre vornimmt; bei den schlanken Bänden der „alten“ Konzeption dagegen

lag dies durchaus noch im Bereich des Möglichen. Es bedarf, wie es scheint (und hier aus Platzgründen nur angedeutet), nur ein paar gezielter Maßnahmen, die Kommentierung stärker zu konzentrieren und bei allem wissenschaftlichen Tun doch auch den Leser und Benutzer im Auge zu behalten. Mit Blick auf die noch ausstehenden Bände wäre dies ein lohnendes Ziel.

(Februar 2015)

Ulrich Bartels

FLORIAN EDLER: Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847. Sinzig: Studio Verlag 2013. 566 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 15.)

Gemäß dem Reihentitel bildet Musikanschauung (statt Ästhetik) die Leitkategorie, anhand der Florian Edler in seiner umfangreichen Dissertation das musikalische Leben und Treiben zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Schattendasein eines bloß kulturellen Nebenschauplatzes und bloßer Werkanalyse zu befreien sucht. Ausgehend von einer nicht feststehenden, um Schumann und die NZfM versammelten Autoren-Gruppe zeichnet Edler in seiner breitgefächerten Studie den strukturellen Wandel der Gesellschaft während der Umbruchszeit der 1830er und 40er Jahre von Seiten des musikalischen Lebens nach. Die Verbindung der beiden Bereiche Kunst und Leben, die sich im weiter gefassten Begriff der Musikanschauung bündeln, führte Edler zu einer inhaltlichen Dreiteilung seiner diskursgeschichtlich und sozialwissenschaftlich verstandenen Arbeit (S. 9).

Die Rechtfertigung der Benennung eines sogenannten Schumann-Kreises wird einerseits mit der Gemeinsamkeit argumentiert, für die noch junge, antikonservative NZfM zu schreiben, was im Bereich Musikkritik die von Schumanns fiktivem Davidsbund ins Leben gerufenen oppositionellen Struk-

turen durchblicken lässt. Andererseits wandelte sich dieser gemeinsame Impetus zu Beginn der 1840er zu einer zunehmenden Verdrossenheit gegenüber der Restauration, was eine verhältnismäßig starke Politisierung der Diskussion über Musik zur Folge hatte. Dass der Untersuchungszeitraum über die aktive Redaktionszeit Schumanns hinausgeht und auch die Übernahme der NZfM und die ersten Jahre Franz Brendels einbezieht, erscheint folgerichtig, insofern die Studie sich über Einzelpersonen hinaus an Ideen und kulturhistorischen Phänomenen orientieren will.

Neben musikalischer Prosa im weitesten Sinne bilden die Beiträge der NZfM den wesentlichen Gegenstand der Untersuchung. Zentrale Autoren sind (in zeitlicher Abfolge ihrer Tätigkeit für die NZfM) Gustav Nauenburg, August Kahlert, Carl Koßmaly, Eduard Sobolewski, Joseph Mainzer, Johann Peter Lyser, Ernst Ortlepp, Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, Julius Becker, Wolfgang Robert Griepenkerl, Oswald Lorenz, Carl Ferdinand Becker, Robert Friese, Herrmann Hirschbach, Eduard Krüger, Carl Gollmick, Theodor Hagen und schließlich, wenn auch unter gewissem Vorbehalt differenzierterer Betrachtung, Franz Brendel.

Im ersten und umfangreichsten Abschnitt mit dem Titel „Tonkünstler und Nicht-Künstler“ findet sich anhand einer großangelegten Gegenüberstellung ein Sammelurium von Aspekten (Bürgertum, Religion und Moral sowie Originalität und Bildung), die eine kleine Sozialgeschichte des Künstlers bzw. diejenige einer Idealvorstellung des Künstlers seit den 1830er Jahren ableitet; dieser wird wiederum ein entsprechender Abschnitt zum Nicht-Künstler vergleichend gegenübergestellt, den Edler im Virtuosen, Dilettanten und im Publikum begreift.

Die kontinuierliche Untergliederung durch Zwischenüberschriften (durchschnittlich alle ein bis fünf Seiten) lassen den Leser stets klar am jeweils behandelten Aspekt teilhaben und ermöglichen auch eine kapi-

telweise Lektüre. Führt dieser Anspruch an einigen Stellen inhaltlich auch zu einer etwas kursorischen Behandlung, stellt die Fülle der zitierten Textpassagen in jedem Fall eine reichhaltige Sammlung gut zusammengetragener Quellen bereit.

Diesem Großabschnitt folgt im zweiten Teil ein Blick in die Musikästhetik des Schumann-Kreises mit den beiden Schwerpunkten des musikalisch Schönen und der Debatte um den Inhalt von Musik unter dem Titel „Wesenszüge der modernen Tonkunst“. Häufig schlagwortartig und verallgemeinernd verwendete Begriffe wie der zur Schumann-Zeit zentrale Begriff des Humors prägen durch die Beleuchtung der einzelnen und durchaus unterschiedlichen Positionen der Autoren im Schumann-Kreis ein aufschlussreiches Bild, in dem Bezügen zu zeitgenössischen Leitideen oder dem Verhältnis von Rückbezügen auf ältere Theorien kurz, aber konzise nachgegangen wird. Die Diskussion des problematischen Auseinanderdriftens von „Charakteristisch-Schönem“ und „Formal-Schönem“ (S. 292) mit einer Ästhetik des Poetischen als (noch) vermittelnde Instanz bietet u. a. in Hinblick auf die späteren Querelen um Programmmusik differenziert dargestelltes Ausgangsmaterial. Insbesondere Eduard Krüger, dem sonst maximale Erwähnung als scharfzüngiger Kritiker im Dunstkreis der sogenannten Neudeutschen zukommt, wird von Edler hinsichtlich seiner noch immer unzureichend gewürdigten Bedeutung für Hanslick und dessen ästhetischen Traktat von 1854 deutlich hervorgehoben. Ebenso wertvoll ist neben vielen anderen ein Abschnitt zu Julius Becker und dessen Einfluss auf den jüngeren Franz Brendel, möglicherweise durch den gemeinsamen Lehrer August Ferdinand Anacker bedingt. Hier zeigen sich entscheidende Denkstrukturen und Weichenstellungen für den zukünftigen Parteienstreit, worauf kurz, aber bedeutungsschwer hingewiesen wird.

Unter dem Titel „Geschichte als Belastung – Nationalität als Ansporn“ beschäftigt

sich der dritte und letzte Großabschnitt mit zwei Gegenüberstellungen, die das Verhältnis von Musik der Gegenwart und Vergangenheit in Hinblick auf den Fortschritts-topos sowie jenen von deutscher und nicht-deutscher Musik abhandeln. Im ersten Teil bildet die triadische Geschichtsphilosophie Hegels die zentrale theoretische Voraussetzung. Edler spürt dieser nach, indem er aufzeigt, welche Autoren in welcher jeweiligen Weise Hegels Philosophie in den musikalischen Diskurs eingebracht haben (Kahlert, Krüger, Julius Becker, Griepenkerl). Anhand kleiner tabellarischer Übersichten der drei Phasen von Hegels Dialektik bietet Edler für jeden Autor einen gut vergleichbaren Überblick des jeweiligen Verständnisses. Im letzten Teil wird schließlich den frühen Bezugspunkten des Germanischen und Romanischen sowie der jeweiligen konfessionellen Prägung nachgegangen, die einer zunehmenden Bedeutung deutschnationaler Ideen bzw. einer konkreten Abgrenzung zu Italien und Frankreich Platz machen und entsprechend auch auf ästhetischem Gebiet zunehmend Raum gewinnen. Innerhalb dieses aufkeimenden Nationalbewusstseins und einer auf sich selbst angewandten Geschichtsphilosophie „verbindet sich die Frage nach der antizipierenden Vorformulierung von Kernideen der durch geschichtsphilosophisches Denken wesentlich geprägten ‚neu-deutschen‘ Musikanschauung“ (S. 364).

Nicht zuletzt diese Bemerkung lässt den als Übergangsperiode bezeichneten Untersuchungszeitraum auch inhaltlich als solchen erscheinen, indem akribisch jene Krisenjahre nachgezeichnet und sämtliche Lösungsversuche im Bereich Musikpublizistik aufgearbeitet werden, die abseits großer Namen die theoretischen Grundlagen für historische Phänomene wie das einer „Neudeutschen Schule“ überhaupt ermöglichten.

Der Band ist durch ein ausführliches Literaturverzeichnis, einen Personenindex und eine Sammlung von Biographien der jeweiligen Autoren sinnvoll ergänzt. Insgesamt bie-

tet die Publikation einen äußerst reichhaltigen Fundus an Quellen samt ihrer (kultur-)historischen Verortung. Zuweilen wäre am Schluss größerer Abschnitte eine Zusammenführung der ausgeführten Sachverhalte sicherlich entgegenkommend gewesen, dennoch vermag es Edler, auch komplexe Sachverhalte durchgehend gut lesbar zu vermitteln und bietet mit seiner Studie einen wertvollen Einblick in eine musikhistorisch prekäre Phase.

(August 2014)

Dominik von Roth

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 7: Oktober 1839 bis Februar 1841. Hrsg. und kommentiert von Ingrid JACH und Lucian SCHWIETZ unter Mitarbeit von Benedikt LESSMANN und Wolfgang SEIFERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 813 S., Nbsp.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 8: März 1841 bis August 1842. Hrsg. und kommentiert von Susanne TOMKOVIČ, Christoph KOOP und Sebastian SCHMIDELER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 820 S., Nbsp.

Die Zeit zwischen Oktober 1839 und August 1842 war für Felix Mendelssohn Bartholdy eine Zeit stetig wachsenden künstlerischen Erfolgs, der sich vor allem auf umjubelte Aufführungen des *Paulus* op. 36 und der Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 gründete. Zugleich war es eine Zeit des fortwährenden Umhergetriebenseins zwischen den Gravitationszentren seines Schaffens, der Musikmetropole Leipzig, seiner Heimatstadt Berlin und seinem „Lieblingsland“ England (an Charlotte Moscheles, 8. August 1840). Die Briefe legen davon unmittelbar Zeugnis ab. Sie dokumentieren einerseits, wie engagiert Mendelssohn sein beträchtliches Arbeitspensum als Gewandhauskapell-

meister absolvierte, welche Initiativen er in den wenigen verbleibenden Freiräumen entwickelte und wie stilbildend sein künstlerisches Handeln für das Musikleben des 19. Jahrhunderts war. Und sie stehen andererseits ganz im Zeichen der Konkurrenz der Städte Berlin und Leipzig um die kulturelle Vormachtstellung im preußisch-sächsischen Raum. Hier lässt sich gleichsam aus nächster Nähe verfolgen, wie Mendelssohn zunächst dem Ruf Friedrich Wilhelms IV. an die Berliner Akademie der Künste nachgab, mit seiner Familie in die preußische Hauptstadt übersiedelte und schließlich – als seine Erwartungen mehr und mehr enttäuscht wurden – nach einem quälenden Entscheidungsprozess im November 1842 nach Leipzig zurückkehrte.

Die von Helmut Loos und Wilhelm Seidel als Gesamtherausgeber verantwortete Ausgabe der Briefe Mendelssohns wird am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig erarbeitet und von der DFG gefördert. Ausgangspunkt war die von Rudolf Elvers angelegte Mendelssohn-Sammlung, der aber rund 500 bislang unbekannt gebliebene Stücke hinzugefügt werden konnten. Die Ausgabe erschließt nun insgesamt ca. 5000 Briefe, die seit 2008 in 12 Bänden erscheinen. Dies ist umso mehr zu begrüßen, als ein großer Teil dieser Briefe bislang nur in gekürzter oder anderweitig korrumpierter Form greifbar war. Gemeinsam mit der seit 1992 an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften angesiedelten Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und dem 2009 von Ralf Wehner vorgelegten Thematisch-systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV) ist die Musikwissenschaft nun auf einem guten Weg, der bislang sträflich vernachlässigten Mendelssohn-Philologie ein solides Fundament zu verleihen.

Die Disposition der beiden vorliegenden Bände folgt dem bekannten Muster. So wird den eigentlichen Briefkorpora jeweils eine instruktive Einleitung von Helmut Loos

(Bd. 7) und Wilhelm Seidel (Bd. 8) vorausgeschickt, die die Briefe in die biographischen Kontexte einordnet. Der siebte Band umfasst die Zeitspanne von Oktober 1839 bis Februar 1841 und enthält 600 Briefe (Nrn. 2441–3041). 85 davon sind im Original unbekannt, wurden aber aus den Gegenbriefen erschlossen. Band 8 reicht von März 1841 bis August 1842 und enthält 559 Briefe (Nrn. 3042–3601), von denen 80 erschlossen wurden. Die der Wiedergabe der Brieftexte zugrundeliegenden Editionsrichtlinien finden sich im Eröffnungsband der Ausgabe erläutert; sie sind inzwischen vertraut und haben sich bestens bewährt (vgl. hierzu Martin Dürer in *Mf* 64 [2011], H. 1, S. 78–80). Im Ganzen betrachtet überrascht einmal mehr, wie sich Mendelssohn, der bekanntlich keine theoretischen Abhandlungen hinterlassen hat und ohnedies ein kritisches Verhältnis zur Musikschriftstellerei pflegte, auch in seiner Korrespondenz nur sehr vereinzelt zu programmatischen Äußerungen hinreißen ließ. Stattdessen gewähren die Briefe faszinierende Einblicke in die berufliche und private Situation eines Komponisten und Dirigenten auf dem Zenit seiner Schaffenskraft und Reputation, der einerseits eng in seine weitläufige und illustre Familie eingebunden blieb (entsprechend breiten Raum nehmen die Familienbriefe ein), andererseits weit stärker als bisher angenommen im europäischen Musikleben seiner Zeit vernetzt war.

Die Art und Weise, wie sich Mendelssohns Musikerdasein in seinen Briefen spiegelt, ist außerordentlich beglückend. Man kommt seiner Persönlichkeit näher als irgendwo sonst und lernt ihn dabei als in höchstem Maße gebildeten, vielseitig interessierten und dabei grundsympathischen Beobachter nicht allein der musikalischen, sondern ebenso der künstlerischen, politischen und sozialen Verhältnisse seiner Zeit kennen. Zu allem Überfluss erweist er sich als begnadeter Autor, dessen stilistische Subtilität und sprühender Witz manchem

Großschriftsteller ebenbürtig sind und die Lektüre seiner Briefe zum literarischen Genuss werden lassen.

Die Kommentarteile lassen kaum eine Frage unbeantwortet, zeugen von der beeindruckenden Kompetenz der Bearbeiter und liefern dadurch (auch separat gelesen) einen immensen Informationszuwachs. Die folgenden Anhänge bieten jeweils ein Verzeichnis der verkürzt zitierten Literatur und der RISM-Bibliothekssigel, ein Währungsverzeichnis, eine Konkordanz der alten und neuen Ortsnamen, ein kommentiertes Register der Personen, Werke, Körperschaften und Orte, ein Verzeichnis der erwähnten Werke Mendelssohns und Fanny Hensels nach den Ordnungsprinzipien des BWV, die Besitzer- und Abbildungsnachweise sowie in Band 8 die Ergänzung dreier später erschlossener Briefe. Wie gehabt wurde auf ein Verzeichnis der Briefe und Adressaten verzichtet. Ein solches wäre freilich am Schluss der Gesamtedition wünschenswert, um einen Überblick über die quantitative Verteilung der Briefe auf bestimmte Korrespondenzpartner und Lebensphasen zu gewinnen.

Auf die grundlegende Problematik der Herausgeberentscheidung, die rund 7000 bekannten Briefe an Mendelssohn erst in einem späteren Editionsteil folgen zu lassen, wurde bereits mehrfach hingewiesen (vgl. etwa Cornelia Bartsch in *Mf* 65 [2012], H. 1, S. 56–57). Je tiefer man beim Lesen in Mendelssohns Gedankenwelt hineingleitet, umso schmerzlicher tritt das Fehlen der Gegenbriefe zutage. Wie sehr die mannigfaltige Diktion Mendelssohns auch von den jeweiligen Adressaten abhängig ist, lässt sich durch die Eindimensionalität der gewählten Editionsweise bestenfalls erahnen. Die Stellenkommentare sind naturgemäß nicht in der Lage, dieses Manko auszugleichen. Wenn sich keine andere Lösung findet, wird man also in Zukunft stets mit zwei Briefausgaben parallel umzugehen haben.

Mit den Bänden 7 und 8 liegen nun über

zwei Drittel der Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy in höchsten Ansprüchen genügenden Editionen vor. Sie sind ein kultur- und geistesgeschichtliches Dokument ersten Ranges und präsentieren den Komponisten als eine der wesentlichen Figuren der europäischen Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und nicht zuletzt bieten sie aufgrund seiner sprachlichen Gewandtheit ein enormes Lesevergnügen. Bedauerlich ist, dass die Ausgabe nur geschlossen abgegeben wird, denn hierdurch bleibt sie für private Interessenten nahezu unerschaffbar.

(August 2014)

Axel Fischer

Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORDT und Silke LEOPOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 325 S., Abb., Nbsp. (*Analecta musicologica*. Band 49.)

Der vorliegende Sammelband hat sich zur Aufgabe gestellt, die Erforschung der Musikgeschichte und die Migrationsforschung miteinander zu verbinden. Migrationsforschung spielt in der Musikwissenschaft aufgrund der nationalgeschichtlichen Orientierung kaum, und wenn überhaupt, dann vornehmlich im Zusammenhang mit dem 20. und 21. Jahrhundert eine Rolle. Und andersherum nimmt die Migrationsforschung die Musikwissenschaft kaum wahr, weil sie sich bislang auf die Migration von Unterschichten sowie auf religiöse und politische Fluchtbewegungen konzentriert, also auf Bereiche, auf welche die musikwissenschaftliche Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit gerichtet hat.

Unter dieser zweifellos bedeutsamen Aufgabenstellung vereint der Band 19 Beiträge, deren Themen eine bunte Mischung der – wie auch immer zu verstehenden – Migrationsprozesse und -praktiken mit Bezug zu Musik/Kultur aufweisen. Der Beitrag von

Wolf Lepenies beschäftigt sich mit der Frage der Übersetzbarkeit der Kulturen im Zeitalter der Mobilität. Pieter C. Emmer legt in seinem Beitrag dar, wie die „common European culture“ von 1500 bis 1800 durch bzw. in Verbindung mit Migrationsbewegungen konstruiert wurde. Der Beitrag Silke Leopolds weist auf nationalgeschichtliche und konfessionelle Verengungen hin, in denen das Desinteresse der Musikwissenschaft an der Thematik der Künstlermigration begründet ist, und hebt die Notwendigkeit der Überwindung dieser Restriktionen hervor.

Nach diesen drei Beiträgen systematischer Art aus soziologischer, allgemeinesgeschichtlicher und musikgeschichtlicher Perspektive folgt eine Reihe von Beiträgen, die konkrete Fallbeispiele erörtern. Anke Bödeker legt in ihrem Beitrag dar, wie die Peregrinatio irischschottischer Mönche Neumenschriften aus Frankreich über St. Gallen bis nach Norditalien transferierte und darüber hinaus zur Intensivierung der Beziehungen zwischen europäischen Klöstern auch im Bereich Musik beitrug. Nicole Schwindts Beitrag zeigt am Beispiel der Mailieder auf Zypern um 1400, wie durch einen Musiktransfer eine Dekontextualisierung und Neuinterpretation des Liedrepertoires ermöglicht wurde. Christian Storch erörtert in seinem Beitrag die „Wege portugiesischer Musikkultur nach Südostasien im Kontext der europäischen Expansionspolitik des 16. und 17. Jahrhunderts“. Im Beitrag Sabine Ehrmann-Herforts geht es darum zu zeigen, wie sich das Madrigal im Italien des Cinquecento an unterschiedlichen Höfen, vor allem am päpstlichen Hof in Rom, durch die Migration einer Reihe von Musikern etablierte und als Produkt italienischer Musikkultur in andere Länder exportiert wurde. Tomasz Jeż behandelt in seinem Beitrag die Notensammlung der Bibliotheca Rhedigeriana in Breslau, die zum Transfer italienischer Repertoires, des Weiteren des italienischen Musikstils im internationalen Kontext beitrug. Richard Wistreich beschäftigt sich mit der Verbreitung

des italienischen „trillo“ in der europäischen Gesangspraxis. Margret Scharrer legt dar, wie adelige Kavaliertouren die Ausbreitung von musikalischen Stilen und Techniken, unter anderem von und nach Paris, Rom, München und Dresden begünstigten. Michele Calella zeigt die Zusammenhänge von „Migration, Transfer und Gattungswandel“ am Beispiel der italienischen Oper im 18. Jahrhundert. Luca Aversanos Beitrag thematisiert anhand von Quellen aus dem frühen 19. Jahrhundert das wechselseitige Bild von Deutschland und Italien. Vincenzina C. Ottomano zeigt am Beispiel Cezar' Kjuj, wie russische bzw. russischstämmige Komponisten im Pariser Exil die russische Musik verbreiteten und eine Synthese von französischen und russischen Stilen hervorbrachten. Mauro Fosco Bertola legt in seinem Beitrag durch die Untersuchung des Programms des Berliner Rundfunks dar, wie Palestrina als deutsches Nationalsymbol in der Weimarer Republik rezipiert und konstruiert wurde. Daniel Siebert zeigt die Rezeption und Umkontextualisierung der jamaikanischen Ska-music in Großbritannien in den 1960er Jahren durch die Subkultur der Skinheads. Lars-Christian Koch beschäftigt sich mit den musikalischen Austauschprozessen zwischen Großbritannien und Indien in der Zeit der britischen Kolonialherrschaft. Hye-su Shin erörtert die Transfervorgänge europäischer Musik und deren Etablierung und Aneignung zu Lasten der tradierten Musik in Korea. O-Yeon Kwon erörtert „Veränderungen im Tonsystem der traditionellen koreanischen Musik unter dem Einfluss westlicher Musik“.

Selbstverständlich kann in einem Sammelband von 325 Seiten nur ein kleiner Ausschnitt möglicher Migrationsthemen in der Musikgeschichte gezeigt werden. Gelungen an der Konzeption des vorliegenden Sammelbandes ist, dass die ältere europäische Musikgeschichte im Kontext der Migration bzw. kultureller und sozialer Wanderbewegungen in den Blick genommen wird, wor-

auf bislang in der Musikforschung wenig Aufmerksamkeit gerichtet worden ist. Als Mangel an der Konzeption des Sammelbandes erweist sich allerdings, dass sich eine Systematik thematischer Art bei der Lektüre des gesamten Bandes nicht leicht erkennen lässt. In gewissem Maße wird dies durch den letzten, von Andreas Gestrich verfassten Beitrag kompensiert, in dem die einzelnen Beiträge nach Themenschwerpunkten geordnet werden. Vor allem ist es seine Leistung, einige der möglichen Arbeitsfelder (z. B. soziokulturelle Räume, das Phänomen der Remigration) aufzuzeigen, an denen die musikwissenschaftliche Forschung im Anschluss an die interdisziplinäre Migrationsforschung arbeiten kann. Indes fehlt ein grundlegender Beitrag, der die Möglichkeiten zur Verknüpfung von Musikwissenschaft und Migrationsforschung, die gegenseitige Befruchtung – theoretisch und methodisch reflektierend – darlegt. Auch Beiträge, die sich mit den schillernden Begriffen „Migration“, „Identität“, „Mobilität“, „Kulturkontakte“ und „Austauschprozesse“ intensiv auseinandersetzen, vermisst man bei der Lektüre. Freilich ist auf die Problematik der Selbstverständlichkeit des Schreibenden hinzuweisen. Der Beitrag Silke Leopolds, „Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen“, behandelt die Problematik der musikwissenschaftlichen Forschung nur in Hinblick auf die europäische Musik, so dass er dem Titel nur teilweise gerecht wird. Der Beitrag von Shin Hesu zeigt, dass die Autorin die Musikgeschichte Koreas – und insbesondere die Gegenwartsszene – aus eurozentrischer Perspektive und unter Ausklammerung der Forschungsergebnisse zur tradierten koreanischen Musik betrachtet, so dass ein verzerrtes Bild des koreanischen Musiklebens gegeben wird.

Ungeachtet dieser einzelnen Kritikpunkte ist zu würdigen, dass der vorliegende Sammelband der Musikgeschichtsschreibung eine neue Perspektive weist, allerdings mit

der als Beschränkung wirkenden Konzentration auf die europäische Musik.

(August 2014)

Jin-Ah Kim

Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität. Hrsg. von Hermann DANUSER, Peter GÜLKE und Norbert MILLER in Verbindung mit Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 444 S., Abb., Nbsp.

Die Nähe von Dahlhaus' 20. Todestag, 80. Geburtstag und der Abschluss der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* boten Anlass genug, erneut ein Symposium über den herausragenden Fachvertreter zu veranstalten. In dem nun vorliegenden Band, der sich nicht direkt als Bericht versteht, sind gut 40 Beiträge in fünf Rubriken versammelt: zu „Person“, „Opern-Dramaturgie“, „Werkbegriff und Historiographie“, „Theorie und Analyse“ sowie zum „Schriftsteller“ Dahlhaus. Die vielfältigen Argumentationen der hochrangigen Autorinnen und Autoren zusammengenommen, bestätigen dabei auf eindrucksvolle Weise, was mitunter auch explizit als dialektische Herangehensweise angesprochen wird: dass Dahlhaus in seinem umfangreichen Œuvre vielfach zugleich die gegenteilige Position einnahm, um Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Dies zeigt in der ersten Rubrik sogleich die Einleitung Nobert Millers, der berichtet, wie Dahlhaus in Seminaren zumeist das vergebene Referatsthema anschließend selbst noch einmal hielt, aber auch der Beitrag Stephen Hintons, der Dahlhaus' Bücher als Zusammenfassung seiner – teils sich widersprechenden – Aufsätze versteht. Drei Nekrologe von 1989 ergänzen diesen biographischen Einstieg, darunter der persönlichste von Rudolf Stephan, dessen Stärke – die besondere Nähe und Kennerschaft des Weggefährten – leider ein wenig durch ausbleibende Kommentare von Herausgeber- oder Redaktionsseite getrübt wird. Die im Angesicht des Todes

seinerzeit verständlicherweise teilweise etwas unscharfen Erinnerungen Stephans hätten sich z. B. leicht durch Verweis auf weiter hinten im Band belegte Fakten differenzieren lassen, etwa Stephans Bemerkung von einer „glänzende[n] Promotion“ Dahlhaus' (S. 22), mit einem Link zu den im Beitrag von Birgit Lodes abgedruckten Dissertations-Gutachten, die nur auf „gut“ lauteten, wobei Dahlhaus erst durch die mündliche Prüfung noch zu einem Gesamturteil von „magna cum laude“ gelangte (S. 195f.). (Wer die aus dem Universitätsarchiv Göttingen stammenden Akten umfassender studiert hat, kann freilich noch ergänzen, dass in der mündlichen Prüfung eine „sehr reife Leistung“ bescheinigt wurde, bei Themen vom „Anteil der Nationen an der Entwicklung der Musikgeschichte des [...] Abendlandes“ bis zu Hugo Wolf.) Auch bei der Betrachtung der Habilitationsschrift durch Michael Heinemann, die er „im Schatten Riemanns“ verortet (S. 314ff.), hätten die Gutachten und das Kieler Umfeld unter Walter Wiora mit in den Blick genommen werden können.

Die Spannweite der Thesen lässt sich weiter erkennen im Abschnitt „Opern-Dramaturgie“, der auf der einen Seite mehrfach die Position versammelt, Dahlhaus habe der Regie und dem Regietheater (Stephen Hinton, Silke Leopold) sowie der Gesangspraxis (Lorenzo Bianconi) und klingender Interpretation von Musik generell (Albrecht Wellmer, Peter Gülke) – zunehmend – kritischer gegenübergestanden. Dies galt vor allem für postmoderne Beliebigkeiten, die auch Peter Ruzicka beklagt, der hier, Dahlhaus weiterdenkend für die zukünftige Musik und Musikwissenschaft, eine „sinngewandte Tiefenstruktur“ (S. 107) einfordert. Leopold analysiert Dahlhaus' Aufsatz zum „Regietheater“ und teilt aufschlussreich mit, welche konkreten Inszenierungen seiner Auffassung zugrundelagen. Freilich lässt sie unkommentiert, dass Dahlhaus unterschiedslos bei Schrekers *Gezeichneten* wie bei

Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* Auführungen forderte, „wie sie von den Komponisten gemeint waren“ (S. 117), obwohl bei den *Soldaten* szenische Komponenten, wie etwa Filmeinblendungen, gleichberechtigt in der Partitur verankert sind.

Auf der anderen Seite verblüfft dann aber, dass Clemens Risi genauso plausibel aus Dahlhaus' Aufsatz „Zur Methode der Opernanalyse“ die Forderung extrahieren kann, dass „weniger vom sprachlich-musikalischen Text als vom Theaterereignis“ auszugehen sei (S. 142). So war Dahlhaus als Herausgeber denn auch völlig einverstanden mit einer Konzeptänderung bei *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, die der Inszenierungsgeschichte einen großen Stellenwert einräumte. Sieghart Döhring zeigt dies in seinem höchst aufschlussreichen Beitrag nicht nur bezüglich des Musiktheaters im engeren Sinn, sondern auch beim Tanztheater, das in Dahlhaus' eigenen Schriften keinen besonderen Stellenwert eingenommen hat. Die seinerzeit umstrittene Entscheidung, hier die Autorschaft den Choreographen zuzusprechen, hat sich als sinnvoll erwiesen. Döhrings Hinweis, dass die schwierige Quellsituation es oft unmöglich gemacht habe, die eigenen wissenschaftlichen Standards einzuhalten, sollte freilich zukünftige Forschergenerationen gerade in diesem Bereich ermuntern, sukzessive die (musikwissenschaftlichen) Lücken zu füllen, die durch erste Hinweise auf Quellen nur andeutungsweise benannt werden konnten.

Eine weitere Leerstelle, die auch dieser ansonsten breit angelegte Band noch nicht zu füllen vermag, ist Dahlhaus' Zeit als Dramaturg in Göttingen unter Heinz Hilpert – davon immerhin fünf Jahre ohne weitere offizielle Beschäftigung. Gerhard wagt zu Recht die These, es habe sich hier um eine „entscheidende“ Zeit gehandelt (S. 48), zumal sie in das dritte Lebensjahrzehnt überwiegend nach der Promotion fiel. Dies bestätigen indirekt auch Karol Berger, indem er Dahlhaus' Thesen zur Leitmotivik bei

Wagner aus der Schauspieldramaturgie ableitet, und Ivana Rentsch, indem sie überzeugend Dahlhaus' Interesse an und seine Bevorzugung der Literaturoper vor diesem doppelten Hintergrund erklärt. Offen bleiben aber folgende Fragen: Handelte es sich wirklich um eine reine Tätigkeit als „Schauspieldramaturg“, wie Stephan behauptet (S. 24)? Welche Werke hat Dahlhaus betreut, worin genau bestand seine Tätigkeit? Wie schrieb Dahlhaus Programmhefttexte und welche (vgl. die bereits in den *Gesammelten Schriften* edierten)? Hat Dahlhaus wirklich seine akademische Laufbahn schon damals, als er keinem anderen Brotberuf nachging, „parallel [...] entfaltet“ (Hinton, S. 39)?

Die Frage, ob der Notentext oder die Ausführung das Werk sei und wie es methodisch zu erklären ist – auch theoretisch und analytisch –, wird im dritten und vierten Teil des Buches vielfach reflektiert. Während Hans-Joachim Hinrichsen, Lorenzo Bianconi und Siegfried Mauser Dahlhaus' primäres Verständnis als Historiker untermauern, Wolfgang Rihm darauf hinweist, wie wichtig es sei, dass die Musikwissenschaft die Bezüge von Kompositionen untereinander aufdecke, und Thomas Ertelt Dahlhaus' Offenheit thematisiert, Musiktheorie auch aus der Analyse komponierter Musik abzuleiten, sieht Helga de La Motte-Haber sein Verdienst darin, die Musikgeschichte als Problemgeschichte verstanden zu haben, wozu die Analyse von Einzelwerken beigetragen habe. Gerhard (S. 50) wie auch Lodes weisen auf seine letztlich doch „germanozentrische“ Sichtweise der Dinge hin, auch wenn er bereits in seiner Dissertation die nationalstilistische Methode seines Lehrers Rudolf Gerber vermieden habe. Reinhard Strohm macht auf den Umstand aufmerksam, dass Dahlhaus' Œuvre aufgrund der verspätet erschienenen Übersetzung im angloamerikanischen Raum zeitgleich mit der New Musicology rezipiert wurde. Dass Dahlhaus am Ende seines Lebens noch einen strukturgeschichtlichen Ansatz verfolgen wollte, den

Anne Shreffler dem kompositionsgeschichtlichen für überlegen hält, fügt dem eine Ge-genthese bei; ebenso wie die Beobachtung, dass er Biographik für die Interpretation als irrelevant gehalten habe (Hinton), aber in einer Rezension der Erinnerungen Alma Mahlers das Anekdotische vor den dokumentarischen Nutzen stellte (Miller). Auch eine Nähe zu den Methoden Adornos wird einerseits konstatiert (Rudolf Stephan; Gisselher Schubert), andererseits die kritische Distanz thematisiert (Theo Hirsbrunner), vor allem zu der Position, dass in den Kompositionen sich ein gesellschaftlicher Diskurs manifestiere (Gianmario Borio).

Einen besonderen Schatz hält der Band bereit mit der Erkundung des Schriftstellers Dahlhaus, wobei hier erstmals auch der Autor von gut 200 Musikkritiken im Blickpunkt steht, die er vor allem für die *Stuttgarter Nachrichten* schrieb. In Eleonore Büning's glänzender Analyse ist wiederum von der Kunst, sich selbst zu widersprechen, die Rede, aber auch davon, dass Dahlhaus, der überwiegend Opern und Neue Musik rezensierte, nicht nur Interpretations-, sondern vor allem auch Werkkritiken schrieb (so auch im Beitrag von Elisabeth Schwind). Dass Dahlhaus im Vergleich zu Adorno nicht nur in internationalen Feuilletons bis in die jüngere Gegenwart der deutlich häufiger zitierte war (Büning), sondern – unter Hinzunahme der Schriften von Abert und Gurlitt – auch unter Musikwissenschaftlern im engeren Sinn das stärkste Bestreben hatte, begrifflich zu bestimmen, was „musikalischer Ausdruck“ sei (Clemens Fanselau, S. 397), passt zu dem Rang, den er international auch heute noch einnimmt. Dass dieser Band, der in jede Bibliothek gehört, immens dazu beiträgt, die von Dahlhaus aufgeworfenen Fragen weiterzudenken, ist kein geringes Verdienst.

(März 2014)

Jörg Rothkamm

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf.
Hrsg. von Ferdinand ZEHENTREITER.
Hofheim: Wolke Verlag 2012. 364 S., Nbsp.

Wie Zugänge zu einem Gegenstand finden, der sich bereits in seiner phänomenologischen Verfasstheit im Apriori jeglichen Zugriffs zu entziehen scheint? Diese Frage mag sich jedem stellen, der sich mit dem ungeheuren Komplexitätsgrad der Kompositionen von Claus-Steffen Mahnkopf konfrontiert. Dass die in seinen Werken präsente „Materialabundanz“ jedoch keineswegs als Kommunikationsverweigerung, sondern gerade gegenteilig, als ein überaus reiches, überbordendes Kommunikationsangebot aufgefasst werden kann – dass die Überforderung im Angesichte dieser Werke also *produktiv* durch die selbigen hindurchzudenken durchaus möglich ist –, davon legt die von Ferdinand Zehentreiter herausgegebene Sammelschrift *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf* ein willkommenes Zeugnis ab. Ist das, was über Mahnkopfs Kompositionen bislang bekannt geworden war, nahezu ausschließlich durch Analysen des Komponisten selber hervorgegangen, dokumentiert die vorliegende Aufsatzsammlung nun erstmals eine breite Rezeption von Mahnkopfs kompositorischem Œuvre – bestritten von 28 Beitragenden aus der Komposition, diversen Instrumentalfächern, der Musikwissenschaft und Philosophie.

Durch die disziplinäre Vielfalt ist ein heterogenes Textkorpus entstanden, das der Herausgeber grob in fünf unbetitelte Abschnitte zu unterteilen sich entschied. Kernanliegen der Beiträge des ersten Teils, welcher nicht nur qualitativ, sondern mit etwa zwei Drittel des gesamten Buchumfangs auch quantitativ das Herzstück markiert, ist der Versuch, durch das einzelne Werk hindurch zentrale materialästhetische Dispositive Mahnkopfs zu eruieren und mit dessen philosophischen Leitideen zu vermitteln. Die multitemporale Verfasstheit von Mahnkopfs Werken erfährt durch die Beiträge von Stefan Beyer, Klaas

Coulebrier, Hansjörg Ewert, Ernst Helmut Flammer, Rainer Nonnenmann und Ferdinand Zehentreiter anhand der Werke *Erstes Streichquartett*, *humanized void*, *Mедуsa-Zyklus*, *Mon cœur mis à nu*, *Kurtág-Zyklus*, *Pynchon-Zyklus* und *Rhizom. Hommage à Glenn Gould* besondere Exponierung; darüber hinaus bespricht Johannes Menke die Rolle und Funktion des Ornaments in *Pegasos* und Egbert Hiller wirft Schlaglichter auf Mahnkopfs bisher unaufgeführte Oper *void – Archäologie eines Verlustes*. In diesem ersten Teil besonders hervorzuheben ist der Beitrag von Franklin Cox. In seiner Analyse, die profundeste der Sammlung, leistet Cox indirekt eine Antwort auf die im Band unreflektiert gebliebene Frage, ob und inwieweit es denn überhaupt gesicherte Pfade in eine musikanalytische Auseinandersetzung mit „komplexistischer“ Musik gibt beziehungsweise geben kann. Gewiss, Theorietrampelpfade sucht man bisher vergebens; der sich stillschweigend durch die Beiträge ziehende Konsens wiederum, dass sich den Werken „phänomenologisch“ wohl am trefflichsten zu nähern sei, läuft jedoch Gefahr, im schlechtesten Fall den Mangel an gesicherter Analysemethodik durch bloße Beschreibung aufwiegen zu wollen. Cox' Beitrag weist hier einer analytischen Pragmatik den Weg, die dieses methodische Problemfeld zumindest zu vermessen beginnt: Indem Cox in seinem Essay zu *La vision d'ange nouveau* und *Solitude-Sérénade* einzelne musikalische Parameter isoliert betrachtet – und somit überhaupt erst *sinnstiftend* aufeinander beziehbar macht –, ist er in der Lage, jene „subkutanen“ Materialschichten und deren immanente Logik aufzuspüren, welche die einzelne Geste, wie sie sich letztlich phänomenologisch im Werk gebärt, durchwirken. Auf diese Weise gelingt es Cox auf profunde Weise, Teilmomente der werkeigenen Entwicklungstendenzen und Zeitlichkeiten entlang von Begriffen wie „variation“, „mutation“ und „transformation“ zu eruieren.

Der zweite Buchabschnitt umfasst direkte

Bezugnahmen auf Mahnkopf: Neben einem offenen, an Mahnkopf adressierten Brief von Peter Mischung, Leiter des Wolke-Verlags (bei welchem die vorliegende Publikation auch erschien), befinden sich darunter zwei Mahnkopf gewidmete Kompositionen von Wolfram Schurig (*contrapunctus super mahnkopf*) und Steven Kazuo Takasugi (*Die Klavierübung*; auszugsweise abgedruckt) sowie ein Gedicht von Alrun Moll („Angela Nuova“); ferner äußern sich Sophie-Mayuko Vetter, Luca Conti und Sidney Corbett mit zum Teil recht persönlichen Zeilen. Hier tritt der fast durchweg spürbare Festschriftcharakter des Bandes besonders deutlich in den Vordergrund. (Der Publikationszeitpunkt dürfte nicht zufällig mit Mahnkopfs 50. Geburtstag zusammengefallen sein.) Nicht minder persönlich geprägt ist auch der dritte Abschnitt, der mitunter reiche Erfahrungsberichte zahlreicher Interpreten versammelt: von Almut Hellwig, Jonathan Hepfer, Sven Thomas Kiebler, Carin Levine, Barbara Maurer, Jürgen Ruck, Wolfgang Rüdiger, Peter Veale und Ermis Theodorakis. Mit Essays von Clytus Gottwald, Christoph Türcke und Ferdinand Zehentreiter thematisiert der vierte Teil Mahnkopfs Beitrag zu einer Philosophie der Gegenwartskunst. Wurde die Aufsatzsammlung mit einem Gespräch zwischen Mahnkopf und dessen früherem Kompositionslehrer Klaus Huber über Mahnkopfs kompositorischen Werdegang eröffnet, so führt das im fünften und letzten Abschnitt abgedruckte Gespräch zwischen dem Herausgeber und Mahnkopf noch einmal einige zentrale diskursive Fäden des Buches zusammen. Die rahmende Funktion, die dabei beiden, die Sammlung inhaltlich bereichernden Gesprächen zukommt, dürfte zugleich die nicht unproblematische Grundsatznähe der gesamten Sammlung zu ihrem Gegenstand, Mahnkopf, versinnbildlichen. Besonders sei dem Leser kritisch mitzudenken anempfohlen, dass in einigen Beiträgen Mahnkopfs Bereitstellung seiner Skizzenmaterialien, zweifelsfrei mit enormen Erkennt-

nisgewinn für die Sache, immer auch Verfangnispotentiale in sich birgt, gerade dort, wo im Versuch einer scheinbar „objektiven“ Rekonstruktion des Kompositionsprozesses die Demarkationslinien zu Mahnkopfs Intentionen spürbar verwischen. Mit dem Hinweis, dass darauf in der Aufsatzsammlung selber nicht explizit reflektiert wird, sei jedoch keineswegs eo ipso ein Bedeutsamkeitsminderungsgrund mitbeauptet.

Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall: Die Beiträge schließen sich zu einem eindrucksvollen Bild von Mahnkopfs kompositorischem Werk zusammen, das dieses als musikalisch vollzogene kritische Theoriearbeit der Gegenwart in seiner ganzen intellektuellen Wucht erahnbar macht und über die Fachgrenzen sowie die deutsche Sprache hinaus zu kommunizieren beginnt. Damit stellt die Aufsatzsammlung durchaus ein Pendant zu den 1995 veröffentlichten *Collected Writings* von Mahnkopfs früherem Kompositionslehrer Brian Ferneyhough dar, aus dem deutlich hervorgeht, wie Max Paddison in seiner Buchbesprechung einmal trefflich resümierte, wie stark sich Ferneyhough „auf der einen Seite mit der ästhetischen Position Adornos identifiziert, nicht allein in seinen Schriften, sondern auch in seiner Musik, während er auf der anderen Seite dessen Ideen ausweitet und sie entschieden zu seinen eigenen umwandelt“ (Max Paddison, „Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno“, *Musik & Ästhetik* 10 [1999], S. 96). Gleiches darf auch über *Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf* gesagt werden. Die Aufsatzsammlung hat einen überaus bedeutsamen Beitrag geleistet, durch Mahnkopfs *musikalisches* Werk hindurch zentrale Elemente und axiomatische Strukturen seines Projekts einer kritischen Theorie der Musik zu erhellen – es bleibt zu hoffen, dass dies den Beginn einer regen wissenschaftlichen Aufarbeitung markiert.
(April 2015) Sebastian Wedler

MARC MYERS: *Why Jazz happened*. Berkeley u. a.: University of California Press 2013. X, 267 S.

Why Jazz happened – ein solcher Titel lässt Generelles erwarten. Tatsächlich geht es Marc Myers, Jazzkritiker des *Wall Street Journal* und spiritus rector des Blogs www.jazzwax.de, um nichts Geringeres als einen neuen Panoramablick auf die Jazzgeschichte. Dazu wählt er einen ungewohnten Aussichtspunkt: Myers erklärt den Jazz und seine Entwicklung zwischen 1942 und 1972 nicht musikimmanent oder an stilistischen Metamorphosen orientiert, vielmehr betrachtet er „jazz history from the outside in“ (S. IX). Um stilprägende Musiker und musikimmanente Paradigmenwechsel geht es ihm nur in zweiter Instanz, wichtiger sind ihm jene Kräfte, die für die Distribution, Repräsentation und Finanzierung von Jazz und damit schlussendlich für die öffentliche Wahrnehmung von Jazzmusikern und ihrer Lebenspraxis verantwortlich sind: Schallplattenproduzenten, Aufnahmetechniker, Radiomoderatoren, Konzertveranstalter und Veranstaltungstechniker stehen im Fokus der Aufmerksamkeit. Von dieser Warte aus gelangt Myers zu zwei grundlegenden Fragen: Unter welchen Bedingungen arbeiten Jazzmusiker und wie sind die sozialen Rahmenbedingungen kreativer Prozesse im Jazz geartet? Das Buch gibt sachkundige und bestens recherchierte Antworten und qualifiziert sich so als längst überfällige Alternative zu einem Klassiker der Fachgeschichte: Ekkehard Josts *Sozialgeschichte des Jazz* von 1982. Methodisch geht die äußerst materialreiche Untersuchung trotz der Erschließung ungewohnter Kontexte indes kaum je ans Eingemachte. Die zahlreichen Steilvorlagen zur Modifikation des gängigen Entwicklungsnarrativs der Jazzgeschichtsschreibung und seiner Konzentration auf Pionierfiguren und „große Erzählungen“ werden bestenfalls zaghaft genutzt, so dass die Hoffnung, durch die ungewohnte Perspektive könnten auch

neue Erkenntnisse zum musikalischen Text generiert werden, leider enttäuscht bleibt.

Myers fokussiert insgesamt neun Paradigmenwechsel in den drei Jahrzehnten zwischen 1942 und 1972, die ihren Anstoß aus „influential non-jazz events“ (S. 4) beziehen. Einige dieser Entwicklungen sind bereits hinlänglich bekannt und werden von Myers lediglich re-evaluiert, wie etwa die Initiativen zur Implementierung unabhängiger Strukturen körperschaftlicher Selbstverwaltung unter afroamerikanischen Musikern in Musikervereinigungen wie der AACM oder die Möglichkeiten des neuen Mediums Langspielplatte zur konzeptuellen Ausdifferenzierung wie zur Speicherung längerer und damit der Live-Praxis näherstehender Aufnahmen in den frühen 1950er Jahren. In anderen Fällen gelingt Myers jedoch die Erhellung zuvor unterbeleuchteter Konnekte, z. B. wenn er vorführt, wie die G. I. Bill of Rights von 1944 – jenes Gesetz, das aus dem Zweiten Weltkrieg heimkehrenden Soldaten die Wiedereingliederung in das Berufsleben erleichtern soll und daher auch das Angebot eines kostenfreien Studiums umfasst – zur stärkeren Verankerung von Jazzmusikern im Hochschulrahmen und damit letztlich zu einem neuen Stellenwert einer formellen Ausbildung führt. Auch seine Beobachtungen zum Einfluss der Beatlemania auf Vertrieb und Marketing von Jazzschallplatten oder zur Rezeption von neuen technischen Möglichkeiten der Amplifizierung und Bühnenbeleuchtung im Jazz der frühen 1970er Jahre sind einfallsreich und methodisch überzeugend. In seinen besten Passagen gelingt Myers' Buch damit ein frischer und unverbrauchter Blick auf einen historischen Bestand, mit dem man sich bereits in ausreichendem Maße vertraut wähnte. Umso bedauerlicher ist es angesichts dieses Umstands jedoch, dass er auf einer so tragfähigen Grundlage kaum je den Versuch unternimmt, eingeübte Sichtweisen auf die Jazzgeschichte in Frage zu stellen. So bleibt sein Buch ein gewissenhafter Appendix zu

einem letztlich altmodischen Verständnis von Jazzgeschichte.

Als exemplarisches Beispiel mag das fünfte Kapitel dienen, in dem Myers ein auf den ersten Blick ungewöhnliches Thema adressiert: die Wohnumstände von Musikern und ihre Funktion als privilegierte Mieter- und Käuferschicht in der Erschließung suburbaner Erweiterungen im Kalifornien der 1950er Jahre. Wiederum ist das Material auch in dieser Frage aussagekräftig, doch die von Myers auf seiner Grundlage angestellte Interpretation der Musik bleibt fragwürdig: „the comfortable, harmonious, and conformist lifestyle began to be reflected in jazz that emphasized airy counterpoint played by reeds and horns and deemphasized the more urban churning sounds of the piano, bass and drums“ (S. 7). Der Verdacht, dass hier zugunsten von Stereotypen, die die Interpretation erleichtern, auf eine differenzierte Beobachtung der musikalischen Landschaft verzichtet wird, erhärtet sich leider auch im Verlauf des Kapitels, wo der West Coast Jazz seiner „emphasis on seductive melodies, counterpoint and brushy rhythms“ (S. 95) wegen als „more formulaic and airy jazz style that matched the general mood“ (S. 97) beschrieben wird. Hier wird eine aus der Mode gekommene Zeitgeist-Interpretation durch die Hintertür wieder willkommen geheißen – denn wie formelhaft und luftig ist der West Coast Jazz denn wirklich? Lässt sich die Musik afroamerikanischer Musiker an der Westküste – man denke beispielsweise an Teddy Edwards, Les McCann oder die Jazz Crusaders – mit diesen Attributen auch nur in Ansätzen beschreiben? Und wie lassen sich jene Aufnahmen, mit denen Musiker versuchen, dem Verdikt vom akademischen und emotional niedrigtourigen West Coast Jazz entgegenzuarbeiten – etwa die bereits in ihren Titeln vielsagenden Alben *Intensity* von Art Pepper (1960) oder *Motion* von Lee Konitz (1961) –, in diese Argumentation integrieren? Selbstverständlich gibt es den Stil, den Myers beschreibt, aber einer Untersu-

chung, die sich so detailliert den Repräsentationsbedingungen von Jazz zuwendet, sollte doch auch die Frage zuzutrauen sein, welche Faktoren zur Absolutierung bestimmter musikalischer Parameter zum gewissermaßen „offiziellen“ Klangcode für eine Stilrichtung führen. Dieser blinde Fleck markiert das schlussendliche Problem der Arbeit: Diejenige Form der Jazzgeschichtsschreibung, zu der sie eine wirkliche Bereicherung darstellt, wird längst nicht mehr einhellig als dominantes Narrativ akzeptiert. Was Myers leistet, ist letztlich die sozialgeschichtliche Vertiefung von Lehrbuchdefinitionen – nicht mehr, aber natürlich auch nicht weniger.

(Juli 2014)

René Michaelsen

Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2011. 326 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 7.)

Vorgänge des Ordnen und Zählens gehören zu den „Grundkategorien lebensweltlicher Zeitgestaltung“, so führt Thomas Hochradner in das Thema des Sammelbandes ein, der die Beiträge einer im Dezember 2009 in Salzburg veranstalteten Tagung enthält. Deren erklärtes Ziel war es, der „Wirkmächtigkeit eines Phänomens“ in der (musikalischen) Rezeptionsgeschichte nachzugehen (S. 15). Die 15 Beiträge widmen sich historischen Darstellungen ebenso wie Fallbeispielen und systematischen Überlegungen; sie konzentrieren sich, kurz gesagt, auf das Inventarisieren als wissenschaftliche Disziplin.

Das Themenfeld ist weit gesteckt; elf musikwissenschaftliche Aufsätze werden von vier Beiträgen aus anderen Disziplinen flankiert, die das ‚Ordnen‘ in einen übergreifenden Kontext stellen. Sie beschreiben

„Theologische Ordnungen des Wissens“ (Gregor Maria Hoff), die Geschichte von Ordnungen in naturwissenschaftlichen Sammlungen (Christa Riedl-Dorn) – z. B. in Studierstuben oder in Kunst- und Wunderkammern von Adligen –, differenzierte „Ordnungs-Praktiken“ und die dahinterstehenden „Wissenssystematiken“ in der Renaissance (Dominik Collet). Sigrid Brandt thematisiert „Denkmalerfassung als Wertproblem“ an markanten Eckpunkten von der Französischen Revolution bis heute.

Was sich wie ein roter Faden durch den Band zieht, wird bei der Lektüre bereits hier deutlich: Ordnung ist immer auch Bewertung. „Jede Ordnung scheidet zugleich Wichtiges von Unwichtigem, Dinge, die wert erscheinen geordnet zu werden, und solche, die keine Erfassung nötig erscheinen lassen. Im Werkverzeichnis sind es Stücke, die in einer Beziehung zum Komponisten stehen, in der Kunst- und Wunderkammer sind es ‚Raritäten‘.“ (Collet, S. 88)

Demgemäß greifen die Aufsätze immer wieder zentrale Begriffe auf. Dazu gehören: feststehende wie veränderliche Ordnungskategorien (zeitlich, gesellschaftspolitisch, regional etc.); Geschichte und Geschichtlichkeit von Ordnungsmustern, von Wertesystemen oder Wissensordnungen und deren Hintergründe; praktische Relevanz (Tagesproduktion) vs. Überzeitlichkeit; persönliche vs. institutionelle Ordnungs- oder Bewertungssysteme; Vollständigkeit vs. Selektion der zu ordnenden Dinge – letztere mit dem Ziel der Kanonisierung; Gegenstand des Verzeichnens: physischer Materialbestand musealer Objekte vs. geistiges Eigentum (Doppelbödigkeit des „Werk“-Begriffs); mögliche Ordnungsverfahren zur Klassifizierung des zu Verzeichnenden (z. B. chronologisch, systematisch, alphabetisch, numerisch).

Ins Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Inventarisierens – Komponisten-Werkverzeichnisse als grundlegende Gattung wissenschaftlicher Literatur – führt Oliver

Wiener ein. Er beschreibt die „Voraussetzungen musikwissenschaftlichen Sammelns und Verzeichnens im 18. Jahrhundert“ und beobachtet dabei zwei Stränge: auf der einen Seite die musikalischen Werke, den künstlerischen Besitzstand, die der Katalogisierung unterworfen werden, auf der anderen Seite die wissenschaftliche Reflexion, die disziplinäre Verzeichnung von Schrifttum über Musik, Musikgeschichte und Musiktheorie sowie dessen Systematisierung. Die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausgearbeiteten „Definitionen des musikalischen Werks und der Quelle“ (S. 111) wirkten bahnbrechend für das systematische Verzeichnen von Musik und damit auch für die Ausbildung von ‚Werkverzeichnissen‘ im 19. Jahrhundert.

Anhand von überlieferten Archivalien untersucht Katalin Kim-Szacsvai „Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralenssembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts“, die Hinweise auf verschiedene Repertoires und darüber hinaus auf bewusste Inventarisierungsvorgänge zur Sicherung dieser Traditionen liefern.

Axel Beer („Musikverlage und Werkzählung“) geht dem Wandel bei der Opus-Zählung in Drucken nach. Im 18. Jahrhundert fungierten Opuszahlen vorwiegend als Bestellnummer der Verleger, die damit sowohl verkaufsstrategische als auch rechtliche Interessen verfolgten: Die Nummern sicherten zunächst die eindeutige Zuordnung von Werken und bestätigten dem Erstverleger das Recht auf den Originaldruck. Bei der Zählung wurde mitunter je nach „Wertigkeit“ von Werken unterschieden zwischen der Einstufung als „Opus“ einerseits und der Vergabe einer „bloßen Nummer“ für kompositorische Tagesware nach dem Numerus-currens-Prinzip andererseits (S. 160), wobei allerdings einige Verlage beide Zählssysteme mischten. Ende des Jahrhunderts, in der Generation Beethovens, kam es dann zu einer Verlagerung hin zu komponistenbezogenen Opuszahlen, die in der Regel fester Bestand-

teil des Titels „eines mehr und mehr als individuell und einzigartig empfundenen und intendierten Werkes“ wurden (S. 155).

Diesen komponistenbezogenen Ansatz demonstriert Thomas Synofzik am Beispiel Robert Schumann: Der Komponist entwickelte ein eigenes, durch die Vergabe von Opusnummern sichtbares Verwaltungs- und Präsentationssystem, das allerdings nicht selten von Verlagsinteressen durchkreuzt bzw. mitunter einfach ignoriert wurde oder sich in manchen Fällen schließlich erübrigte, weil die geplante Veröffentlichung nicht zustande kam. Die „(Be)deutung“ von Opusnummern namentlich für die Rezeption reiche gerade im Falle Schumanns bis in die Interpretation, auch Fehlinterpretation hinein; so kann eine – auch willkürlich oder durch äußere Umstände vergebene – Opusnummer die Bewertung der Komposition aus werkbiographischer Perspektive steuern, etwa indem sie eine falsche Chronologie suggeriert, wodurch dann beispielsweise ein Werk in die Zeit von Schumanns geistiger Zerrüttung eingeordnet und entsprechend bewertet wird.

Christoph Großpietsch („Im chronologischen Schlepptau – Köchels Mozart-Verzeichnis von 1862 und die Folgen“) stellt die Ausgangsüberlegungen von Ludwig Ritter von Köchel für den Aufbau seines Mozart-Werkverzeichnisses zur Diskussion, insbesondere die Sinnhaftigkeit der chronologischen Anlage als Grundlage oder Darstellungsform für eine werkbiographisch entschlüsselbare Ordnung, und zeigt deren Möglichkeiten und Grenzen auf.

Andrea Lindmayr-Brandl resümiert den von Anbeginn der Erforschung von Franz Schuberts Werk bestehenden Dissens zwischen englischer und deutscher Musikforschung hinsichtlich „Werknummer und Werkstatus“ bei Schuberts späten Sinfonien und sinfonischen Fragmenten.

Wie (psychisch bedingte) „Zählmanie, musikalische Architektur, Zahlensymbolik und Zahlenfolgen“ den Schaffensprozess

strukturieren können und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption des Komponisten und seiner Werke (auch auf deren Analyse) hat, erklärt Erich Wolfgang Partsch in Bezug auf Anton Bruckner.

„Die Problematik von Werkverzeichnissen und Quellen im Bereich der Operette“ (Fritz Schweiger) zeigt sich schon allein durch die (mit Ausnahme von Johann Strauß, Vater und Sohn, sowie Robert Stolz) zumeist äußerst dürftige Überlieferungssituation der musikalischen Quellen. Während man Listen unterschiedlicher Erschließungstiefe zu Bühnenwerken, selbst von durchaus bekannten Operettenkomponisten, lediglich im Rahmen von biographischer Literatur findet (neuerdings mitunter auch im Internet), gestalten sich Recherchen nach dem musikalischen Material in aller Regel mühsam.

Oswald Panagl beleuchtet unter dem Titel „Glanz und Elend des Opernführers“ die sich wandelnden – einerseits kanonisierenden, andererseits ideologisierenden – Strategien bei der Personen- und Werkauswahl dieser musikliterarischen Gattung.

Die Art der Erfassung von Werken in einem Werkverzeichnis und der Aufbau einer Gesamtausgabe beeinflussen sich gegenseitig. Eklatant ist dies im Falle von Johann Joseph Fux. Die – sowohl hinsichtlich der Werke als auch der Autorschaft – unsichere, zudem lückenhafte Quellenlage, die 1872 Köchel veranlasst hatte, ‚nur‘ eine thematische (anstatt chronologische) Anordnung vorzunehmen, war zu Beginn der 1950er Jahre auch für eine solide Planung der (bis heute noch un abgeschlossenen) Fux-Gesamtausgabe hinderlich. Guido Erdmann benennt die Anforderungen an ein neues, für die Edition taugliches Fux-Verzeichnis, das derzeit von Thomas Hochradner erarbeitet wird: praktisch-referenzielle Bündelung, Zählung sowie vollständige Erfassung „tatsächlich vorhandener Gegenstände“ (S. 291).

Wolfgang Gratzner („Zeitgenössische Mu-

sik: An- oder Unordnung?“) geht der Frage nach, inwieweit Musiken des späten 20. und des 21. Jahrhunderts noch durch das Klassifikationskonzept ‚Thematischer Katalog‘ adäquat zu erfassen sind. Auf Schwierigkeiten – oder besser auf Grenzen herkömmlicher Verfahren – stößt die Verzeichnung z. B. bei nicht mehr allein textlich fixiert greifbaren Werkformen. Welches ist das Werk, das katalogisiert werden soll? Wer ist sein Autor: der Komponist und/oder der Interpret? Doch bringt, so stellt Gratzer am Ende fest, die Auflösung oder zumindest Verflüchtigung des Werkbegriffs keineswegs auch den Abschied vom Verzeichnen mit sich – im Gegenteil: Es ergeben sich vielmehr neue Herausforderungen an die Systematisierung bzw. an das zu entwickelnde Verzeichnungssystem.

Der Band spiegelt einen Ausschnitt der gegenwärtigen Reflexion über wissenschaftliches Katalogisieren; er zeigt – ungeachtet manch resignativer Untertöne –, welches Erkenntnispotential dieser grundlegende musikwissenschaftliche Forschungszweig bereithält und, mehr noch, in welcher Weise eine ausdifferenzierte Methodik immer aufs Neue am zu ordnenden Gegenstand zu entwickeln ist.

(Januar 2015)

Margret Jestremski

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 233 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 25.)

Als Folge des medialen Wandels ist Virtualität in Kultur und Gesellschaft allgegenwärtig, überall dort, wo hinter den Oberflächen digitaler Medien gezählt, gerechnet und vernetzt wird, wechseln Kontostände, Produktionsanlagen, Texte, Bilder und eben auch Töne in einen Raum der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Dieser Raum

mit seiner totalen Kontrolle programmierbarer und vernetzter Daten beruht auf einer algorithmischen Abstraktion unserer realen Umgebung. Dort wird Welt in einer umfassenden Reichweite berechenbar, manipulierbar und modellierbar. „Virtualität, Simulation und Emulation greifen in unsere Lebenswirklichkeit ein [...], virtuelle Realität [...] hat dabei gleichzeitig Einfluss auf die ‚Ursprungsrealität‘“, schreibt Arne Bense in seiner Einleitung (S. 4) und möchte diesen Veränderungen im Bereich der Musikproduktion auf den Grund gehen.

Mit „Musik im virtuellen Raum“ hatte sich bereits der Osnabrücker KlangArt-Kongress 1997 befasst, allerdings diente Virtualität dort eher als übergreifendes Signum der Aktualität für ein breites Spektrum an Beiträgen zur elektronischen und digitalen Musik. Arne Bense, dessen hier vorliegende Dissertation ebenfalls im Feld der von Bernd Enders begründeten Tradition der KlangArt und der Osnabrücker „Forschungsstelle für Musik- und Medientechnologie“ angesiedelt ist, widmet sich nun diesem Thema im engeren Sinne und setzt sich mit Virtualität und ihren Folgen für ein erweitertes Verständnis aktuellen musikalisch-instrumentalen Gestaltens auseinander.

Angesichts der Reichweite des Themas ist dies kein leichtes Unterfangen. Die großen Umwälzungen von „Mensch und Menschmaschine“ (Norbert Wiener) beschäftigten schon die kybernetischen Zirkel in der Nachkriegszeit Mitte des 20. Jahrhunderts, wenig später wurden die medialen „extensions of man“ (Marshall McLuhan) und in der deutschen Medialitätsforschung der Wandel der „Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) zur Grundlage eines breiten Diskurses. Wenn nun in den 2000er Jahren menschliches Denken in virtuellen Zeichenräumen schlicht als Voraussetzung jeden Erkennens postuliert wird (Stefan Rieger), gleichzeitig jedoch die Auseinandersetzung im musikwissenschaftlichen Bereich auf einige Forschungsarbeiten beschränkt ist, wird klar,

dass Bense hier einige Vorarbeit zu leisten hat. Erst nach intensiver Begriffsarbeit, die sich detailliert mit den Denkfiguren des Virtuellen auseinandersetzt und sie für den Musikbezug anschlussfähig macht, kann sich der Autor auf musikalische Produktion fokussieren.

Entsprechend wird in den ersten beiden Dritteln der Arbeit zwar an musikalischen Beispielen argumentiert, jedoch im Wesentlichen eine Aufbereitung medientheoretischer Grundlagen vollzogen. Diese Situation ist für Leserin und Leser – wenn sie denn bereit sind, über immanent musikalische Zusammenhänge hinaus zu denken – durchaus vorteilhaft. Wie kann heute die Beziehung von Realität, Wirklichkeit und Virtualität im Mediendiskurs gefasst werden? Kybernetik, Konstruktivismus und Medienepistemologie werden ausführlich auf ihre Konzeption dieser Schlüsselfrage befragt und schließlich klassische Begriffsfelder wie „virtuelle Realität“ (VR) und „Cyberspace“ erläutert und in die Richtung „virtueller Instrumente“ weitergedacht.

Mit diesem Rüstzeug nähert sich Bense schließlich seinem Kernthema, einer „Angewandten Neuen Instrumentenkunde“ (S. 155ff.), in der auch digitale Interfaces, Programme und Oberflächen ihren Platz finden. Neben den eigenen Vorarbeiten kann er dabei auf zwei fast parallel erschienene Arbeiten Bezug nehmen, die seine Forschungsarbeit mit dem Fokus auf „Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances“ (Jin Hyun Kim, 2012) und einer auf „Virtuelle Instrumente“ gerichteten „Ästhetik des digitalen Zeitalters“ (Michael Harenberg, 2012) flankieren. Mit Harenberg – dessen Arbeit ihm in einer Vorabversion zur Verfügung stand und die ausführlich zitiert wird – verbindet ihn die grundsätzliche Absage an eine bloße Simulation realer Instrumente: „Interessant wird es erst, wenn die Freiheitsgrade virtueller Körper ausgenutzt, ausgespielt werden“ (S. 154). Bense geht es nun jedoch nicht primär um

medienästhetische Fragestellungen einer musikalischen Avantgarde, sondern um die instrumentenkundliche Auseinandersetzung mit gängigen virtuellen Arbeitsumgebungen, Instrumenten und deren graphischen und haptischen Interfaces. Die Palette reicht hier vom fotorealistisch nachgebildeten Software-Synthesizer Moog Modular V über Programmobjekte aus Max/MSP bis zum Bausteinprinzip des Reactable und dem Touchscreen des iPad. Eine Instrumentenkunde à la Apple scheint auf, wenn von Garage Band die Rede ist und gezeigt wird, wie handfest und alltagstauglich Klassifikationen sein können und sollen, wenn es um Konsumprodukte geht.

Gleichzeitig wird klar, dass ein traditioneller, an physikalischen Eigenschaften von Klangerzeugern orientierter Begriff des Instruments in solchen Kontexten allenfalls noch als metaphorischer Verweis auf eine eingeführte instrumentale Praxis nutzbar zu machen ist. Eine durch Software-Instrumente verwandelbare universelle Computer-Hardware, sei es ein PC als Audio Workstation oder das iPad als experimenteller Klangerzeuger, steht einer spezialisierten Controller-Hardware (wie etwa der Maschine der Fa. Native Instruments [sic!]) gegenüber, deren Eigenschaften wiederum durch Software weitgehend verändert werden können. In dieser Konstellation ist das Vorgehen Benses folgerichtig und aufschlussreich, in einer Dekonstruktion des Instruments verschiedene Instrumentenkonzepte aus der Tradition der elektronischen Musik (bei Max Matthews oder Bernd Enders) sowie aktuelle Konzepte – etwa eines Embodiment von Interface, Software und menschlicher Aktion – auf ihre Anwendbarkeit zu überprüfen. Dabei erweist sich dann auch die ausgiebige Vorarbeit als nützlich, um nicht in einem allzu einfachen Gegensatz von physikalischer Realität und unwirklicher Virtualität gefangen zu sein.

Es bleiben Desiderate, so etwa der Anschluss an internationale Diskurse der „Sci-

ence and Technology Studies (S&TS)“ mit Elementen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie oder der Geschichte der Human Computer Interfaces (HCI), deren Einlösung allerdings an größere Forschungsprogramme gebunden ist und kaum durch vereinzelte Forschungsaktivitäten geleistet werden kann. Dass also aus der Bearbeitung eines so komplexen Neulands eher „Definitionsversuche“ als apodiktische Feststellungen resultieren und sich daraus wiederum neue Fragestellungen ergeben, ist nicht verwunderlich. Diese Arbeit erobert für die Musikwissenschaft einen neuen diskursiven Raum. Hier wird mit Engagement, Kenntnisreichtum und kluger Argumentation der Versuch gewagt, etwas zusammenzubringen, was zusammengehört: Theoriestränge einer bisher musikfern scheinenden Medienforschung korrespondieren mit einer überaus gängigen technikkulturellen Praxis musikalischer Produktion und Gestaltung. Benses Untersuchung ist eine bemerkenswert transdisziplinäre Arbeit zwischen Medienwissenschaft, digitaler Technologie und Musik, deren Erkenntnisinteresse sich trotz aller medienphilosophischen Exkurse spürbar auf aktuelle Gegenstände und Verfahren des Musizierens richtet.

(Januar 2015)

Rolf Großmann

NOTENEDITIONEN

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWVN 16. Fassung 1834. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 94 S.

Es ist ein verwickelter Fall: Felix Mendelssohn Bartholdy plante seit Ende 1830 eine „Italienische“ Sinfonie. Anfang 1833 realisierte er das Projekt aufgrund eines Kompo-

sitionsauftrages der Londoner Philharmonic Society und leitete am 13. Mai die Londoner Uraufführung. Während Partiturotograph und Stimmenabschriften zunächst in London blieben und zwischen 1834 und 1838 für weitere Aufführungen dienten, begann der Komponist, zunächst scheinbar eher aus äußeren Gründen, mit einer neuen Niederschrift der letzten drei Sätze, die immer mehr zur Umarbeitung geriet. Auch den ersten Satz gedachte er umzuarbeiten, äußerte sich zwischen 1834 und 1840 letztlich aber widersprüchlich darüber. Nicht nur der Freund Ignaz Moscheles sah die Umarbeitungspläne skeptisch, sondern auch Mendelssohns Schwester Fanny Hensel, die ein vierhändiges Arrangement des neu gefassten zweiten Satzes erhalten hatte. Sie monierte die melodischen Änderungen des Hauptthemas und tadelte den Bruder, weil er „zu leicht“ daran gehe, „ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten“ (S. XIII). Bei Mendelssohns Tod 1847 lag die Fassung von 1834 nur fragmentarisch vor (Sätze 2–4), diejenige von 1833 dagegen vollständig, so dass sie 1851 posthum publiziert wurde. Erst im 20. Jahrhundert befasste sich die Forschung mit der Werkgestalt von 1834. Während Donald Mintz sie 1960 noch für eine „Frühfassung“ des Status von 1833 hielt, stellten Wulf Konold und Michael Cooper die korrekte Reihenfolge fest. Cooper legte 1997 zusammen mit Hans-Günter Klein ein „exzellentes Faksimile“ (S. XVI) beider Partiturotographie und 2001 eine praktische Edition der Zweitfassung vor, der – als aufführungspraktischer Kompromiss – der Kopfsatz der Erstfassung vorangestellt ist.

Dagegen legte Thomas Schmidt-Beste im Rahmen der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (LMA) beide Fassungen – philologisch sinnvoll – separat vor; diejenige von 1833 erschien 2010 (Serie I, Band 6), die Edition der drei Sätze von 1834, die hier zu besprechen ist, 2011 (Band 6A).

Wenn Cooper im Kommentar zur Faksimileedition der Fassung von 1834 auch enga-

giert versucht, ihre Unterschiede zur Fassung von 1833 mit Mendelssohns gewandeltem, auf avancierte „sinfonische Einheit“ zielendem Werkkonzept zu begründen, macht das klingende Ergebnis beim ersten Hören womöglich betroffen, weil vieles – angefangen bei den Hauptthemen der Sätze 2 und 3 – zunächst steifer, vorläufiger, weniger eingängig anmutet. Das Menuett-Thema von 1834 entwickelt sich melodisch weniger stringent als 1833, die Querstände *g/gis* (T. 47f.) werden klanglich verschärft, und der Satz verliert an reizvollem Kontrast, was er an motivischer Konzentration gewinnt. In allen drei Sätzen werden motivisch-thematische Entwicklungen gleichsam entmelodisiert, das Finale strukturell erheblich modifiziert. Doch es muss zu denken geben, wie beharrlich Mendelssohn im Seitenthema des zweiten Satzes die einstige stringente harmonische Entwicklung in eine engräumig schaukelnde Harmoniefolge verwandelte, im Trio des dritten Satzes die frühere kontrastierende Punktierungsrhythmik der Streicher- und Bläskalen zur einfachen Achtelbewegung entschärfte oder den Übergang zum *Da capo* reizvoll, ja fast experimentell offen gestaltete. So fragt man sich: Aus welcher kompositorischen Perspektive sah er die Überarbeitung anfangs als „viel besser“ an (S. XIII)? Hatte die Umarbeitung Konsequenzen für seine späteren Orchesterwerke? Ließ er die Umarbeitung schließlich liegen, weil er sie als gescheitert ansah? Ist die „Italienische“ ein Fall tragischer Selbstverkennung?

Schmidt-Bestes kenntnisreiche, alle vordergründigen Wertungen vermeidende historisch-kritische Edition erlaubt es der Forschung, sich mit diesen Fragen künftig differenziert auseinanderzusetzen. In der inhaltsreich kompakten Einleitung (S. XII–XVI) legt der Herausgeber die Geschichte der Neufassung dar, die durch Detailinformationen des kritischen Berichtes später sinnvoll ergänzt wird. Der Notentext der drei umgearbeiteten Sätze von 1834 (S. 3–57) musste von ihm vielfach textkritisch nachgebessert

werden, da Mendelssohn das als Hauptquelle dienende Partiturautograph weder mit Orchester klanglich evaluiert noch redaktionell zum Druck vorbereitet hatte. So waren Artikulation und Dynamik redaktionell zu regulieren, im Menuett der Übergang zum Trio pausenorthographisch zu begründen (S. 16/83) oder im zweiten und vierten Satz einige irrtümlich in B- statt in A-Stimmung notierte Klarinetten-Takte zu korrigieren (S. 7f./82 und S. 44f./85). Generell überzeugen Schmidt-Bestes editorische Eingriffe, die in den „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 80–86) des kritischen Berichtes bei aller Knappheit der Formulierung plausibel begründet werden. Gemäß LMA-Konzept werden Mendelssohns kompositorische Revisionen innerhalb des Partiturautographs von 1834 separat dokumentiert: Kürzere Änderungen erscheinen im „Korrekturverzeichnis“ (S. 72–79) innerhalb der Quellenbeschreibung, umfangreichere am Ende des Bandes (S. 78–94), wobei die Standardüberschrift „Skizzen und verworfene Fassungen“ in diesem Fall nicht ganz glücklich ist, da es, wie der Herausgeber einräumt (S. 87), keine „Skizzen im engeren Sinne“ gibt und man die „verworfenen Fassungen“ geringeren Umfangs ja im „Korrekturverzeichnis“ findet. Stichprobenartige Vergleiche von Schmidt-Bestes Transkriptionen mit den sieben Schwarzweiß-Abbildungen des Bandes (S. 59–65) sowie mit dem 1997 erschienenen Farbfaksimile zeigen generell große Zuverlässigkeit.

Einige kleine Corrigenda und zwei Fragen, die sich bei der Lektüre ergaben, seien hier nicht als Monita, sondern als Rezensionsservice mitgeteilt: In T. 64 und T. 191 des dritten Satzes (S. 16, 24) sollte bei den Terztriller-Nachschlägen wohl die Unterterzfolge *a'-b'* (klingend *fis'-gis'*) für Klarinette II ergänzt werden (vgl. Fassung von 1833); anderenfalls müsste – was weniger plausibel erscheint – der Nachschlag von Klarinette I *c''-d''* durch Doppelbehalung auch Klarinette II zugewiesen werden.

Wenn in T. 22 des Finales für Violine II überhaupt ein Warnungs-Auflöser für g' ergänzt werden soll, müsste dies schon für die siebte und nicht erst für die zehnte Note gelten (S. 29/84). In T. 158 des Finales sind für Oboe I beide Keile zu klammern (S. 42). Auf S. 74 lies im Notenbeispiel zu T. 6–14 des dritten Satzes in T. 13 recte Halbe *A* (nicht *H*), ebenda im Notenbeispiel zu T. 9–12 in T. 10 die dritte Note recte *cis'* (nicht *e'*). Auf S. 75 lies in der Bemerkung zu T. 74–75 der Viola-Partie recte „viermal *e^I* statt *cis^I*“ (nicht „statt *c^I*“). Auf S. 78 betrifft die Bemerkung zu T. 172 des Finales recte Trb. I, II (nicht Cor. I, II), und auf S. 93 lies im oberen Notenbeispiel zum Finale für Violine II, T. 154, zweiter Viertelschlag recte *d'* (nicht Viertelpause). Die teilweise uneindeutige Artikulation hat der Herausgeber trotz seiner Vorbemerkung (S. 79) überwiegend zu Keilen aufgelöst, was zumindest bei der „diplomatischen“ Übertragung der T. 231–237 des Finales kaum dem Notat entspricht (S. 94). Bei der Ergänzung und Korrektur von Bögen werden übergreifende statt verkettete Bögen bevorzugt.

Zwei Fragen stellten sich beim Lesen von Einleitung und kritischem Bericht: 1) Kann man angesichts der komplexen Geschichte beider Fassungen wirklich behaupten, dass Mendelssohn die Fassung von 1834 *nicht* „dem (immer als nötig empfundenen) internen Revisionsprozess“ unterzogen habe (S. XVI)? Stellt das – in sich ziemlich korrekturhaltige – Partiturotograph von 1834 nicht seinerseits als Ganzes schon eine umfassende kompositorische Revision – nämlich der Fassung von 1833 – dar? 2) Sollten bei der Edition beider Fassungen nicht auch deren unterschiedliche Orthographien zur Geltung kommen? So hatte Mendelssohn 1833 im Hauptthema des zweiten Satzes das quasi modale *c*“ der vierten Melodienote (T. 4, dritte Viertelposition) hier und bei späterem Auftreten mit einem – orthographisch redundanten, doch das Archaisierende unterstreichenden – Warnungs-Auflö-

sungszeichen notiert, während die Fassung von 1834 darauf verzichtet (siehe S. 59, Abbildung I) – abgesehen vom Satzende, wo es kontextuell sinnvoll „warnt“. Dass der Herausgeber für die Fassung von 1834 beim ersten Auftreten in T. 4 (aber nur hier) den Auflöser „analog B“ – also nach dem Partiturotograph von 1833 – ergänzt (S. 3/81), erscheint weder historisch-kritisch konsequent noch spielpraktisch notwendig.

Ungeachtet solcher Detailfragen bietet Schmidt-Bestes Edition mit ihrem sorgsam gesetzten Notentext eine philologisch sehr fundierte, gut zu handhabende Basis für die weitere Beschäftigung mit der (bisher) unbekannt Seite der „Italienischen“ Sinfonie. (November 2013) *Michael Struck*

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 1: „Comala“ op. 12. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester. Hrsg. von Axel TEICH GERTINGER. Kopenhagen: Engström & Sødring/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXIV, 241 S., Abb.

Nachdem in den 1980er Jahren erste Aufsätze und Analysen das wissenschaftliche Interesse an Niels Wilhelm Gade allmählich wiedererweckt hatten, war ab 1990 maßgeblich die in Kopenhagen angesiedelte Gesamtausgabe an der Re-Etablierung des dänischen Komponisten beteiligt. Zusammen mit der Edition des Briefwechsels leistet sie einen wesentlichen Beitrag zur allgemeinen Verfügbarkeit von kritisch aufbereitetem Quellenmaterial – eine unentbehrliche Voraussetzung für die praktische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer zentralen Gestalt des dänischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts.

Während hinsichtlich der sinfonischen und kammermusikalischen Werke inzwischen mehrere Bände vorhanden sind, liegt nun mit der Chorballette *Comala* erstmals ein Band aus der Serie IV („Choral Works“)

vor. Erschienen 2013, enthält er ein Dramatisches Gedicht für Soli, Chor und Orchester, das zu Gades ossianischem Frühwerk der 1840er Jahre zählt und aufgrund des damals darin wahrgenommenen „nordischen Tons“ einen beachtlichen Sukzess feiern konnte. Robert Schumann betrachtete das Werk sogar als „das bedeutendste der Neuzeit“ (S. XXI), und gerade im deutschen Sprachraum erfreute sich *Comala* noch lange großer Beliebtheit.

Umso begrüßenswerter ist es daher, dass Gades Opus 12 nun auch in einer kritischen Edition vorliegt. Dem aktuellen Band stand mit Axel Teich Geertinger, Leiter des dänischen Zentrums für Musikedition in Kopenhagen, eine erfahrene Persönlichkeit zur Verfügung. Ihm gelingt es, die Maxime der Gesamtausgabe, nämlich dem Nutzer eine sowohl „kritisch-wissenschaftliche als auch praktische Edition“ (S. VII) bereitzustellen, in beiderlei Hinsicht vollumfänglich einzulösen. So ist der Notentext in klarer Typographie, ohne Markierung von editorischen Eingriffen, sorgfältig und sauber gesetzt. Zur praktischen Konzeption gehört beispielsweise, dass die von Gade vorgeschlagenen Kürzungen in den Nummern 3 und 9 direkt in der Partitur kenntlich gemacht worden sind. Begrüßenswert ist ebenfalls die Entscheidung für eine deutsch-dänische Textunterlegung, die einerseits der Musikpraxis dienlich ist, andererseits dem Werk gerade im historischen Sinne gerecht wird, indem die doppelsprachige Edition sowohl die Rezeptionsgeschichte wie auch Gades eigene Zweisprachigkeit gleichsam reflektiert. Überlegenswert wäre es allenfalls gewesen, zusätzlich zur Handlungszusammenfassung auch den von Julius Klengel ausgearbeiteten Gesangstext in seiner Gesamtheit vorneweg abzdrukken, so wie es zum Beispiel in den früheren Ausgaben von Breitkopf & Härtel der Fall ist – einerseits, weil der Textumfang ziemlich überschaubar und damit nicht sehr platzraubend ist, andererseits aber vor allem auch, weil sich Gade und Klengel nicht

durchweg an das Original von Macpherson hielten, sondern die textliche Basis nach ihren Bedürfnissen umgestalteten und ausschmückten.

Hinsichtlich der philologischen Arbeit gilt selbstverständlich auch hier die Richtlinie der Gesamtausgabe, „unter Berücksichtigung des gesamten bekannten Quellenmaterials“ die „Fassung letzter Hand“ (S. VII) herzustellen, wobei als Hauptquelle grundsätzlich „Gades Handexemplar der gedruckten Partitur“ (S. VII) fungieren soll. Die Überlieferungssituation bei *Comala* scheint zwar nicht gerade unübersichtlich, aber doch relativ komplex zu sein: Angesichts einer verschollenen Druckvorlage, mehrerer Revisionen (zwischen der Erstaufführung und dem endlichen Druck der Partitur lagen über vier Jahrzehnte), die über handschriftliche Partiturskopien des Verlags rekonstruiert werden müssen, und aufgrund der Erschließung der dänischen Textunterlegung über Stimmauszüge, die sich nicht auf den Druck, sondern auf die autographe Reinschrift beziehen, war die Ausgangslage sicherlich keine einfache (außerdem zeigte sich gemäß Mitteilung des Herausgebers [S. 213] der Verlag Breitkopf & Härtel nicht restlos kooperativ bei der Disposition von editionsrelevantem Archivmaterial, so dass bestimmte Quellen gar nicht erst hinzugezogen werden konnten). Trotz dieser quellenteknischen Verwicklungen gelingt es Axel Teich Geertinger, die Filiation sämtlicher Textvarianten minutiös und plausibel nachzuzeichnen und in einem Stemma übersichtlich festzuhalten. Der kritische Bericht leistet darüber hinaus eine umfassende Quellenbeschreibung inklusive Bewertung, und ein detailliertes Verzeichnis der Lesarten liefert – immer wieder auch illustriert mit anschaulichen Notenbeispielen – die vorkommenden Abweichungen, die vor allem die Revisionen im Vergleich zur Referenzquelle, der autographen Partiturreinschrift, aufschlüsseln.

Das ausführliche Vorwort schließlich bietet zunächst gründliche Einblicke in die

Entstehungsgeschichte, die außerdem eine präzise Rekonstruktion der textlichen Vorlagen und dramaturgischen Eingriffe be-reithält. Sodann folgt eine breite Fülle an Rezeptionsdokumenten, wobei kritische bis vernichtende Rezensionen schonungslos mit einbezogen werden. Sogar den Besprechungen zu „Comala im Ausland“ (S. XXV, gemeint sind damit Dokumente zur Auf-führungsgeschichte außerhalb Deutschlands und Dänemarks) ist ein ganzes Kapitel ge-widmet, das – zumal die zitierten Beispiele vorwiegend aus dem anglo-amerikanischen Raum stammen – die Verbreitung und den Erfolg des Werks nachdrücklich dokumen-tiert. Dagegen fällt die musikalische Analyse doch eher marginal aus, es bleibt bei einer kurzen Ausführung über die kompositorischen Parallelen zur Ouvertüre *Eferklange af Ossian* sowie zu dem nachfolgenden, aber letztlich gescheiterten Opernprojekt *Sieg-fried und Brunhilde*. Dabei wäre gerade auch eine gattungsgeschichtliche Kontextualisierung hier ungemein interessant gewesen.

Abzüglich ein paar weniger, geringfügiger Malheurs (am unglücklichsten dürfte wohl der Schreibfehler gleich in der Wid-mung [S. 1] an Christian VIII. von Däne-mark sein: Anstelle von König liest man hier „Köng“), präsentiert Axel Teich Geertinger mit dem aktuellen Band eine sehr genaue und sorgfältige Edition, die hoffentlich ih-rerseits zu weiterer wissenschaftlicher und praktischer Auseinandersetzung mit *Comala* anregen wird.

(Februar 2015)

Michael Matter

Eingegangene Schriften

ALBERTO BASSO: Johann Sebastian Bach. *Manuale di navigazione*. 3 Bde. Torino u. a.: Nino Aragno Editore 2015. LIX, 1454 S. (Biblioteca Aragno.)

RALPH BERNARDY: *Der musikalische Aphorismus in der Wiener Schule. Form, Technik und Atonalität*. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 75 S., Nbsp. (Sinefonia. Band 22.)

Dialoghi. *Annäherungen an Giacinto Scelsi*. Hrsg. von Elfriede REISSIG. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 168 S.

NINA EICHHOLZ: *Georg Philipp Tele-manns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänome-nologie von Telemanns geistlichem Kantaten-werk*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 458 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stu-dien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 85.)

CHRISTOPHER FIFIELD: *The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre*. Farnham u. a.: Ashgate Publishing Limited 2015. XXI, 308 S., Abb., Nbsp.

AXEL FISCHER: *Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademi-scher Musikdirektor in Göttingen*. Göttingen: V & R unipress 2015. 779 S., Abb., Nbsp. (Ab-handlungen zur Musikgeschichte. Band 27.)

WILFRIED GRUHN: *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*. Hofheim: Wolke Verlag 2015. 238 S., Abb.

PETER GÜLKE: *Musik und Abschied*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2015. 362 S., Nbsp.

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musi-kalischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Ein Kleid aus Noten. *Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände*. Hrsg. von Matteo NANNI, Caroline SCHÄRLI