

dar, wie ein ca. 260 Jahre altes Werk wieder zum Leben erweckt werden kann.

Trotz des insgesamt überschaubaren Umfangs des Bandes (126 Seiten Text und ca. 80 Seiten Libretto-Faksimile) haben die Herausgeber nicht die Mühe gescheut, einen Index zu erstellen, der die Einzelinformationen der Studien sehr gut erschließt. Bleibt zu hoffen, dass diese lesenswerte und informative Publikation zum Auftakt weiterer Untersuchungen zu dieser im Panorama des 18. Jahrhunderts durchaus einzigartigen Fürstin wird.

(Juli 2003) Daniel Brandenburg

LAURENZ LÜTTEKEN: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. X, 625 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. Band 24.)

Der Titel verleitet zu einem Understatement. Anstelle einer kleinen Abhandlung über ein spezifisches Phänomen in einem historisch begrenzten Zeitraum zwischen den gängigen Epochengliederungen wird hier ein reichhaltiger Querschnitt vorgenommen. Die im Titel genannten Eckdaten dürfen nicht allzu strikt gelesen werden. Sie verlaufen asymmetrisch und dienen der Markierung eines Wandels ästhetischer Paradigmen zwischen der Nachahmungs- und „einer ‚klassischen Musikästhetik‘“ (S. 4), der in der weiteren Untersuchung die Hauptrolle spielt. So heterogene Ereignisse wie das Erdbeben von Lissabon 1755, eine geophysikalische Erschütterung, die in das Blickfeld der Ästhetik des Erhabenen rücken wird, und deutsche Übersetzungen (1759/60) der „Genie“-Schriften von Edward Young bilden die untere, das Todesjahr von Johann Heinrich Rolle (1785) die obere Grenze. Mit Gewinn gelingt es Lütteken, an zahlreichen Beispielen den Selbstwert kultureller Ereignisse dieses Ausschnitts (nord-)deutscher Musikgeschichte zu zeigen. Im Nachhinein (das Buch dürfte in seinen Grundzügen vor etwa zehn Jahren entstanden sein) wird das besondere Interesse an diesem Zeitabschnitt durch das heutige Konzertrepertoire und den Tonträgermarkt bestätigt. Nicht allein der Umfang, sondern vor allem der Materialreichtum und die Originalität der ausgewerteten Quellen zur Musik, zur Bühnenkunst, zur Dichtung und Erbauung, an

autobiographischer und ästhetisch reflektierender zeitgenössischer und neuerer Literatur beeindrucken. Um das Ergebnis gleich vorweg zu nehmen: Es lohnt sich, das Buch zu lesen, und – man sollte sich viel Zeit dazu nehmen. Als Nachschlagewerk für eine rasche Information ist diese Untersuchung nicht gedacht.

Die Gliederung folgt einem Dramenmodell: Prolog, Kommunikationsformen (I), Paradigmen (II), Kommunikationszusammenhänge (III), Selbstgespräche (IV), Epilog: Gegenpositionen (V). Im Anhang finden sich glücklicherweise eine aufschlussreiche Sammlung von zeitgenössischen Gedichten, die um den Einsamkeitstopos kreisen, Quellen-, neuere Literatur- und Musikalienverzeichnisse sowie ein Personenregister. Schade, dass nicht auch noch ein Werkregister erstellt wurde, da die Untersuchung eine Fundgrube für Kompositionen dieses Zeitraums bildet, die eben nicht gerade im Mainstream liegen. Im ersten Kapitel („Kommunikationsformen“) werden am Beispiel neuer Foren und Formen von Musikgenuss und Musizierpraxis des sich etablierenden Bürgertums strukturelle und ästhetische Grundlagen formuliert. Bürgerlichkeit steht hier für die „mentale Disposition“ (S. 31) einer Gruppierung, zu der Komponierende wie Rezipienten unterschiedlicher Herkunft gleichermaßen gehören. Empfindsamkeit und Einsamkeit kennzeichnen sie, wobei Einsamkeit gleichsam als Leitmotiv der gesamten Untersuchung durchklingt. Damit korrespondiert der empfindsame Monolog am Klavier, Klage und Trost zugleich. Er gilt, so eine der Ausgangsthesen, als zentrale und aufgrund seiner Einseitigkeit gleichzeitig als gestörte (musikalische) Kommunikationsform. Die (Un-)Möglichkeit, sich über sinnlich-emotionales Erleben auszutauschen, wird Mitte des 18. Jahrhunderts ein zentrales Thema aufgrund des neu artikulierenden Bedürfnisses, sich des Gleichklangs der Herzen mit Hilfe von Musik zu vergewissern. Für ein Gelingen gibt es aufgrund der signifikativen Unbestimmtheit von Musik bekanntlich keine Garantie, wie schon Baumgarten diagnostiziert hat. (Seine *Aesthetica* wurde überraschenderweise nicht eingebracht.) Von dieser Spannung lebt auch eine Fülle literarischer Musikszenen in der zeitgenössischen Literatur. Inwieweit die bekannten literarischen Topoi dann tatsächlich auch auf die Hal-

tung der Komponierenden selber zutreffen und ihre Werke beeinflussen beziehungsweise die Erfindung neuer Gattungen evozieren, erfährt man erst im III. Kapitel. Zunächst fließt der Hauptstrom der Untersuchung sozusagen unterirdisch weiter, während im II. Kapitel Grundfragen der Forschung zum späteren 18. Jahrhundert als anreichernde Zuflüsse ausbreitet werden: das Problem des Verhältnisses von Musik und Poesie (II, 1), die Diskussion um Melodie und Harmonie (II, 2), Aspekte zur Ästhetik des Erhabenen (II, 3), Fragen der Tonmalerei (II, 4), musikalische Ursprungstheorien und Musikgeschichtsschreibung (II, 5). Das alles wäre im Einzelnen ebenso spannend wie lehrreich, zumal die allgemein bereits bekannten Themen durch attraktive zeitgenössische Literatur belegt werden. Allerdings ist nicht immer klar, an welche Forschungen angeknüpft wird. Hier scheint ein spezielles Diskurswissen schon vorausgesetzt zu sein, um die Qualität der Belege überhaupt erkennen zu können. Oder, paradox formuliert: Der Autor weiß einfach zu viel, deswegen bietet der geraffte Rekurs in Bezug auf Grundfragen der Forschung in diesen Abschnitten zu wenig. In den Kapiteln III und IV werden dann die in I exponierten Themen Einsamkeit und Monolog mit Rückbezug auf Poetik und Dramentheorie vertieft und an einem breiten Spektrum von Beispielen aus der musikalischen Literatur expliziert, wobei die Qualität der Musikbetrachtung nicht ganz mit dem Niveau der literarisch-philologischen Auswertung mithalten kann. Der Epilog (V) bietet eine knappe Zusammenfassung und öffnet den Blick auf Aspekte, die sich auch noch (und jenseits des Monologischen) diskutieren ließen.

Ein Segment eines Jahrhunderts aus dem Blickwinkel einer speziellen Lesart (des Monologischen) zu interpretieren, ist ein spannendes und bereicherndes Verfahren, solange die eigene, individuelle Lesart selber immer wieder zur Disposition steht. (Neuerdings bietet Gumprechts Studie „1926“ dafür ein gutes Beispiel). Trotz mehrfacher Lektüre war mir nicht immer die Trennung der Autorenposition von den in der historischen Literatur geäußerten Anschauungen klar, insbesondere in dem Abschnitt über Herders Sprachtheorien (vgl. S. 240 und S. 273). Ist der Urschrei nicht tatsächlich der Anfang überhaupt aller Äuße-

rungen, inklusive des Monologs und der Musik? Ist es sinnvoll, von einer „genetischen“ Ableitung der Musik daraus überhaupt zu sprechen? Spricht hier Herder oder der Autor? Hier bräuchte ich als Leserin mehr Klarheit und Distanz in der Darstellung und weniger spitzwinklige Argumentationskurven.

Die Attraktion der Untersuchung liegt nicht zuletzt in der Assoziationskraft des Autors und seiner kenntnis- und materialreichen Verknüpfung disparater Aspekte. Diese positiven Züge werden allerdings mitunter durch das ambitioniertere Ziel durchkreuzt, die einzelnen Beobachtungen auf allgemein gültige Aussagen zuzuspitzen und ihnen paradigmatische Funktionen zuzuschreiben. Das engt die Perspektive an manchen Stellen unnötig wieder ein, wie etwa im Verständnis des Monologischen. Entgegen der Ableitung und Wandlung des Monologischen zur kategorialen „Denkform“, wie im III. Kapitel (S. 266 ff.) vollzogen wird, funktioniert das Monologische ausgezeichnet als anschauliche Denkfigur, mit der sich die unterschiedlichen Aspekte der Untersuchung vor allem in Bezug auf die so genannte „norddeutsche“ Musik des späten 18. Jahrhunderts fokussieren lassen. In diesem Sinne argumentiert Lütteken auch im I. Kapitel, in dem das Monologische als Metapher für einen „Strukturwandel“ eingesetzt wird, „dessen Vielfalt und Unebenheit eine eindimensionale Argumentation ausschließen“ (S. 4). Als logische Kategorie taugt der Ausdruck kaum. Mehr hätte hier noch interessiert, in welchem Verhältnis das Motiv der „Einsamkeit“ vor dem Hintergrund der medialen Verbreitung eingeordnet werden soll. Schließlich waren die gedruckten Monologe und Fantasien für ein zahlendes Publikum zur Unterhaltung bestimmt.

Auch manche kleinere Details der Darstellung evozieren Fragen, weil sie viel Bedeutung aufgeladen bekommen, wie die als neues Phänomen gedeutete Spaltung von fiktiver und realer Musik zur „Dichotomie“ (S. 84). Abgesehen davon, dass der größere Teil der artifiziellen Musik zunächst in einem Akt innerer musikalischer Imagination als Idee entworfen und verschriftlicht worden sein dürfte, bevor sie erklungen ist, haben Musikentwürfe von Dichtern nicht erst seit Dante ihren festen Platz in der Literatur. Neu sind tatsächlich die Erwartungen, die, artikuliert in Romanen des

18. Jahrhunderts, an die kommunikative Funktion von Musik als Herzenssprache (oder als Mittel der Verführung, ein seit der Antike beargwöhntes Motiv) gestellt wurden und die die Komponierenden unter Zugzwang setzte, wie hier sehr schön herausgearbeitet wurde. Im Eingangsbeispiel aus Goethes *Stella*, aus dem Lütteken weit reichende Konsequenzen zieht, funktioniert Musik allerdings gerade nicht als „Metapher“ einer neuen Kommunikation (S. 3), sondern bildet dort lediglich den situativen Hintergrund eines Blickflirts, dessen Gelingen sich in der Irritation des Musizierenden zeigt. Die Musik selbst spielt dabei keine Rolle. Insgesamt verringern diese Unschärfen den Wert der Untersuchung aber nicht ernsthaft. (September 2003) Janina Klassen

FROMENTAL HALÉVY: Lettres. Réunies et annotées par Marthe GALLAND. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. III, 314 S. (La musique en France au XIX^e siècle. Volume II.)

Die vorliegende, aus Anlass des 200. Geburtstages des Komponisten erschienene Ausgabe von etwa 600 Briefen Halévys und seiner Frau Léonie ist eine vorzügliche Quelle zum Leben und Schaffen des Komponisten, zu dessen Beziehungen zu den Librettisten, Kritikern, Operndirektoren, Freunden, Familien- und Religionsangehörigen sowie Gesellschaftskreisen, in denen er verkehrte. Viele darin erwähnte Informationen über seine Lebensumstände, über die juristischen und gesellschaftlichen Bedingungen seines Schaffens zwischen den 1830er-Jahren bis zu seinem Tod 1862 waren bisher kaum bekannt.

Nach einem kurzen Vorwort, einigen Hinweisen auf Briefinhalte und ihre Adressaten werden zunächst die datierten, dann die undatierten Briefe abgedruckt. Mit Hilfe des Registers sind die Personen und Kompositionen zu ermitteln. Aufgefundene Gegenbriefe sind in die Ausgabe aufgenommen. Des Öfteren werden Details zur Biographie erwähnter Personen an zwei unterschiedlichen Stellen verzeichnet, oder aber diese Informationen finden sich erst bei einer späteren Nennung des Namens (z. B. erscheint Daussoigne-Méhul S. 64, obwohl er bereits S. 37 f. als Briefadressat vorkommt).

Die Briefe erstrecken sich auf den Zeitraum zwischen 1819 und dem Todesjahr 1862. Ab-

gesehen von einzelnen Schreiben der Jahre 1819 bis 1831 kann man das aufgefundene Corpus in zwei Teile gliedern: die Jahre 1832 bis 1849 mit jährlich zwischen 2 (1832) und 12 (1841) und die Jahre 1849 bis 1862 mit zwischen 11 (1859) und 37 (1860) Briefen. Von den 210 nicht datierten Briefen enthalten die meisten nur kürzere Mitteilungen. Zu ausländischen Korrespondenten (F. Hiller, F. Liszt, J. Dessauer, A. Wheelock Thayer und F.-W. Kücken) liegen nur einzelne Schreiben vor.

Am interessantesten sind zweifellos die Briefe an und von Halévys Librettisten. Der Komponist mischt sich immer wieder in deren Arbeit ein. Nur gelegentlich wird die Parodie bzw. das Verfahren des „monstre“ angewandt, so etwa im Falle des Duetts Lusignans in *La Reine de Chypre*, für das Halévy Zehnsilber mit Zäsur nach der fünften Silbe oder aber Fünfsilber verlangt, die er für seine bereits konzipierte Musik benötigt. Im Fall des *Lazarone* schickt Halévy „mes projets que j'ai rimés tant bien que mal, mais qui rendent bien la pensée musicale“ an Saint-Georges. Auf Verlangen muss die Orgie im IV. Akt von *Guido et Ginévra* umgearbeitet und ein neues „dénouement“ komponiert werden. Halévys Bitte an Scribe enthält genaue Vorgaben dafür (S. 62). Nachdem Halévy viele Veränderungen an einem Libretto des empfindlichen Saint-Georges vorgenommen hat, schreibt er besänftigend: „Je n'ai fait que les arrangements convenus, et d'autres dans les 4^e et 5^e actes, qui ne sont rien, rien du tout.“ Halévy war Pragmatiker genug, sich unter Umständen mit Kürzungen seiner oder anderer Opern abzufinden, wenn sie dadurch weiterhin gespielt wurden. In einem seiner letzten Briefe, den er an Gounod richtet, unterscheidet er zwei Typen von Kürzungen: „La coupure préventive est une appréciation que l'on fait de son œuvre et de ces circonstances; la coupure répressive est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage“ (S. 212). Das Verhältnis zu Saint-Georges (im redaktionellen Text ist dessen Schreibung einheitlich) ist, wie die Herausgeberin bemerkt, das vertraulichste und freundschaftlichste Verhältnis, aber ihre Freundschaft ist auch durch gegenseitiges Misstrauen geprägt, wie viele Briefe voller Anschuldigungen, Ermahnungen und Verstimmungen (vgl. S. 59, 72–73, 75, 93–95, 134, 166) sowie Halévys Kri-