

## Besprechungen

*La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle. Hrsg. von Camilla CAVICCHI, Marie-Alexis COLIN und Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2012. 455 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende Band ist ein Produkt intensiver Zusammenarbeit des ‚Festival des Cathédrales‘ und des Centre d’Études Supérieures de la Renaissance der Université François-Rabelais in Tours. Beide Einrichtungen beschäftigen sich seit Jahren mit der musikgeschichtlichen Erforschung der Picardie und haben entsprechend verschiedene Publikationen und CD-Einspielungen veröffentlicht. Die reich bebilderte Publikation, die zahlreiche sehr ansprechende Abbildungen von Prunkhandschriften, Tapisseries, Gemälden und Skulpturen bietet, besticht zunächst durch ihr äußeres Erscheinungsbild. Es kommt noch hinzu, dass ein Teil der Abbildungen hier zum ersten Mal veröffentlicht wird. Für die Qualität spricht ferner, dass die unterschiedlichen Beiträge von ausgewiesenen Spezialisten verfasst wurden, die sich teils seit Jahren am Centre d’Études Supérieures de la Renaissance der Erforschung dieser Materie widmen. Einige Autoren sind deshalb sogar mit mehreren Texten vertreten.

Einer allgemeinen Einführung in die Thematik von Philippe Vendrix schließen sich weitere einführende Kurzbeiträge an. Andrew Kirkman widmet sich der musikhistorischen Situation von Saint-Omer im 15. und 16. Jahrhundert. Im Zentrum steht das musikalische Leben am städtischen Kathedralkapitel. Als herausragende Quelle präsentiert er den testamentarischen Nachlass des Kathedralklerikers Jacques de Houchin, der zum Zeitpunkt seines Ablebens im Jahr 1480 ca. 350 Bücher sein eigen nennen konnte, darunter nicht weniger als siebzehn Handschriften mit mehrstimmiger Musik. In seinem Artikel „*In memoriam*: Vincent

Brejon et Toussaint de La Ruelle“ fasst David Fiala lexikonartig den Kenntnisstand zu den beiden Kapellsängern zusammen. Olivia Carpi liefert einen kurzen Überblick über die historisch-politische Situation der Picardie.

Insgesamt dreizehn Artikel beinhaltet das erste Oberkapitel zum Thema „Lieux de la musique“. Die Bandbreite reicht hier von der monastisch geprägten Welt der großen Reichsklöster des Früh- und Hochmittelalters über die musikalischen Aktivitäten in den seit dem Spätmittelalter musikalisch berühmten Kathedralkapiteln der picardischen Städte Amiens, Beauvais, Laon, Noyon, Senlis, Soissons, Saint-Quentin und Abbeville, bis hin zur Musikpraxis in Klöstern und Kathedralen des 17. Jahrhunderts. Bereits seit dem Frühmittelalter gehörte die Picardie zu den musikalisch bedeutenden Zentren des fränkischen Reiches. Dies belegen noch heute die Handschriften aus dem Besitz der einstmaligen reichen Kapitel und Klöster, wie z. B. der Psalter von Corbie, ms. 18, der in der Bibliothèque Louis Aragon in Amiens aufbewahrt wird (Jean-François Goudesenne: „Des monastères royaux aux chapitres canoniaux“). In diesen Einflussbereich fällt auch der Fund von Fragmenten eines Missales aus dem Archiv von Beauvais (AD de l’Oise, G 1610), dessen Transkription hier von Luca Basilio Ricossa erstmals veröffentlicht wird.

Sandrine Dumont bietet in „La musique dans les abbayes picardes au XVIIe siècle“ einen detailliert recherchierten Überblick über Klöster und Orden in der Picardie des 17. Jahrhunderts. Die Gesamtschau und die Zusammenstellung des teils unerforschten Materials begegnen einem Forschungsdesiderat. Grantley McDonald beschäftigt sich mit „La musique à Abbeville“ und geht auf die weltliche Musik des späten Mittelalters bis ins frühe 16. Jahrhundert und deren Verankerung im städtischen Leben ein. Weitere Schwerpunkte bilden die geistliche Musikpraxis an der Stiftskirche Saint-Vulfran, die in Bruderschaften organisierte städtische Musikpflege sowie die Musikhandschrif-

ten aus Abbeville und Umgebung. Frédéric Billiet befasst sich mit „La musique à la cathédrale d’Amiens du XIe au XVIIe siècle“, die zumindest im ausgehenden Mittelalter von ausgesuchter Qualität gewesen sein dürfte, da Petrus de Cruce, Guillaume de Machaut und Jean Mouton hier nachweisbar sind. Als Ergänzung zum Wirken des berühmten Komponisten und Musiktheoretikers Petrus de Cruce ist ein kurzer Personenartikel von Heinz Ristory angefügt. Ferner werden das musikalische Leben von Beauvais (Marie-Alexis Colin) – ergänzend dazu gibt es wiederum einen Artikel von Guillaume Grosse über „La musique dans le Speculum doctrinale de Vincent de Beauvais“ – sowie an den Kathedralen von Laon (Yolanda Plumley), Noyon (Fiala), Senlis (McDonald), der städtischen Musik von Soissons (McDonald) und der königlichen Stiftskirche von Saint-Quentin grundlegend erforscht bzw. auf den neusten Stand gebracht.

Das zweite große Oberkapitel beschäftigt sich in acht Artikeln mit Fragen der Musikpraxis, der Überlieferung und des Repertoires. Anne Ibos-Augé widmet sich in ihrem Beitrag „De Saint-Quentin à Cambrai ...: La lyrique médiévale profane en Picardie“ einem lyrischen Kernthema des nordöstlichen Frankreich: der Trouvère-Lyrik, der Rezeption kompositorischer Vorlagen nach okzitanischen Vorbildern, den städtischen und höfischen Zentren der Liedkunst sowie der musikalischen Überlieferung. Es schließen sich kürzere Beiträge zur Bruderschaft von Notre-Dame du Puy d’Amiens (Gérard Gros), zu dem Sänger-Komponisten Vulfran Samin (Frank Dobbins), über die Freudenfeste und Herrschaftseinzüge in der Picardie (Florence Alazard), Camilla Cavicchi „La harpe d’harmonie“ und Peter Christoffersens „L’abbaye de Corbie, sainte Barbe et le manuscrit Amiens 162“ an. Annie Cœurdevey gibt wiederum einen Überblick über die in der Picardie befindlichen Musikhandschriften und Drucke. Der Beitrag von Marcel Degrutère über die picardi-

sche Orgellandschaft beschließt diese Abteilung.

Der dritte Teil, bestehend aus fünf Artikeln, ist mit „Formation et rayonnement“ überschrieben. Hier geht es um die musikalische Ausbildung von Musikern zwischen 1300 und 1700 (Alice Tacaille), die Picardie als Ort der Versorgung und des beruflichen Rückzugs (Agostino Magro), den Transfer von picardischen Sängern, Komponisten und des Repertoires im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts (Colin) sowie reisende Musiker und Sänger und deren zentrale Anlaufstellen in Italien sowie im Reich (Cavicchi). Zu guter Letzt beschäftigt sich Fiala noch mit Sängergrotesken picardischer Kathedralen. Im Anschluss daran informiert der „Dictionnaire biographique des musiciens“ in kurzen Artikeln mit Literaturhinweisen über die Musiker der Picardie. Die Fülle der Beiträge, die sich ganz unterschiedlichen Themen widmen und präzise informieren, aber auch die Aufbereitung des Materials und die Erschließung neuer Quellen zeigen, dass es sich um eine wirklich interessante Publikation handelt, deren Lektüre auch abseits speziell picardischer Forschungen grundsätzlich lohnend ist.

(August 2014)

Margret Scharrer

*Music at German Courts 1715–1760. Changing Artistic Priorities. Hrsg. von Samantha OWENS, Barbara M. REUL und Janice B. STOCKIGT. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XX, 484 S.*

Die Erforschung der Musik an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts begann vergleichsweise früh. So stammen etwa die bis heute gelesenen Arbeiten von Moritz Fürstenau (1861/62) über die Dresdner, von Josef Sittard (1890/91) über die Württemberger und von Friedrich Walter (1898) über die kurpfälzische Hofmusik sämtlich aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Fürstenau war selbst noch königlich säch-

sischer Kammermusikus, Sittard widmete sein Buch dem Landesherrn, König Karl von Württemberg. Nicht nur hinter diesen frühen Studien, sondern auch hinter vielen später entstandenen Untersuchungen ist häufig ein doppeltes Motiv erkennbar: zum einen der Stolz auf eine „Glanz- und Blütezeit“ der eigenen Stadt (so in der Vorrede zu Walters Buch), zum andern das Bewusstsein, dass die musikhistorische Bedeutung dieser Institutionen über Lokales hinausreicht und ihre Erforschung einen, wenn nicht *den* zentralen Bereich der deutschen Musikpraxis des 18. Jahrhunderts erschließt. Der lokalhistorische Impetus, der hinter vielen hofmusikalischen Studien steht, hat die Erforschung der deutschen Hofmusiken einerseits beflügelt, sie andererseits immer wieder in den Geruch des Lokalpatriotisch-Provinziellen gebracht, unfähig, über den eigenen Tellerrand zu blicken und die Bedeutung des Eigenen, Begrenzten am großen Ganzen der Musikgeschichte zu messen. Dieses ‚große Ganze‘ der (deutschen) Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wiederum wurde bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts gerne als Epoche der ‚Verbürgerlichung‘ gedeutet – eine historiographische Perspektive, unter der Musik bei Hofe in erster Linie als Phänomen erscheinen musste, das es zu überwinden und auf dem Weg zur ‚autonomen‘ Kunst hinter sich zu lassen galt. Inzwischen hat die geschichts- und kunstwissenschaftliche Hof-Forschung andere Paradigmen in den Vordergrund gerückt, die von der Musikwissenschaft aufgegriffen wurden: Die Hofkünste werden als Medien der Politik gedeutet, als Element eines Kommunikations- und Herrschaftssystems, das zwar an jedem Hof etwas anders ausgeprägt war, innerhalb der europäischen Hofgesellschaft aber im Wesentlichen gleich funktionierte. Trotz oder wegen alledem gibt es bis heute zwar eine kaum noch zu überblickende Vielzahl an mehr oder weniger umfangreichen, gut oder fast gar nicht dokumentierten, veralteten und neuen Darstellungen zur Musikpraxis an einzelnen

deutschen Höfen, aber bis auf das schmale Bändchen von Erich Reimer (*Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991) keine einzige Studie, in der versucht würde, diese Einzeluntersuchungen zu synthetisieren und das Phänomen der Musik an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts umfassend darzustellen und zu analysieren.

Das zu besprechende Buch erhebt diesen Anspruch nicht, könnte aber als wichtiger Baustein bei einem solchen Projekt dienen. Die drei Herausgeberinnen folgten (so schreiben sie im Vorwort, S. XI) dem Bestreben, „to provide English-speaking readers with a series of detailed case studies of German *Hofkapellen* based on a close reading of archival sources“. Für diese Fallstudien wurden 15 Institutionen ausgewählt: die Hofmusiken von zwei König- und zwei Kurfürstentümern (Sachsen und das dem Kurfürstentum in Personalunion verbundene Wahlkönigtum Polen, Brandenburg-Preußen, die Kurpfalz), von fünf Herzogtümern (Württemberg, Sachsen-Gotha-Altenburg, die drei sächsischen Sekundogenituren Weißfels, Merseburg und Zeitz), zwei Fürstentümern (Anhalt-Zerbst und Sondershausen) und einem Fürstbistum (Würzburg) sowie von der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt und den Markgrafschaften Baden-Durlach (Karlsruhe) und Brandenburg-Culmbach (Bayreuth). Die Wahl umfasst demnach eine große Vielfalt von Höfen: ranghohe und -niedrige, politisch bedeutende und weniger bedeutende, Höfe unterschiedlicher Konfession und in verschiedenen Regionen Deutschlands gelegen. Über die „final selection“ entschieden, wie die Herausgeberinnen schreiben (S. XI), nicht zuletzt die Forscherinnen und Forscher, die für die Mitarbeit gewonnen werden konnten und bestimmte Schwerpunkte bereits mitbrachten: Janice B. Stockigt (Dresden), Alina Żórawska-Witkowska (Warschau/Dresden), Mary Oleskiewicz (Berlin), Bärbel Pelker (Mannheim), Samantha Owens (Stuttgart), Bert Sigmund (Gotha), Wolf-

gang Ruf (Weißenfels, Merseburg, Zeitz), Barbara M. Reul (Zerbst), Michael Maul (Sondershausen), Dieter Kirsch (Würzburg), Ursula Kramer (Darmstadt), Rüdiger Thomsen-Fürst (Karlsruhe) und Rashid S. Pegah (Bayreuth). Dieses pragmatische Kriterium hatte allerdings zur Folge, dass Darstellungen gerade zu einigen der bedeutenden und einflussreichen deutschen Hofmusiken (vor allem Wien und München) fehlen. Die chronologische Begrenzung auf die Jahrzehnte von 1715 bis 1760 wird nicht begründet. Es handelt sich um die Zeit zwischen dem Spanischen Erbfolgekrieg und dem Siebenjährigen Krieg, beides Ereignisse, die einige deutsche Höfe involvierten und auch für manche der Hofkapellen unmittelbare Konsequenzen hatten. Bei der Lektüre der einzelnen Kapitel ergibt sich jedoch der Eindruck, dass diese Eckdaten pragmatisch gesetzt wurden – übergreifende entwicklungsgeschichtliche Zäsuren lassen sich hier nicht beobachten. So wird dieser chronologische Rahmen sinnvollerweise auch nicht strikt eingehalten, sondern ins 17. Jahrhundert (so u. a. in Kap. 8 und 14) oder in die Jahre nach 1760 ausgedehnt (Kap. 5, 11 oder 13), wo dies sachdienlich ist. In den meisten Beiträgen wird die Geschichte der jeweiligen Institution vor 1715 zumindest skizziert.

Den Kapiteln zu den einzelnen Hofkapellen ist eine „Introduction to German *Hofkapellen*“ (Owens/Reul) vorangestellt, in der übergreifende Grundprinzipien der Struktur und Funktion dieser Institutionen erläutert werden: die Einbindung in die Hofordnung, die Unterscheidung zwischen Hof- und Cammermusici, die Hofkirchenmusik, die Leitungsämtler, die separaten Ensembles der Trompeter und Pauker und der Hautboisten usw. Ein weiteres übergreifendes Kapitel beschließt den Band: Steven Zohn stellt der „official view“ (S. 413) auf die deutschen Hofkapellen die Perspektive der Musiker selbst entgegen, wie sie sich in Äußerungen von Wolfgang Caspar Printz, Johann Beer, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann,

Johann Georg Pisendel und Johann Joachim Quantz spiegelt. Demnach sah man die Vorteile einer Tätigkeit bei Hofe in der besseren Bezahlung, dem höheren Prestige, einer größeren Wertschätzung und einem anregenden, den Einzelnen zu Höchstleistungen anspornenden Klima, klagte aber über die starke Beanspruchung, die beträchtliche Unsicherheit und Unbeständigkeit, die mit einer Anstellung bei Hofe verbunden waren, und die (in den Augen der Deutschen) ungerechte Bevorzugung der italienischen Musiker. Zohn hebt zwei weitere Aspekte hervor: zum einen den an kleinen und mittleren Höfen verbreiteten Usus, neben der Hofkapelle auch Angehörige des Hofes, die formell nicht als Hofmusiker angestellt waren, sowie Hautboisten, Stadtpfeifer, Schüler, Studenten oder reisende Musiker für die Hofmusik heranzuziehen, zum andern die an ebendiesen Höfen auch über das erste Viertel des 18. Jahrhunderts hinaus verbreitete Praxis, mit Musikern zu arbeiten, die mehrere Instrumente beherrschen und/oder auch als Sänger zu gebrauchen sind.

Eben diese beiden Aspekte werden auch in den Fallstudien, die den Hauptteil des Buches ausmachen, immer wieder angesprochen. Die Darstellung erfolgt hier im Wesentlichen chronologisch. Zum Bandkonzept gehören „snapshots“ im Abstand von jeweils 15 Jahren (1715, 1730, 1745, 1760), die eine doppelte Funktion haben: Zum einen erlauben ‚Nahaufnahmen‘ an diesen Stellen eine punktuell detailliertere Sicht, zum anderen soll auf diese Weise ein Vergleich zwischen den einzelnen Höfen ermöglicht werden, der die „changing artistic priorities“ deutlicher hervortreten lässt und es erlaubt, zwischen singulären Entwicklungen und allgemeinen Tendenzen zu unterscheiden (S. 12f.). Allerdings wird dieses Schnappschuss-Prinzip nicht strikt durchgehalten; vielfach wird eine andere, der spezifischen Entwicklung des jeweiligen Hofes folgende chronologische Gliederung vorgezogen. Umgesetzt findet sich das 15-Jahres-Raster nur in den Tabellen

wieder, die jedes Kapitel beschließen. Hier ist das gesamte Personal der jeweiligen Hofkapelle mit Namen und Funktionen in drei oder vier chronologischen Querschnitten zusammengestellt, die sich an diesem Rhythmus orientieren. Änderungen in Struktur und Besetzung sind auf diese Weise unmittelbar ablesbar, ein Vergleich mit anderen Hofkapellen ist leicht zu ziehen.

Auch in vielen der Einzeldarstellungen liegt der Schwerpunkt unverkennbar auf der Rekonstruktion der Entwicklung der Hofkapelle als Institution, als Personenverbund in wechselnder Zusammensetzung (insofern ist der Titel des Buches, der eine umfassende Darstellung von Hofmusik verspricht, etwas irreführend). In einigen Kapiteln wird die Musikpraxis (Musikanlässe, Repertoire, das Schaffen einzelner Kapellmeister) detaillierter einbezogen. So erörtert Mary Oleskiewicz etwa auch die Berliner Hofoper, die Potsdamer Kammermusik, die ‚großen‘ Konzerte bei Hofe oder die Situation der Hofkapelle in Kriegszeiten. Bärbel Pelker gibt nicht nur eine Übersicht über die Entwicklung der Mannheimer Hofmusik unter den wechselnden Regenten, sondern fragt in kurzen Unterkapiteln auch nach der Organisation der Hofmusik, der Musikpraxis bei Hofe, der sozialen Lage der Musiker und dem Kontakt zu anderen Höfen. In manchen Darstellungen ist die Gewichtung (vielleicht dem Forschungsinteresse der Autorin bzw. des Autors geschuldet) etwas ungleich: Was etwa die württembergische Hofkapelle betrifft, ist vergleichsweise viel über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erfahren, wenig über die Amtszeit Holzbauers und Jommellis.

Bei der Lektüre der einzelnen Kapitel wird deutlich, wie stark Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion von der Quellenlage abhängen, die sich von Hof zu Hof stark unterscheidet und mitunter günstig (etwa im Falle der Mannheimer Hofkapelle), nicht selten jedoch heikel ist (so etwa, was Sondershausen oder Würzburg betrifft). In den Fallstudien wird dieses Problem im-

mer wieder thematisiert; hingewiesen wird ebenso auf Lücken wie auf wichtige Quellenbestände und Einzelquellen zur Musikpraxis des jeweiligen Hofes. Überhaupt ist der durchweg enge Quellenbezug einer der großen Vorzüge des Buches – obwohl oder gerade weil der überwiegende Teil der Daten zur Geschichte der vorgestellten Hofmusiken nicht neu ist und hier nicht zum ersten Mal präsentiert wird. Zu sagen, dass im Wesentlichen der Stand der Forschung zusammengefasst wird, wäre dennoch ein Understatement – jeder, der sich selbst mit der Thematik befasst hat, weiß, wie ungleich, lückenhaft und mitunter unzuverlässig das ist, was sich der älteren hofmusikalischen Literatur entnehmen lässt, dass viele Fragen offenbleiben, Daten nicht immer dokumentiert werden, Urteile zu überprüfen und mit den neueren Ergebnissen der historischen Nachbardisziplinen abzugleichen sind. So setzt eine kritische Synthese des Forschungsstandes, wie sie hier auf beschränktem Raum vorgelegt wird, intensive Sach-, Literatur- und nicht zuletzt Quellenkenntnis voraus. Alle Verfasser haben selbst zur Erforschung der von ihnen im vorliegenden Band vorgestellten Hofmusik Maßgebliches beigetragen und kennen die Quellen aus erster Hand. So bleibt die Darstellung meist nicht auf eine zusammenfassende Skizzierung von Grundzügen beschränkt; generelle Entwicklungen werden an konkreten Beispielen erläutert, neues Quellenmaterial wird miteinbezogen (vgl. etwa die Ausführungen von Oleskiewicz zum Personal der Hofkapelle Friedrichs II. während des Siebenjährigen Krieges, S. 105–108). *Music at German Courts* lässt sich daher von mehreren Blickpunkten aus mit viel Gewinn lesen. Wer einen vergleichsweise knapp gefassten, fundierten Überblick über die Geschichte einzelner deutscher Hofkapellen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benötigt, kann das Buch als Nachschlagewerk nutzen (wird aber wohl bedauern, dass es weder zu den einzelnen Kapiteln noch übergreifend ein Verzeichnis der Forschungsliteratur gibt).

Wer sich mit der Entwicklungsgeschichte des Orchesters, Fragen der Aufführungspraxis, der Sozialgeschichte der Musikerberufe, der Geschichte der Musikausbildung bzw. der musikalischen Professionalisierung beschäftigt, kommt ebenfalls auf seine Kosten. Für Hofmusikforscher dürfte *Music at German Courts* ohnehin eine Pflichtlektüre sein. Wer nach Parametern und Daten sucht, die helfen, die Entwicklung und die Praktiken des ‚eigenen‘ Hofes einzuordnen, wird hier geradezu im Überfluss fündig. Vor allem jedoch bietet es sich an, das Buch als vergleichende Studie zur deutschen Hofmusik (mit dem Schwerpunkt auf der Institutionsgeschichte) zu lesen – und auszuwerten. Denn obgleich der Band geradezu auf die Möglichkeit des Vergleichs hin konzipiert ist, verzichten die Herausgeberinnen darauf, diesen Vergleich selbst vorzunehmen, und überlassen diese Aufgabe ihren Lesern. Gelehrsamkeit, so meinte Johann Mattheson 1739 in seinem *Vollkommenen Capellmeister*, „führet das *plus ultra* zur beständigen Losung“. Auf dem Weg hin zu einem umfassenderen Verständnis der Hofmusik im Deutschland des 18. Jahrhunderts ist mit *Music at German Courts* jedenfalls ein wichtiger Schritt getan.

(September 2014)

Juliane Riepe

LUTZ FELBICK: *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 596 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 5.)

Lorenz Christoph Mizler findet in nahezu jeder biographischen Darstellung Johann Sebastian Bachs Erwähnung; Grund genug für eine sorgfältige Untersuchung des universellen Schaffens eines Gelehrten, der bislang immer in einem Schatten stand, den die Musikgeschichtsschreibung seit Forkel mitverursacht hat. In diesem Fall ist diese Un-

tersuchung zugleich auch als erste Gesamtdarstellung des Musikgelehrten, Doktors der Philosophie und Medizin zu begrüßen. Die Bedeutung Mizlers für die Musikhistorie begründet sich in der Initiative einer „Correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften“, die Mizler weit über Leipzig hinaus bekannt machte. Seine Bekanntheit, zumal in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beschränkte sich allerdings nicht auf seine Rolle als Korrespondent, wie Lutz Felbick überzeugend darlegt. Schon der kantige Titel seiner umfangreichen Studie, die in Leipzig als Dissertation angenommen wurde, verrät die Perspektivenvielfalt, mit der es sich diesem besonderen Gelehrten zu nähern gilt: Das Attribut eines „Apostels der Wolffischen Philosophie“ hatte Mizler selbst gewählt. Mizlers Zeitschrift *Musikalische Bibliothek* ist wie seine Schriften zur Musiktheorie ein bedeutendes Zeugnis einer Musikforschung in der Jahrhundertmitte, zumal Mizler als Komponist kaum präsent war. Jenseits dieser Beiträge zu seiner ursprünglichen Disziplin legte Mizler allerdings mindestens 150 weitere Schriften, vor allem in seinem zweiten Wirkungsbereich Polen vor; viele seiner späten Arbeiten müssen als verschollen gelten, weil sie von seiner alkoholkranken Witwe zu Geld gemacht worden sind. In diesen Schriften rückt die zeitgenössische Philosophie der Aufklärung, namentlich die Arbeiten Christian Wolffs in den Vordergrund.

Nach einem ausführlichen Forschungsbericht arbeitet Felbick in einem ersten großen Teil zunächst die Grundlagen dieser Philosophie, vor allem aber die akademischen Konflikte um Wolff und ihre Rolle für Mizler einerseits, Mizlers Rolle in diesen Konflikten andererseits heraus. Ein zweiter Abschnitt erweist die Breite der Arbeiten Mizlers, dessen Rezeption der Werke Eulers – insbesondere dessen *Tentamen* – im Mittelpunkt steht. Inwieweit Mizlers musiktheoretische Texte tatsächlich „Beiträge zum Tonsatz“ sind, wie das nächste Großkapitel vermittelt, oder eben nicht doch eher darüber hinausgehend gera-

de allgemeinere musiktheoretische Geltung haben, bleibt offen. Die bekannteste Schrift Mizlers in diesem Kontext, eine bemerkenswerte Schrift zum Generalbass, verdeutlicht einmal mehr die enge Bindung auch der Leipziger Schule an die Traditionen, die sich im Gebrauch von Satzmodellen als Vergegenwärtigungshilfe niederschlagen.

Ein letzter Teil der Studie widmet sich den Tätigkeiten des späteren Königlich Polnischen Hofraths und Hofmedicus: Ab 1743 verlegt Mizler seinen Lebensmittelpunkt in die Nähe Warschau. Wenn Felbick am Ende seiner Studie in „Zehn Thesen zum Verhältnis Mizlers zu Bach“ noch einmal zur Ursache des hohen Bekanntheitsgrads Mizlers in der Musikforschung zurückkehrt, revoziert er damit keineswegs eine Heroengeschichtsschreibung, die die Relevanz Mizlers nur an seinem Kontakt zu Bach misst; vielmehr geht es dem Autor um eine Darlegung des großen Einflusses, den aufklärerische Positionen auf Johann Sebastian Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt durch die Vermittlung Mizlers hatten, und kommt so auch zu Erkenntnissen über das Verhältnis des Vaters zu Carl Philipp und Wilhelm Friedemann Bach. Abgeschlossen wird die lesenswerte, materialreiche und kundige Arbeit durch eine geschickte Quellenauswahl, darunter in einem strukturellen Textvergleich Arbeiten Wolffs und Mizlers, die deren Verwandtschaft deutlich machen.

(Juni 2014)

Birger Petersen

*STEFAN KEYM: Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XIII, 672 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 56.)*

Dass es zwischen Chopin und Warschauer Herbst polnische Musik gegeben haben

muss, ist der deutschsprachigen Musikwissenschaft zwar prinzipiell bewusst – zu eingehenderer Beschäftigung mit ihr hat sie aber sehr selten den Weg oder die Lust gefunden. Daran trägt die frühere polnische Musikgeschichtsschreibung möglicherweise insofern eine Mitschuld, als sie selbst die Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem beginnenden 20. Jahrhundert als Übergangszeitraum betrachtete, mithin als Objekt von geringerem ästhetischen Interesse. Doch selbst eine so zentrale Figur wie Karol Szymanowski ist von deutscher Seite aus fast unbeachtet geblieben (das DDR-Bändchen mit aus dem Polnischen übersetzten Erinnerungen bildete 1982 die letzte deutsche Buchpublikation zu Szymanowski, ein von Michał Bristiger 1984 edierter Sammelband enthielt nur einen deutschen Beitrag), ganz im Gegensatz zur Musikwissenschaft in anderen westlichen Ländern. Es kann einen also mit Blick auf das Trümmerfeld der deutsch-polnischen Geschichte ein sehr ungutes Gefühl beschleichen, welch große Versäumnisse unser Fach ausgerechnet hier über Jahrzehnte aufzuweisen hat, abgesehen von der konstanten Beschäftigung mit Neuer Musik.

Sprachliche, politische und aus beidem gemeinsam resultierende Denkbarrieren haben unseren Blick auf die Musikkultur des östlichen Nachbarn permanent behindert, von dem wir immerhin wie selbstverständlich annehmen, dass er sich für die deutsche Musikgeschichte nachhaltig zu interessieren habe. Während der persönliche Austausch insbesondere dank Helmut Loos' Initiative schon seit längerem blüht und gedeiht, reifen die gedruckten Früchte langsamer – doch sie reifen. Mit Rüdiger Ritters Arbeit zu Moniuszko und Stefan Keyms hier zu besprechender Publikation zur polnischen Symphonik hat nun eine jüngere Generation deutscher Wissenschaftler ein neues Stadium der Erforschung polnischer Musik erreicht, das Hoffnungen nicht nur weckt, sondern einlöst.

Keyms Habilitationsschrift greift dabei eine solche Vielzahl von historischen und systematischen, kulturgeschichtlichen und werkanalytischen Fragestellungen und Aspekten auf, dass sie hier nur annähernd zur Sprache kommen könnten. Dass es ihm im Kern um eine monographische Darstellung der polnischen Symphonik vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg geht, würde er selbst vermutlich bejahen; allein diese ungemein sorgfältigen, von tabellarischen Übersichten, analytischen Notenbeispielen und Thementafeln gestützten Werkporträts, die den zweiten Hauptteil der Arbeit bilden, wären als Forschungsleistung famos, zumal hier etliche Komponisten und Werke mit einer Aufmerksamkeit und Akribie betrachtet werden, die in der internationalen Forschung gar nicht und selbst in der polnischen eher stiefmütterlich behandelt wurden. Diese Analysen sind umfassend angelegt und zugleich fokussiert auf das Ausmaß „deutscher“ Spuren in polnischen Orchesterwerken, seien es Symphonische Dichtungen, Symphonien oder Programmsymphonien. Man könnte fragen, ob das Aufspüren einer solchen „deutschen symphonischen Tradition“ nicht per se dadurch erschwert wird, dass die meisten der für diese angeführten Charakteristika auch in der Symphonik anderer Länder anzutreffen sind (wie Keym selbst bemerkt); doch wird überzeugend argumentiert, dass jene Merkmale bei den polnischen Werken insgesamt stärker und gehäuft auftreten als etwa bei skandinavischer oder russischer Symphonik, die größere Distanz einnehmen. Auf letztere fällt ein seltsam schwaches Licht: Während die russischen Einflüsse in sowjetischer Zeit wohl tendenziell überbetont worden sind, erscheinen sie bei Keym nun umgekehrt nahezu marginalisiert – nur Čajkovskij wird als Vorbild in nennenswertem Umfang angesprochen. Aber waren es nicht letztlich so etwas wie deutsche akademische Muster aus zweiter Hand, die sich in St. Petersburg bei

Glazunov und in Moskau bei Taneev studieren ließen?

Andererseits sprechen noch ganz andere, werkunabhängige Faktoren dafür, die Bedeutung gerade der deutschen Einflüsse gegenüber allen anderen herauszuheben: Wie Keyms statistische Erhebungen und seine musterhaft gewählten biographischen Studien zeigen, war Berlin mit weitem Abstand vor allen anderen Musikzentren der stärkste Magnet für eine kompositorische Ausbildung polnischer Musiker. Umsichtig relativiert der Autor hierbei die trügerische Exaktheit der statistischen Zahlen, was aber den großen Erkenntnisgewinn nicht schmälert, den sie beim Abbilden von Tendenzen darstellen, etwa in der Wahl von Orten und Lehrern. Zugleich spiegeln die Programme der polnischen Konzertinstitutionen in den großen Städten, wie sehr die deutsche Symphonik – aber eben nicht nur diese – den Horizont der Musiker und Komponisten in Polen geprägt haben muss. Diese institutionengeschichtliche und biographische Betrachtung bildet den ersten Hauptteil von Keyms Arbeit, auf deren fester Grundlage überhaupt erst eine Werkbetrachtung (mit dem Ziel des Erkennens von Einflüssen einerseits und deren Ausweitung, Veränderung, Umwandlung andererseits) möglich scheint.

Wie der Buchtitel verrät, hat Keym seine Untersuchung der Interaktionen von Auslandsstudium, Musikernetzwerken, Hör- und Leseindrücken auf polnische Komponisten methodisch eingebettet in die auf dem Gebiet der Musik noch recht junge Kulturtransferforschung französischer Provenienz. Die Übertragung auf ein Gebiet der Instrumentalmusik darf sogar als innovativ gelten. Dadurch rückt der Blick weg von den hegemonialen Phantasien der gebenden Kultur und hin zu den aktiv rezipierenden, aber zugleich das Rezipierte transformierenden Akteuren der aufnehmenden Kultur. Auch ohne diesen ostentativ herausgearbeiteten und fruchtbar gemachten Ansatz führt die Lektüre in praktisch jedem Punkt zu neuen

Einsichten: Von überraschenden neuen Einsichten zu sprechen, verbietet sich allerdings weitestgehend, da es in unserem Sprachraum so gut wie kein breiteres Vorwissen gibt, von dem sich Keyms Darstellung revidierend hätte absetzen können. Der Forschungsstand, auf den er sich bezieht, ist im Wesentlichen polnischen und englischen Publikationen zu verdanken. Die überaus üppige Bibliographie, systematisch in zahlreiche Rubriken untergliedert, empfiehlt sich daher über ihre Funktion innerhalb des Bandes hinaus als wertvolles Arbeitsmittel für jegliche weiterführende Studie. (Dass die wenigen russischen Titel wie etwa Heinrich Neuhaus' Erinnerungen nicht nach dem bibliothekarischen Usus transliteriert, sondern transkribiert wurden, ist ein kleiner Schwachpunkt).

Keyms Buch ist eine echte Pionierleistung, die sich nicht etwa auf vorsichtige erste Schritte beschränkt, sondern in vieler Hinsicht ihren Gegenstand bereits ausschreitet. Und damit deutet sich die symbolische, die kulturpolitische Bedeutung dieses Buches an. Was diese so sorgfältige, ernsthafte, intelligente, tiefgehende Behandlung eines Themas der polnischen Musikgeschichte im Spiegel deutscher Traditionen bietet, ist nicht nur die Überwindung von Unkenntnis und verkrusteten Denkstrukturen (auf beiden Seiten), sondern ein Dokument des Brückenbaus auf dem oft immer noch dornigen Terrain europäischer Aussöhnung und eine offenherzige Einladung zu weiterem Austausch zwischen polnischer und deutscher Musikwissenschaft. Wenn man so möchte: praktizierter Kulturtransfer.

(August 2014)

Christoph Flamm

*DANIEL M. GRIMLEY: Carl Nielsen and the Idea of Modernism. Woodbridge: The Boydell Press 2010. 314 S., Abb., Nbsp.*

Grimleys Monographie hat, wie ihr Titel verspricht, einen Komponisten und zugleich eine musikhistorische Epoche zum Gegen-

stand. Der Verfasser selbst versteht sein Buch als einen Beitrag über die von James Hepokoski, Richard Taruskin u. a. eingeleitete Revision des Begriffs des musikalischen Modernismus, die, sehr vereinfacht gesagt, zum Ziel hat, die Bedeutung von anderen Komponisten als denen der Zweiten Wiener Schule und Igor Strawinskis in ihrem zeitgenössischen Umfeld und in ihren jeweiligen nationalen Kontexten – die in aller Regel nicht mitteleuropäisch sind – ins Bewusstsein zu rufen. Zu den frühmodernistischen Komponisten, deren Werke spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg als irrelevant für die musikalische Avantgarde angesehen wurden, gehören beispielsweise Edward Elgar, Claude Debussy, Jean Sibelius (S. XI, 3 und 178) und eben auch Carl Nielsen. Grimley operiert mit einem anderen Modernismusbegriff als er im Zusammenhang mit Strawinskis oder Arnold Schönbergs Musik üblich ist. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen ist über den dänischen Modernismus um die Jahrhundertwende außerhalb Dänemarks nur wenig bekannt. Des Weiteren hatte „Modernität“ zur Zeit von Niensens kompositorischer Laufbahn eine andere Bedeutung als heute. Schließlich ist der „provinzielle“ Charakter des künstlerischen Umfelds Niensens, das abseits der großen kulturellen Zentren wie Paris, Berlin oder Wien lag, für die Gestalt seines kompositorischen Œuvres von Bedeutung, das von einer stets sich vergrößernden Kluft zwischen seinen „volkstümlichen“ Liedern und pädagogischen Lehrwerken auf der einen und seinen komplexen, schwer zugänglichen Spätwerken auf der anderen Seite gekennzeichnet ist.

Ohne eine Biographie vorzulegen – es gibt lediglich eine zweiseitige Übersichtstabelle zu Niensens wichtigsten Lebensstationen und Werken –, zeichnet Grimley Niensens Entwicklung nach. Von Niensens mit seinem optimistischen Humor und seiner Originalität überraschendem Frühwerk der 1890er Jahre über seine hellenisch-vitalistische Phase, die in der Ouvertüre *Helios* und der dritten Sym-

phonie mit dem Beinamen *Espansiva* kulminierte, hin zu einem durch enorme Kontraste und mitunter bis ins Groteske gesteigerten musikalischen Ausdruck brüchigen und formal wie inhaltlich sich bewusst im Ungleichgewicht befindenden Spätwerk. Grimley illustriert seine Lesart von Nielsens Musik durch eingehende musikalische Analysen einzelner Werke, z. B. der dritten und sechsten Symphonie sowie von *Chaconne* und *Thema und Variationen* für Klavier, aber eben auch seiner populären Kompositionen wie des Liedes von Jens Vejmand, zu Deutsch etwa: „von Jens, dem Straßenarbeiter“. Die Analysemethoden, derer sich Grimley bedient, stammen mitunter aus demselben Zeitraum wie die jeweiligen musikalischen Werke, sofern sie sich als geeignet dafür erweisen. So wendet er etwa Schenker'sche Analysen an, um die mittleren Werke zu zergliedern, jedoch nicht für das Spätwerk. Grimley gibt zudem einen Überblick über die bisher vorliegende musikanalytische Literatur zu Nielsen. Dem Autor gelingt es, mitunter verblüffende Querverbindungen zwischen Nielsens Musik und seiner Zeit und seiner Umwelt zu ziehen. Als Beispiel hierfür möge die umfangreiche Analyse der dritten Symphonie dienen (S. 96–178), des zentralen Werkes Nielsens. Hier finden sich die für ihn charakteristischen Spannungen zwischen Statik und Dynamik des Tonmaterials, zwischen architektonischem und organischem Formkonzept, zwischen Tradition und Fortschritt sowie zwischen diatonischer Klarheit und Ausdruckskraft der Dissonanz. Nielsens Dritte ist laut Grimley sowohl ein Dokument des national gefärbten Sonnen- und Körperkultes, der die dänische bildende Kunst vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfasste – Nielsens Frau Anne Marie Carl-Nielsen war Bildhauerin –, als auch der öffentlichen Diskussionen über neue naturwissenschaftliche Entdeckungen – als Beispiel nennt Grimley die Schriften Wilhelm Ostwalds über Energie, das Atomorbitalmodell Niels Bohrs und die davon beeinflus-

ten Musikanalysen Hans Mersmanns, die energetische Wellenstrukturen in der Musik sichtbar machen sollten –, wie auch der Heimatliebe und Naturverbundenheit Nielsens, die sich im zweiten Satz niederschlägt und seit dieser Zeit in Dänemark isolationistische Züge trägt. Schließlich enthält Nielsens dritte Symphonie auch einen Reflex der demokratischen Neuordnung Dänemarks im frühen 20. Jahrhundert, der laut Grimley deutlich im Finalsatz zutage tritt, dessen Inhalt er mit dem Gemälde Peter Hansens *Der Pflug wendet* in Verbindung bringt. Grimley geht bei seinen Auslegungen stets auch von zeitgenössischen Nielsen-Kritiken aus, die im Lichte seiner Forschungen gut nachvollziehbar werden. Das gilt beispielsweise für die Aussage Max Brods über den erwähnten Finalsatz der dritten Symphonie, den er als optimistische Menschheitsvision und ein hervorragendes Beispiel für den „nordischen Ton“ verstand und damit Nielsens Intentionen wohl recht gut traf (S. 169f.).

Angesichts der formalen wie inhaltlichen Solidität des Buches fallen kleinere Mängel nicht allzu stark ins Gewicht. Sie beschränken sich in erster Linie auf die originalsprachlichen Zitate. Im Gegensatz zu den muttersprachlich geprüften Zitaten auf Dänisch enthalten diejenigen auf Deutsch oft Fehler oder sind unvollständig; auch einige typographische Inkonsequenzen sind in diesem Zusammenhang zu nennen, etwa die gelegentliche Verwendung eines griechischen Beta anstatt eines „ß“. Einige Beobachtungen und Informationen, etwa diejenige, dass Adornos Auslegung von Mahlers Symphonien etliche brauchbare Ansätze für eine Analyse derjenigen Nielsens zu bieten vermag, werden im Verlaufe des gesamten Textes etwas zu häufig wiederholt, ohne entwickelt zu werden. Und schließlich könnte man einwenden, dass Grimleys Fokus ausschließlich auf Nielsen oder Nielsens Beziehung zu den musikalischen Klassikern wie J. S. Bach oder Haydn liegt, hingegen Nielsens Verhältnis zu der dänischen Musik seiner Zeit praktisch

überhaupt keine Erwähnung findet, was ihn bei aller Exzeptionalität doch zu sehr als einen Solitär erscheinen lässt. Doch wäre, hätte Grimley einen solchen Ansatz verfolgt, dies wahrscheinlich auf Kosten der vorbildlichen Klarheit seiner Darstellung gegangen, die eine strenge Abgrenzung des Materials voraussetzt und in der antiromantischen Klarheit von Niensens Musik ihre Entsprechung findet.

Grimleys Vorhaben, Niensens faszinierendes und hochoriginelles Schaffen im Zusammenhang mit einer Neubewertung der musikalischen Moderne zu würdigen, ist – das kann man ohne Einschränkungen sagen – vollauf geglückt. Es gelingt ihm, mit Hilfe seiner sorgfältigen Kontextualisierungen und Analysen ein plastisches Bild „seines“ Niensens zu geben – aus seiner tiefen Verehrung für den Komponisten macht der Verfasser keinen Hehl. Das didaktisch wohlüberlegt gestaltete Buch ist Nielsen-Forschern wie Neulingen auf dem Gebiet gleichermaßen und ohne jede Abstriche zu empfehlen. Grimley lässt dem Leser die Vielschichtigkeit und Vielfalt der musikalischen Moderne zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg abseits der bekannten Strömungen gut nachvollziehbar werden, und dies auch dank einem übersichtlichen Textaufbau und einer leicht verständlichen Sprache.

(August 2014)

Martin Knust

*NICOLE K. STROHMANN: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 622 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 36.)*

Zu den überaus bemerkenswerten und signifikant-repräsentativen, von der Forschung bis dato indes vernachlässigten Prota-

gonisten der französischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt zweifellos Augusta Holmès (1847–1903); und ebenso bemerkenswert und aufschlussreich ist nun auch die der Komponistin gewidmete Studie von Nicole K. Strohmann. Dies nicht allein aufgrund des Gegenstands, der in der Tat vielfach tiefere paradigmatische Einblicke in die musikhistorische (sowie kulturpolitische und soziokulturelle) Gemengelage der jungen Dritten Republik erlaubt, sondern auch dank der sinnfälligen und ertragreichen Vorgehensweise, mittels derer Strohmann diese Perspektiven freilegt. Auf Basis intensiver Archivrecherchen und Quellenstudien – der wertvolle Anhang, der für Holmès erstmals den Bestand an Musikalien (Manuskripte, Drucke, Bearbeitungen), wortsprachlichen Zeugnissen (Lyrik, Libretti und Notizen, Korrespondenz, Urkunden und Protokolle, Konzertprogramme, Rezensionen, Verlagsanzeigen und -kataloge, weitere Rezeptionsliteratur etc.) sowie ikonographischen Quellen aus 28 Archiven und Bibliotheken dokumentiert, umfasst mit über 2.800 Einträgen mehr als ein Drittel des Buches – schlägt die Untersuchung anhand der ebenso symptomatischen wie geschickt gewählten Beispiele der Oper *La Montagne noire* (UA 1895), der Kantate *Ode triomphale* (1889) und der Symphonischen Dichtung *Andromède* (UA 1900) nämlich auf gewinnbringende und verdienstvolle Weise die Brücke zwischen philologisch-quellenkritischen Verfahren, gattungshistorischen und musikanalytischen Methoden der Werkinterpretation sowie verschiedenen weiterführenden kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Als zentrale konzeptuelle Bezugsfolie, vor der die folgenden Werkstudien zu reflektieren sind, dienen dabei knappe Ausführungen zur Geschichte der Professionalisierung weiblichen Komponierens in der „Troisième République“, wobei die Gender-Perspektive (erfreulich nüchtern und differenziert) zwischen der im damaligen Wertesystem veran-

kerten Dichotomie Männlichkeit/Öffentlichkeit vs. Weiblichkeit/Privatheit einerseits sowie der gegen diese Widerstände gleichwohl anwachsenden gesellschaftlichen Akzeptanz bzw. zunehmenden emanzipatorischen Bestrebungen andererseits abwägt. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Situation, in der Holmès als außergewöhnlich selbstbewusste Persönlichkeit fraglos eine Schlüsselrolle zukommt, eröffnen die drei eigentlichen Kernkapitel mit den exemplarischen Fallstudien unterschiedliche Blickspektren, in denen „das je nach Quellenlage, Sujet und Gattung variierende Charakteristische respektive Spezifische des Werkes diskutiert“ (S. 22) wird. Der im Ganzen überzeugende Versuchsaufbau (dessen etwas redundanter Darlegung und insistierender Verteidigung es nicht bedurft hätte) bleibt dabei dem Grunde nach in allen drei Kapiteln deckungsgleich: Ausgehend von kursorischen Ausführungen zu Entstehungskontexten und der an Referenzwerken und Repertoireverweisen reichen Sondierung der jeweiligen Gattungssituation, rückgebunden zudem an eine auf die jeweils zentralen Urteilkriterien und Narrative fokussierende Aufarbeitung der Rezensionen bzw. Rezeptionsdokumente sowie vor allem eine äußerst minutiöse Deskription und Einordnung des musikalisch-textlichen Quellenmaterials, arbeitet Strohmann in einem hieraus direkt erwachsenden zweiten Schritt wesentliche sujetbetreffende, dramaturgische und kompositorische Kennmarken der in den Blick genommenen Werke heraus, um diese drittens schließlich auf einer höheren Ebene in breitere kulturelle Zusammenhänge zu stellen.

Während die (durch zahlreiche Notenbeispiele flankierten) analytischen Diagnosen insgesamt zwar etwas hinter der exaktakribischen (dabei in ansprechend lebhaftempathischer Diktion verfassten) Materialbeschreibung abzufallen drohen, die – ebenso wie die opulente, qualitativ hochwertige Bebilderung mit mehrseitigen Fak-

similes, Bühnenbildentwürfen, Figurinen und Illustrationen, Reproduktionen aus Zeitschriften, Konzertprogrammen, Briefen und Akten etc. – unverkennbar eine (durchaus verständliche) Faszination und Bannkraft der Überlieferung (sowie ihrer gleichsam „haptischen“ Qualität) verrät, sind die in den Werkbetrachtungen gewonnenen Einsichten (trotz der ein oder anderen wünschenswerten Differenzierung oder Relativierung im Detail) in ihrer Bilanz stets überaus triftig und erhellend. Desiderate mag man allenfalls für das *Andromède*-Kapitel anmerken, und zwar nicht allein in Blick auf die etwas lehrbuchartige literaturhistorische Beschreibung des Poème, sondern vor allem hinsichtlich der verengenden Perspektive auf einen rein programmatisch-deskriptiven Fokus, dem man beispielsweise hätte gegenüberstellen können, inwiefern die sinnfällige Anordnung der durch die Dichtung evozierten Bilder zugleich der herkömmlichen symphonischen Formtradition adäquat ist (heroische langsame Einleitung – turbulentes Allegro – lyrischer Klagegesang – scherzoartige Galoppsprünge – Lobpreis – finale Kumulation – entrückendes Verklingen, das Ganze „per aspera ad astra“).

Als inspirierend erweisen sich freilich primär die Angebote zur kulturwissenschaftlichen Verankerung der Analyseergebnisse. Auf sympathische Weise als „Lesart auf einer abstrahierenden Ebene, welche das Werk in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einbettet, nicht jedoch als verbindliche, ausschließliche Interpretation“ (S. 22) offeriert, werden Historismus, Exotismus und „femme fatale“-Topologie von *La Montagne noire* so (auf teils gewagte, nichtsdestoweniger historisch solide argumentierende Weise) in Korrelation zu Konzepten wie multipler Persönlichkeit, Eskapismus und Fugue-Phänomen, Narzissmus, Voyeurismus, Homoerotik (inkl. Aspekten der Bi- und Transsexualität) und Feminismus gebracht, wohingegen *Andromède* eine (zu hinterfragende) autobiographisch-soziologische Deutung

vor der Folie von „renouveau catholique“ und der Selbstbespiegelung von Holmès' eigener Konversion erfährt. Vollends überzeugend präsentiert sich dabei vor allem die Rückbindung der ganz auf Monumentalität, Imposanz und Überwältigung angelegten *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* an Momente der Massenpsychologie und Suggestion sowie des kulturellen Gedächtnisses und der nationalen Identitäts- und Kollektivitätsstiftung. (Problematischer scheint indes der über die „Exposition Universelle“ vermittelte Anschluss an die Debatten des Postcolonialism.)

Folgerichtig geht diese Lektüreebene schließlich im Schlusskapitel auf, das die mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Aspekte – unter dem sprechenden Titel „Identitätskaleidoskop“ – noch einmal auf bestechende Weise in einer biographisch-identitätstheoretischen Perspektive (Habermas/Straub) resümiert, unter der übergeordneten Instanz des Freiheits- und Liberalitätsgedankens als Facetten bzw. „Zentren einer inneren Biographie“ (S. 390) deutet und in Beziehung zu Holmès' komplexer Persönlichkeit, namentlich ihrer spannungsvollen kompositorischen, nationalen und religiösen Identitätsbildung setzt. Dass Strohmans dabei dank ihrer Archivrecherchen mit neuen Befunden zu Daten und Fakten von Holmès' französischer Naturalisation 1879 sowie zu ihrer Konversion zum Katholizismus 1900 aufwarten und so Defizite der bisherigen Holmès-Biographik korrigieren kann, vermag noch einmal das hohe Verdienst der Studie ins Bewusstsein zu rücken, die in sich bereits ergebnisreiche Analyse- und Deutungsarbeit auf sorgsamer Erschließungs- und Quellenarbeit gründen (dies auch ohne dass die Autorin wiederholt mit Nachdruck auf das Faktum der Neuentdeckung und erstmaligen Auswertung der Quellen hätte hinweisen müssen). Und so dürfte Strohmans Hoffnung, „der zukünftigen Holmès-Forschung einen wesentlichen Impuls geben zu können“ (S. 24), ungeach-

tet weniger Irritationen (warum verwundert es, dass *Andromède* wie bei größer dimensionierten Kompositionen zeitüblich nur im vier-, statt auch im zweihändigen Klavierauszug erschien, S. 289; ist die Verbreitung von Programmgedichten in Musikzeitschriften nicht gängige Praxis, S. 316; wieso figurieren der ein Jahrhundert ältere Gossec und die zwei bzw. anderthalb Generationen älteren Meyerbeer und Berlioz unter Holmès' Zeitgenossen, S. 422) mit Sicherheit in Erfüllung gehen.

(Februar 2014)

Fabian Kolb

*FABIAN KOLB: „Tradition austère qui devient de plus en plus complexe“. Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 780 S., CD, Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 38.)*

Die Monographie über die französische Symphonik zwischen 1871 und 1914 deckt erfreulicherweise eine Forschungslücke, auf die die Rezensentin bereits 1996 in einem Vortrag und 2001 in ihrem Aufsatz aufmerksam machte. Kolbs umfangreiche Abhandlung umfasst in zwei Großkapiteln gleichermaßen die kontextuellen Bedingungen wie das kompositorische Repertoire und dessen Rezeption. Im ersten Großkapitel werden „Ästhetik, ideengeschichtliche und institutionelle Konstituenten“ ausführlich und differenziert dargestellt. Das erste Unterkapitel zeigt auf, dass in Frankreich bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts ebenso wie in Deutschland und durch den Transfer der deutschen Ästhetik nach Frankreich beeinflusst eine Ästhetik der Instrumentalmusik existierte – wenn sie auch peripher blieb –, die im Second Empire bereits ein Gegengewicht zur Oper bildete und gegen Jahrhundertende – zusammen mit einem ansehnlichen Repertoire an Symphonien – ganz in den Vordergrund trat. Das zweite Unterkapitel

pitel behandelt die ideologischen Voraussetzungen und das dritte widmet sich der Institutionengeschichte als eine der Voraussetzungen der vermehrten symphonischen Produktion in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Darstellung beruht auf gründlicher Recherche einer außerordentlichen Vielzahl an Quellen, die ein neues Licht auf die in Frankreich bislang im Schatten des Musiktheaters gestandene Instrumentalmusik wirft.

Der zweite Teil beginnt mit einem detaillierten Einblick in die Gattungsgeschichte vor 1871, die bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgt wird. Nützlich ist die Übersichtstabelle über die französischen Symphonien zwischen 1871 und 1914. Bei der Besprechung der a-Moll-Symphonie von Saint-Saëns müsste allerdings das Vorbild Liszt stärker einbezogen werden; auch die „Nebengleise“ der „symphonie proprement dite“ sowie die „Hybridisierung“ – also Vokalsymphonien, Orgelsymphonien, Orchesterlieder, die als Symphonie bezeichnet wurden – könnten stärker berücksichtigt werden, denn sie haben nach Meinung der Rezensentin einen höheren Stellenwert in einem Gattungsdanken, das zwar von der deutschen Ästhetik beeinflusst war, jedoch nie durch eine so rigide Gattungssystematik wie in der deutschen Tradition eingeengt wurde (der diesbezügliche Abschnitt im Aufsatz der Rezensentin wird nicht erwähnt). Trotzdem ist der Überblick sehr gelungen und bietet interessante Einblicke auch in die Symphonik des Second Empire. Die Werke ab 1871, die daraufhin in einzelnen Kapiteln genau analysiert werden, sind treffend gewählt und werden unter einer jeweils anderen, der Konzeption des jeweiligen Werks entsprechenden Thematik behandelt. Die zum Teil sehr ausführlichen Analysen sind durch Notenbeispiele dokumentiert, die auf einer CD-Rom abgerufen werden können – das Verfahren spart Platz und ermöglicht ausreichend Material zum Nachvollzug der analytischen Ausführungen. Etwas zu kurz kommt der Aspekt, dass es sich bei eini-

gen der Symphonien eigentlich um Instrumentalkonzerte handelt (Lalo und d'Indy). Auf die außergewöhnliche Konzeption von d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 hatte die Rezensentin in ihrem Aufsatz bereits verwiesen und sie an einigen analytischen Beispielen verdeutlicht (leider wird auch dieser Passus nicht erwähnt). Die Arbeit ist jedoch insgesamt in ihrem Umfang von über 700 Seiten nicht nur eine sehr gründliche Aufarbeitung des gesamten vielschichtigen Komplexes der französischen Symphonik, sondern behandelt den Gegenstand auch auf hohem reflektorischem Niveau, das wissenschaftstheoretische Erörterungen einbezieht, ohne allzu sehr in diese abzuschweifen. Als ausgezeichnetes Standardwerk zur französischen Symphonik, nicht nur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, sondern auch der Geschichte davor, darf dieses in keiner Bibliothek fehlen.

(Oktober 2014)

Elisabeth Schmierer

*Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Ulrich Tadday. Bremen: edition lumière 2013. 294 S., Abb., Nbsp. (Presse und Geschichte – Neue Beiträge. Band 77.)*

Warum dem „höchst interessantesten Forschungsgegenstand“ bislang kaum Aufmerksamkeit zuteilwurde, legt das Vorwort (S. 7) knapp und überzeugend dar. Auch die meisten Autorinnen und Autoren des Sammelbands, der in weiten Teilen auf eine Tagung des Jahres 2010 zurückgeht, sind sich des Desiderats bewusst – und zweifellos auch der Tatsache, dass sie sich an einem Vorhaben beteiligten, das (so wiederum das Vorwort, S. 8) „ohne den Anspruch, den Gegenstand Musikbeilagen auch nur an-

nähernd vollständig [...], geschweige denn in Gänze“ wissenschaftlich aufzuarbeiten, gefasst wurde. Angesichts der noch immer unübersehbaren Fülle des Materials ist sicherlich niemandem ein Vorwurf daraus zu machen. Allerdings liegt die Crux nicht nur in der angesprochenen Quantität – bereits der Titel offenbart ein konzeptionelles Dilemma: Bewegt man sich mit der ausdrücklichen Thematisierung des Phänomens Musikbeilage unweigerlich weg von der die traditionelle Musikgeschichtsschreibung prägenden Konstante des monumentalen bzw. monumentalisierten Musikschaﬀens, so dient demgegenüber die Fokussierung der genannten Großmeister gleichsam als (im Grunde doch überflüssige) Rechtfertigung des Gegenstands insgesamt, dessen „Bedeutung“ nun ausgerechnet „an Beispielen namhafter Komponisten [...] lebendig werden“ soll (ebd.). Das, was die Musikbeilagen in den vielen Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen dagegen in Wahrheit charakterisiert, nämlich die Fülle der Namen, die Unterschiedlichkeit der ästhetischen Ansprüche (und möglicherweise auch Fähigkeiten) der Autoren, die Formenwelt der musikalischen Miniaturen, das so bunte und enorm vielgestaltige Bild, das sich mit den eingebürgerten Kriterien nicht greifen lässt, gerät unter die Räder. Bestätigt wird letztlich der Kanon und rasoniert wird darüber, warum auch Beethoven und die übrigen Meister die eine oder andere mit dem Gemeingeschmack kompatible Kleinigkeit in dieser Weise publizierten, während alle übrigen Namen (sie begegneten den damaligen Rezipienten immerhin zumindest in den Musikbeilagen in friedlichem Nebeneinander und auf Augenhöhe mit den „Großen“) allenfalls dazu dienen, nicht weiter befragte Listen und Tabellen zu füllen. Erwartet man zudem, einzelne Zeitungen, Zeitschriften und Almanache einmal hinsichtlich ihrer jeweiligen Ausrichtung unter die Lupe genommen zu sehen, wird man enttäuscht: Eine Verzeichnung von Musikbeilagen ausgesuchter Blätter über

einen bestimmten Zeitraum hinweg erfolgt in der Regel nur dann, wenn auch Musik aus der Feder namhafter Komponisten vertreten ist. Wer mit der Zeitschriftenlandschaft auch nur einigermaßen vertraut ist, ahnt die Problematik, die in der Herangehensweise liegt, und die Schieflage dessen, was unter dem Strich herauskommen kann.

Freilich – der Band enthält eine Reihe anregender Beiträge, die sich zunächst mit grundsätzlichen Fragen auseinandersetzen und deren Autoren ihre Erfahrung im Umgang mit der Materie selbst wie auch ihrer Rahmenbedingungen dokumentieren: Otto Biba beschäftigt sich mit Anliegen, Charakter und Aufgaben von Musikbeilagen in musikalischen und nicht-musikalischen Periodika, Holger Böning beleuchtet die Entstehung der Musikpublizistik in Deutschland und ihrer Bedeutung für das Musikleben, und Laurenz Lütteken stellt die Musikbeilage in deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts in den Kontext von „Aufklärung und Critic“. Dass auch die meisten der auf Komponisten bezogenen Aufsätze bemerkenswertes Material zu konzentrieren und zu befragen vermögen, belegt die Lektüre der Texte von Hans-Günter Ottenberg (über Carl Philipp Emanuel Bach als Almanach-Beiträger), Johanna Steiner (über Robert Schumanns *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit*), Ulrich Tadday (über Wagners Lieder für Lewalds *Europa*) und Sabine Müller (über Eduard Künneke und Berliner Musikbeilagen des 20. Jahrhunderts). Zwei weitere Beiträge (zu Beethoven und Liszt) hätte man entweder weglassen oder vor der Veröffentlichung einer gründlichen Überarbeitung unterziehen müssen; sie hinterlassen bestenfalls Ratlosigkeit.

Ratlosigkeit stellt sich auch ein angesichts einer weithin kaum als solcher zu bezeichnenden redaktionellen Sorgfalt. Dass man diesen Aspekt grundsätzlich nicht überbewerten sollte, ist schon klar – aber: Wenn auf Schritt und Tritt Schreibfehler, sprachliche Unebenheiten und Inkonssequenzen (vor

allem in den Anmerkungsapparaten) begegnen, wenn stehengebliebene Blockaden (etwa S. 23) ebenso Rätsel aufgeben wie drei unbedruckte Seiten (S. [252]–[254]), wenn ein Verweis auf einen im Band nicht vorhandenen Beitrag ins Leere führt (S. 78), wenn unschöne Tabellen vermeidbare Wortzerstückelungen erzeugen, wenn die Zubereitung vieler der Abbildungen jenseits jeder Professionalität erfolgte, wird man das bemerken dürfen. Und man muss bemerken, dass das lieblos hingeworfene Register eine Zumutung ist: Abgesehen davon, dass etliche der im Text genannten Namen schlicht und einfach nicht darin vorkommen, zeigt sich, was passieren kann, wenn man sich blindlings auf die Technik verlässt: „Bartholdy, Felix Mendelssohn“, „Nicolais, Friedrich“, „Paul, Jean“, die falsche Zuordnung bei Strauß/Strauss („Strauß, Johann“ gehört zu „Strauss [!], Johann (Sohn)“) und so weiter. Ein (doch wohl im vorliegenden Falle selbstverständliches) Verzeichnis der erwähnten Periodika wird mutmaßlich an der diesbezüglichen Unfähigkeit des Registerstellungsprogramms gescheitert sein. Die Autorinnen und Autoren haben Schlampereien dieser Größenordnung nicht verdient, und die Thematik auch nicht, zumal letzterer aufgrund der genannten konzeptionellen Problematik und trotz wertvoller Beiträge kaum gedient ist. Es bleibt die Frage, wie man sich dem Gegenstand künftig nähern soll – noch eine Tagung zum selben Thema? Datenbanken? Der im Vorwort eingestandene „Mut zur Lücke“ kann nicht alles entschuldigen und schon gar nicht rechtfertigen, und die „zukünftige Forschung“, auf die ebenfalls verwiesen ist, wird an viel zu vielen Stellen von vorne beginnen müssen.

(September 2014)

Axel Beer

MARTIN SCHNEIDER: *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. 431 S., Nbsp. (Studien zur deutschen Literatur. Band 199.)

Dass Richard Wagners Denken und Schaffen in der deutschen Romantik wurzeln, wenn nicht gar – nach Thomas Mann – den „äußersten Triumph der Romantik“ bilden, scheint zunächst keine verblüffende Erkenntnis zu sein. Aber ohne Exaltiertheit darf gesagt werden, dass erst Martin Schneiders (im besten Wortsinn) interdisziplinäre Münchner Dissertation darüber aufklärt, wie tiefgreifend und substantiell die Romantikbezüge bei Wagner wirklich sind, wie sehr die theoretischen Schriften und ebenso die Musikdramen und Opern bis ins letzte Detail von romantischem Gedankengut zehren, und dies eben nicht nur an der stoffgeschichtlichen Oberfläche, sondern auf allen Gestaltungs- und Reflexionsebenen. Schneiders Arbeit stellt eine solche Fundgrube an frappierenden Beobachtungen dar, dass es hoffnungslos wäre, hier eine Zusammenfassung versuchen zu wollen. Und auch wenn der Autor im Furor des Interpretierens, beschlagen mit einer stupenden Ortskenntnis in den Gefilden von Wagners Œuvre sowie der gesamten romantischen Literatur und Philosophie, manchmal fast einen Overkill an Deutung hervorbringt, bei dem noch jede kleinste Regieanweisung theoriegesättigt und intertextuell beladen erscheint, so folgt man seinen Argumenten doch jederzeit gespannt, ja fasziniert. In der Tat: Dass sich Wagner von Kleist und E. T. A. Hoffmann nicht nur beeinflussen ließ, sondern seine Werke ohne diese (und andere) Autoren undenkbar gewesen wären, bleibt als starker Eindruck der Lektüre zurück, selbst wenn man beispielsweise nicht unbedingt der Idee folgen mag, sogar die „triadische Konstellation aus väterlichem Herrscher, seiner jungen, unglücklichen Frau und ihrem Geliebten“

– das „ewige Dreieck“ der Oper – zwingend gerade von Hoffmanns *Doge und Dogaresse* herzuleiten (S. 213). Doch handelt es sich hier, zugegeben, um reine Beckmesserei, denn Mut zur zugespitzten Deutung ist allemal produktiver als übergroße Vorsicht. Wenn der Einwand gleichwohl benannt sei, dann deshalb, weil das Vorgehen Schneiders eine latente Gefahr birgt: die Gefahr nämlich, Wagners Bühnenwerke nicht (auch) als Resultate handfester Theaterpraxis und genuiner Opernkonventionen zu begreifen, sondern anzunehmen, dass sie sozusagen in jedem Moment philosophische Prämissen illustrieren oder – eine nicht ungefährliche Formulierung – „gemäß den Vorgaben aus *Oper und Drama*“ gestaltet seien (S. 193). Ohne den Dramatiker, Bühnenpraktiker und Komponisten Wagner gegen den Denker und Literaturkenner Wagner ausspielen zu wollen, muss man doch die Möglichkeit im Blick behalten, dass sich der eine nicht vollständig durch den anderen erklären lässt, die Werke also nicht darin aufgehen, Projektionen von Theorie, vor allem von Wagners eigener Theorie zu sein.

Solche Vorbehalte verblassen freilich vor dem schieren Reichtum des Buches hinsichtlich der dort dargelegten Erkenntnisse, entfaltet aus der zentralen These heraus, dass die Romantik das Unbewusste, die Nacht- und Traumseite des Seelenlebens, als prägenden Teil der Subjektkonstitution entdeckt und bewusst zu machen versucht habe, mit der Implikation freilich, dass dem Vorgang sein eigenes Scheitern immer schon eingeschrieben sei. „Wissende des Unbewußten“ zu werden, wie es in *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt – diesem Ziel strebten die „Figuren [...] sowohl in romantischen Texten als auch in Wagners Musikdramen“ zu (S. 13), aber nur, um statt „Festigung [...] der Identität“ mitunter auch das genaue Gegenteil, nämlich deren „Verstörung“ zu ernten (S. 288). Anhand unzähliger Beispiele führt Schneider den Prozess der „Bewussterdung des Unbewussten“ (ebd.) als handlungstragenden As-

pekt in Wagners Bühnenwerken vor Augen, meistens mit Bezug auf die wortsprachlichen Komponenten, aber auch musikanalytisch untermauert. Ob man seine Betrachtung der vielfach in Szene gesetzten Momente des Erwachens (S. 49ff.) oder – besonders aufschlussreich – die Interpretation der erzählenden Monologe als Beispiel nimmt, die Schneider nicht formal-dramaturgisch deutet, sondern dahingehend, dass sich die Figuren durch Verbalisierung einer (wieder)erinnerten Vergangenheit ihrer eigenen Identität versichern wollten (S. 255ff.): Immer aufs Neue ist man erstaunt, wie passgenau sich alles in die Grundthese des Buches fügt und dieser Grundthese eine geradezu üppige Ausdifferenzierung beschert, so dass der hohe Anspruch, die „kulturhistorischen und anthropologischen Voraussetzungen von Wagners Reform des Musiktheaters [...] verstehen“ zu wollen, durchaus eingelöst erscheint (S. 8).

Dazu trägt in erheblichem Maße bei, dass Schneider die Konstellation von Bewusstem und Unbewusstem nicht nur auf der Handlungsebene der Opern und Musikdramen verortet, sondern auch deren mediale Verfasstheit aus derselben Perspektive analysiert: Das Zusammenspiel von Musik, Text, Bild und Szene – Letztere besonders hinsichtlich einer elaborierten Dramaturgie des Blicks (S. 156ff.) – sei demnach ebenfalls der Prämisse verpflichtet, das theatrale Kunstwerk vor dem Hintergrund romantischer Anthropologie gänzlich neu zu gestalten, die Gattung Oper in allen ihren Facetten so umzuwandeln, dass sie „die temporal bedingte Konstitution des Subjekts [...] darzustellen“ vermag (S. 269). Nichts Geringeres wird dabei behauptet, als dass sich das „Formprinzip“ von „Wagners Werk“, einschließlich Leitmotivtechnik und Auflösung der Nummernstruktur zugunsten fließender Durchkomposition, überhaupt nur mit „Platons Theorie der Anamnese, der Wiedererinnerung“, in ihrer Adaption durch die Romantik „verstehen“ ließe (S. 319f.). Auch Wagners Konzept des Mythos erklärt

Schneider aus einem „triadischen Modell“ gemäß der „Naturphilosophie“ und dem „Geschichtsverständnis der Romantik“, wonach das „ursprüngliche Goldene Zeitalter“ der „als defizitär erlebte[n] Gegenwart“ wieder zu entwachsen habe, aber nicht einfach im Sinne einer naiven Rückkehr zum Ursprung, sondern dialektisch: durch „Synthese auf [...] höhere[r] Stufe“ (S. 87, 124). Und derselbe „Dreischritt“ prägte wiederum die „formale Anlage“ der „Musikdramen“, so dass sich „eine dramaturgische Technik mit kultureller Bedeutung“ anreichere (S. 88f.).

Der hermeneutische „Beziehungsauber“, den Schneider auf der Basis seiner Kernthese entfaltet, kann hier nur vage umrissen werden. Doch es sollte klar geworden sein, dass zu dem enorm inspirierenden, in seiner Ideenvielfalt beeindruckend durchgeführten Buch ohnehin greifen muss, wer sich ernsthaft für Wagner interessiert und bereit ist, einer Interpretation zu folgen, die es unternimmt, das gesamte Œuvre dieses Künstlers als in sich stimmiges Gebilde unter den Vorzeichen „romantischer Anthropologie und Ästhetik“ auszulegen.

(Mai 2014)

Arne Stollberg

*CHRISTIAN STORCH: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2011. 288 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 8.)*

Christian Storchs Dissertation *Der Komponist als Autor* stellt Schnittkes Klavierkonzerte in einen aktuellen kulturgeschichtlichen Diskurs, der auf zumeist in Kontext von Philosophie und Literaturwissenschaft diskutierte Begriffe wie Autorschaft, Autorenintention, auktorialer Diskurs und Interauktorialität fokussiert ist. Dabei steht die Frage nach der angemessenen Deutungsmöglichkeit bzw. nach den Deutungsmöglichkeiten eines musikalischen Werkes im

Lichte aktueller Perspektiven auf Autorschaft im Zentrum.

Schnittkes polystilistische Kompositionsweise, die ihrem Erfinder einerseits eine unverwechselbare Handschrift verlieh und dadurch seinen Erfolg und seine Popularität begründete, generierte andererseits auch Skepsis hinsichtlich Authentizität und Originalität ihres Urhebers. Wie sie in postmodernen Zeiten zu beurteilen ist, bildet den Hintergrund der Fragestellung, die damit über den eigentlichen Gegenstand hinaus einen fundierten und praxisnahen Beitrag zur Problematik einer qualitativen Beurteilung von Musik darstellt. Wie in der Einleitung unterstrichen wird, sind auch das Spannungsfeld „Musik und Politik“ sowie die Unterschiede zwischen westlicher und sowjetischer Ästhetik zu berücksichtigen – alles in allem kein leichtes Unterfangen. Dies gelingt dem Autor jedoch in Respekt gebietender Weise, so dass mit dem Buch auch ein lesenswerter Beitrag zur Reflexion musikwissenschaftlicher Methodik vorliegt.

Bereits der erste, analytische Teil der Studie, Basis der folgenden theoretischen Ausführungen, überzeugt durch klare Darstellung und subtile Vorgehensweise: Die Konzerte für Klavier und Orchester (1960), für Klavier, Klavier vierhändig und Kammerorchester (1964 und 1988) und für Klavier und Streicher (1979) werden vergleichend sowie im gattungs- und stilgeschichtlichen Kontext besprochen. Die Entwicklung innerhalb des Schnittkeschen Œuvres wird schlüssig und detailliert nachgezeichnet: von der Komposition im Rahmen äußerer Formvorgaben, die im frühen Konzert für Klavier und Orchester als „apriorische Bedingung einer Materialpräsentation und -entwicklung“ fungieren (S. 18), bis hin zur Apostrophierung der Ambiguität des musikalischen Materials in späteren Werken. Diese Doppeldeutigkeit avanciert vom Grundgedanken der Materialbehandlung in der *Musik für Klavier und Kammerorchester* zur „Vorbedingung der Transzendenz“ eines Materials, das

„im Musikalischen nur noch schwer verifizierbar“ erscheint, weil eine klare Dramaturgie fehlt, wie Storch zum Konzert für Klavier vierhändig anmerkt (S. 51, 100).

Ausgehend vom Spannungsfeld „Autor, Werk und musikalische Interpretation“ werden im zweiten Teil der Studie Grenzen traditioneller gattungsgeschichtlich informierter analytischer Blickwinkel aufgezeigt. Im Fokus steht das Phänomen der Interaktorialität, das Storch auf Basis literaturwissenschaftlicher Arbeiten zunächst stringent umreißt: Erlangen einerseits Interpret und Interpretin Autorität über das notentextliche Werk, Rezipientin und Rezipient über das klangliche, verleihe der Komponist andererseits durch Zitate, Allusionen und Plagiate auch anderen als Co-Autoren Autorität über seine Komposition.

Die Qualität des Buches zeigt sich nicht zuletzt darin, dass der Autor die argumentativ erreichte Position immer wieder kritisch reflektiert. So verweist Storch nach der Darlegung zahlreicher, der obigen Definition entsprechender interaktorialer Momente im Werk Schnittkes – die möglichen Co-Autoren reichen von Bach über Mozart und Bruckner bis hin zu Mahler, Ives, Webern und Nono – auch auf die Grenzen dieses Ansatzes: darauf, dass Stilkonventionen zwar mit bestimmten Komponisten konnotiert werden können, allerdings auch abstrahiert von diesen bestehen. Daraus folgt, dass keinesfalls immer notwendig von Interaktorialität zu sprechen ist. Zu berücksichtigen ist des Weiteren, dass diese vielfältigen Bezüge „zur Genese der Autorschaftsfigur Alfred Schnittke in besonderem Maße“ beitragen, so dass sich aus der Fremdreferenz eine Eigenkonvention entwickeln kann (S. 160f.).

Wirkt der theoretische Teil durch sich aneinanderreihende Fragen und gedankliche Grenzüberschreitungen zuweilen auch überfrachtet, spiegeln diese doch die Problematik der Abgrenzung unterschiedlicher Sichtweisen und damit die komplexe Situation differenziert wider.

Den Abschluss bilden Überlegungen zur Biographik und zu den Grenzen der Interpretation, die sich im Spannungsfeld „Autor und Werk“ zeigen. Indem „*intentio soni*“ und „*intentio operis*“ der „*intentio auctoris*“ und schließlich der „*intentio recipientis*“ gegenübergestellt werden, gelingt zusammenfassend zum einen eine schlüssige Kritik an den zahlreichen biographischen Deutungen von Schnittkes Werk, die als Überinterpretationen zu werten sind; zum anderen wird gezeigt, wie biographisches Wissen die Plausibilität analytischer Befunde zu unterstreichen vermag.

Insgesamt stellt die Studie einen lesenswerten Beitrag zum Verständnis aktueller musikalischer Sprachlichkeit, deren Genese und Wirkungsweise dar und ist daher nicht nur für an Schnittke Interessierte als Lektüre zu empfehlen. Nicht zuletzt kann sie als ein begrüßenswertes Plädoyer und Beispiel für einen integrativen musikwissenschaftlichen Ansatz gelten, der, interdisziplinär informiert, analytische, biographische, gattungs- und kulturgeschichtliche Perspektiven differenziert verbindet.

(August 2014)

Susanne Kogler

*ELMAR WALTER: Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik. Hrsg. vom Bayerischen Landesverein für Heimatpflege e.V. Tutzing: Hans Schneider 2011. 367 S., Abb., Nbsp.*

Auf 367 Seiten setzt sich Elmar Walter mit seiner Arbeit über Blas- und Bläsermusik das Ziel, vor allem in Hinblick auf die geschichtlichen Hintergründe heutiger Traditionen offenkundige Forschungslücken zu schließen. Methodisch wählt er dabei die allgemein etablierte und allseits beliebte Vorgehensweise von historischer Kontextualisierung und musikalischer Analyse (vgl. S. 13), die er mithilfe von Beispielen unterschiedlichen Umfangs zu unterfüttern ver-

sucht. Dazu teilt er die Arbeit in zwei Teile ein: A) „Historisch-biographische Aspekte“ und B) „Analytische Aspekte“; der dritte Teil C enthält Exkurse, Literatur-, Tabellen- und Abbildungsverzeichnisse sowie das Register.

Wie schon der Titel vermuten lässt, bewegt sich Walter terminologisch auf schwierigem Terrain, das er aber – wie er schon im Vorwort ankündigt – explizit „befestigen“ will. Bei seinen Überlegungen zur Einordnung und „Begriffsklärung [...]“ (S. 22) geht Walter allerdings ausschließlich vom Untersuchungsgegenstand an sich aus, ohne gleichsam aus der Vogelperspektive generelle Fragen zu stellen und zu beantworten. So bleibt weiterhin offen, wie z. B. eine Besetzungsform zum entscheidenden Abgrenzungsmerkmal werden konnte oder warum diese Terminologisierung anscheinend üblicherweise und mit einer langen Geschichte mit funktionalisierenden Unterscheidungskategorien einhergeht bzw. sogar damit konkurriert. Dass es sich dabei um ein über die betrachteten Musiken und Musikpraxen hinausgehendes musikkulturelles Phänomen handelt, wird von Walter ebenso wenig thematisiert wie eine befriedigende Auseinandersetzung mit der existierenden Literatur erfolgt. Der Autor erweckt zwar den Eindruck, diese zu kennen – Zitat: „Weiters ist anzumerken, dass viele Publikationen bereits in den 1980er Jahren oder davor entstanden sind“ (S. 31.) –, löst damit verbundene Erwartungen aber weder in einer umfangreichen Diskussion oder Schilderung des Forschungsstandes noch in einer auch nur annähernd umfassenden Bibliographie ein.

Sein Blick auf den Forschungsgegenstand ist dadurch eingeschränkt und verhaftet in einer bestimmten, vor allem in den deutschen Bläserverbänden fortgeschriebenen Tradition, die er – sprachlich nicht ganz elegant – auf den Seiten 22 bis 31 wiedergibt und die offenbar die Basis seiner eigenen Überlegungen sind. Dabei vernachlässigt er neben leicht entlegen erscheinenden – z. B. Manfred Seifert, *Zum Wandel des Tanzreper-*

*toires im bayerischen Inntal zwischen 1930 und 1940*, Passau 1991 (Passauer Studien zur Volkskunde, Bd. 4) –, vor allem auch fremdsprachige Beiträge wie: Jacob A. Kappey, *Military Music. A History of Wind-Instrumental Bands*, Honolulu: Univ. Press of the Pacific 2003; Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930s to the New Millennium*, Burlington: Aldershot 2006; David Whitwell, *The Nineteenth Century Wind band and Wind Ensemble in Western Europe*, Northridge 1984; um nur einen exemplarischen Auszug aus der wesentlich umfangreicheren englischsprachigen Forschungslandschaft zu geben. Der erste Teil von Walters „Begriffsklärungen und Fachliteratur“, so der Titel des übergeordneten Kapitels (S. 22–55), zum Thema Blas- und Bläsermusik, wirkt wie eine Collage aus Zitaten und Kommentaren, mit denen er seine eigenen Wahrnehmungen bzw. Thesen zu stützen versucht (S. 23–29) – nur: Ist es wirklich eine wissenschaftliche Herangehensweise, wenn an entscheidenden Stellen die Belege fehlen (vgl. z. B. S. 23, 29f.) und wenn letztendlich eine Definition versucht wird (S. 29f.), die – wiederum ohne Beleg – letztendlich weitgehend auf einer bereits existierenden basiert (vgl. Zitat von Eugen Brixel auf S. 25 mit S. 30 oben)?

Ein ähnliches Vorgehen mit vergleichbaren, z. T. schwerwiegenden Lücken oder Einordnungen, die nicht auf der Höhe der Forschung sind, findet sich in den folgenden Unterkapiteln zu den Begrifflichkeiten „Volksmusik“ (S. 32–37), „volkstümliche Musik“ (S. 38–44), „Militärmusik“ (S. 44–48) und „Kunstmusik“ (S. 48–52) sowie im Exkurskapitel „Absolute Musik‘ – ‚Funktionale Musik‘, Funktionelle Musik“ (S. 369–372). Bei all diesen Bemühungen bleibt Walter in seiner gesamten Studie inkonsequent in der Verwendung dieser und einer Vielzahl anderer Termini wie z. B.: Genre, Sparte, Gattung und Popmusik. Dadurch steht die Arbeit leider von vornherein auf einer sehr schwankenden Grundlage.

Angesichts des konsequenten Aufbaus der Arbeit, sowohl chronologische als auch analytische Fragen jeweils nach den gewählten Kategorien „Volksmusik“, „volkstümliche Musik“, „Militärmusik“ und „Kunstmusik“ zu betrachten, setzt sich diese Problematik von Kapitel zu Kapitel fort. Die Phänomene werden in Teil A der Arbeit nur mehr oder weniger ausführlich beschrieben, während wesentliche Aspekte und Zusammenhänge nicht berücksichtigt werden. So werden beispielsweise Fanfarenzüge, die ebenfalls unter die von Walter gewählte Besetzungsdefinition fallen würden, ebenso wenig einbezogen wie die Spielmannszüge, die beide eindeutig zur Kategorie mit Bläsern besetzter „Militärmusik“ gehören würden, wenn man denn Walters Struktur folgen wollte. „Blas- und Bläsermusik“ müsste ferner auch andere Kategorien umfassen, gibt es doch noch weitere Funktionen, bei denen diese Besetzungsformen eingesetzt werden: im Bergmannswesen, in Tanzkapellen, die Schnittstelle zu Jazzformationen und Big Bands usw. Diese gälte es zu berücksichtigen, selbst wenn man sich auf einen regionalen Raum beschränken möchte – und worauf ein Hinweis im Titel gut gewesen wäre.

In Teil B zeigt Walter sein handwerklich solides Können im Bereich der musikalischen Analyse und baut diese konsequent nach den gleichen Kriterien wie zuvor auf. Die Wahl seiner Beispiele begründet er jedoch nur teilweise – bei den ersten beiden Beispielen (vgl. S. 252f. und 268 mit S. 299 und 313) –, gibt aber zu jedem Stück eine umfassende biographische Einführung zu Autor und Hintergründen, was im Gesamtkontext der Arbeit z. T. sperrig wirkt. So wäre gerade bei den Unterkapiteln 3 und 4 – „Militärmusik“ (S. 299–312) und „Kunstmusik“ (S. 313–365) – mindestens je ein weiteres Beispiel vorstellbar, um eine größere Bandbreite demonstrieren zu können. Gerade auf instrumentatorische Besonderheiten oder Unterschiede deutlich einzugehen, wäre angesichts der Gesamtanlage der Arbeit wünschenswert gewese-

sen, um tatsächlich ein Zunutzemachen von „Klangvorstellungen [...] aus der Militärmusik“ (S. 367) in anderen Kontexten zu zeigen – stattdessen bleiben sämtliche instrumentatorischen Kapitel auf eine Auflistung der Besetzung beschränkt. Als fraglich erscheint zudem Walters Umgang mit der Thematik der Tonartencharakteristik, seine Entscheidung für Alfred Stenger (S. 14) wirkt ebenso subjektiv – und nicht überzeugend – wie diverse seiner Interpretationen; ein Beispiel: G-Dur sei einerseits erdhaft, aber auch immateriell (S. 331). Rückschlüsse auf die anfangs gestellten terminologischen Fragen zieht Walter auf unterschwellige Weise lediglich in seinem analytischen Schlusskapitel (S. 366f.), ohne jedoch wirklich konkret zu werden.

Angesichts der Lücken im Literaturverzeichnis – diverse Aufsätze fehlen – und der fehlenden Belege (z. B. S. 21, 23), angesichts der formal nachlässigen Gestaltung der Fußnoten (durchgängig) und einer uneinheitlichen Zitierweise sowie angesichts des unvollständigen Registers – Justin Stagl fehlt u. a. – und des verbesserbaren Layouts fehlt dem Buch ‚innerlich‘ neben den angemerkten inhaltlichen und methodischen Problemen leider eine weitere Überarbeitungsstufe. Äußerlich ist der in Leinen gebundene Band sehr schön gestaltet und gut gebunden – und spiegelt damit auch die an sich ganz wunderbare Ausgangsidee zu dieser Arbeit wider.

(Juli 2014) *Stefanie Acquavella-Rauch*

*Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Band 6: 1966–1976. Hrsg. von Philip REED und Mervyn COOKE. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation 2012. 806 S., Abb.*

Wo im deutschsprachigen Raum Akademioprojekte oder DFG-Förderung immer wieder die konzentrierte Auseinandersetzung mit einem Briefkorpus ermöglichen, hängen solche Aufgaben in Großbritannien

nahezu ausschließlich an verlegerischen Aktivitäten (nur ein durch das Arts and Humanities Research Council ermöglichtes Forschungsfreiemester unterstützte finanziell die redaktionelle Arbeit). Viele solcher Projekte sind von vornherein für einen kleinen Nischenmarkt intendiert und rechnen sich marktwirtschaftlich überhaupt nicht, andere müssen mit Einbußen leben, denen sich der native Leser gar nicht so bewusst sein mag. Die Frage ist jene, wie intensiv die Dokumente kommentiert werden, wie sie kontextualisierend aufeinander bezogen werden – Fragen also, die teilweise durchaus auch mit der verstärkten digitalen Briefedition in Zusammenhang stehen.

Eine vor rund 20 Jahren begonnene Edition wie jene, deren Abschlussband hier vorliegt, steht vor dem zusätzlichen Problem, dass eine gewisse Art von Kontinuität von Anfang bis Ende wünschenswert ist, trotz Editoren- und Verlagswechslern. Philip Reed ist aber seit dem ersten Band dabei, zunächst als Mitarbeiter von dem Nestor der Britten-Forschung Donald Mitchell; ab Band 3 ist Mervyn Cooke Mitherausgeber.

Der Band umfasst die zehn letzten Lebensjahre Brittens, ein Zeitraum, aus dem eine ungeheure Menge an Korrespondenz erhalten ist. Für die Herausgeber einer Auswahlgabe (denn als solche war die Edition von Anbeginn konzipiert) ist es keine leichte Aufgabe, zu entscheiden, was berücksichtigt werden muss und wo man sich bescheiden muss. Brittens vielfältige Kontakte zur internationalen Musikwelt, nicht zuletzt durch das Aldeburgh Festival, wollen ebenso widergespiegelt werden wie Brittens persönliche Welt, auch sein körperlicher Verfall und sein Ende. Nicht selten bezieht die Ausgabe auch Auszüge aus Briefen anderer und weitere Dokumente ein, um ein möglichst facettenreiches Bild zu schaffen, das von Anbeginn Ziel von Mitchell, dem designierten Biographen Brittens war. Mit erfreulicher Offenheit werden alle Bereiche von Brittens Leben und Schaffen betrachtet, auch die

dunkleren Seiten, ohne aber je ins Spekulative abzugleiten, was in Britten-Biographien nicht selten ausbleibt.

Der Aufbau des Bandes folgt dem bewährten Muster, jedem der sieben Kapitel einen kurzen Abriss der wichtigen Ereignisse in Brittens Leben voranzustellen. Diesmal jedoch warten die Herausgeber mit einem zusätzlichen Teil auf: In einem eröffnenden Essay geben sie einen kurzen Überblick über die vergangenen Jahre der Britten-Forschung und blicken auch auf die vorhergegangenen Bände der Briefedition zurück. Vor allem aber erfolgt hier die Kontextualisierung der einzelnen Postsachen, die sonst, wegen der extremen Platzbeschränkung, allzu disparat nebeneinander ständen. Dies ist nämlich ein unbestreitbares Minus der vorliegenden Edition – die Auswahl ermöglicht in den seltensten Fällen wirklich Einblicke in den kompositorischen Prozess oder in die Genese eines Werkes, einfach durch die erforderliche Beschränkung bzw. Kürzung. Vor allem da in näherer Zukunft nicht mit weiteren Britten-Briefausgaben zu rechnen ist, stellt sich dies als ein beachtliches Manko dar; die persönliche Konsultation der Britten-Pears Library bleibt für jeden Forscher erste Pflicht.

Vom ersten Brief des Bandes (an die Mezzosopranistin Janet Baker) ist der Leser beeindruckt durch den Reichtum der sich vor ihm auf vergleichsweise kleinem Raum auffaltenden Informationen und die Gründlichkeit der Kommentierung. Brittens originale Illustrationen und Musikbeispiele sind an entsprechender Stelle inkorporiert und erhalten so den Geist der Postsachen lebendig. Im Kommentarteil (jeweils am Ende des Briefes) sind vielfach weitere Dokumente als Komplement geboten, gelegentlich fast zu extensiv (etwa das Programm des Britten-Festivals in Edinburgh 1968, S. 223–227 [als Anmerkung 4 zu dem Brief vom 1. Juli 1968 an Margaret Prinzessin von Hessen und bei Rhein (im Titel wie leider üblich angliert)] oder die Uraufführungskritiken zu *The Burning Fiery Furnace* (S. 32–36 [als

Teil der S. 30 beginnenden Anmerkung 2 zu dem Brief an William Plomer vom 28. April 1966]). Insgesamt ist das sich ergebende Bild aber ausgewogen und umfassend. Nur ein Punkt stimmt bedenklich: In einem Fall forderte ein Briefempfänger einen unvollständigen Abdruck; gerade die Auslassungen aber öffnen den Raum für Spekulationen, die hier nicht hergehören. Im Interesse aller Parteien wäre es wohl weiser gewesen, ganz auf die Publikation des Briefes zu verzichten – alternatives Material stand ja zur Genüge bereit.

Zahlreiche Schwarzweißabbildungen sind in den Text integriert (Reproduktionen von Konzertprogrammen, Kompositionsentwürfen, originale Postsachen und vieles andere); außerdem werden auf Kunstdruckpapier fünfzig weitgehend hochwertig reproduzierte Fotos geboten – leider nur weitgehend, weil teilweise entweder die vorliegenden reprographischen Vorlagen nicht erstklassig waren oder weil eine genügende Aufarbeitung unterblieb. Ein paar kleinere Druckfehler bleiben bei einem solchen Unternehmen kaum aus, der österreichische Dirigent Froschauer etwa heißt natürlich Helmuth, nicht Helmut (S. 40–43). Insgesamt aber haben wir hier eine Publikation, die das Verständnis der Persönlichkeit und des Werks Benjamin Britrens noch deutlich weiter vertieft; dass aus musikwissenschaftlicher Perspektive viele Fragen offenbleiben (und damit Inspiration geboten ist zu einer Vielzahl an weiterführenden Forschungsarbeiten), liegt in der Natur der Sache – Ziel war, auch für den musikalischen Laien eine attraktive Publikation vorzulegen. Vorbildlich sind die umfassenden Register – eine Kunst, die wohl nur britische Editoren in dieser vollendeten Weise beherrschen.

(Mai 2014)

Jürgen Schaarwächter

*Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik. Hrsg. von Katharina WISOTZKI und Sara R. FALKE. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 221 S., Nbsp. (Kultur- und Medientheorie.)*

Das Böse wirkt seit jeher auf die Menschheit gleichermaßen bedrohlich wie faszinierend. So ist es wenig abseitig, mit dem Bösen und der Musik die Schnittmenge zweier faszinierender Phänomene zu bilden und zu hinterfragen, ob Musik allein Gutes bewirkt. Dass sie zur Hochkultur und damit zu einer weit entwickelten Form sozialer Rituale gehört, reicht als Antwort nicht aus. Wurden bisher in vereinzelt Studien Überlegungen zur Darstellung des Bösen durch musikalische Topoi unternommen, so ist die Frage, ob Musik per se ein rein positiv besetztes Kulturgut sei oder nicht auch Böses beinhalten oder zum Bösen verleiten könne, bislang kaum diskutiert worden.

Der Band *Böse Macht Musik* widmet sich diesem mutigen Ansatz, um danach zu fragen, ob das Böse von außen in die Musik hineingetragen wird oder tatsächlich eine Ästhetik des Bösen (in) der Musik beschrieben werden kann. Verschriftlicht wurden ausgewählte Beiträge arrivierter Forscher sowie des (musik-)wissenschaftlichen Nachwuchses aus dem gleichnamigen internationalen Symposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM), das im Oktober 2008 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg stattfand. Der Bogen reicht von der Kunst- bis zur Populärmusik, vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert.

Obwohl thematisch größere Blöcke zu verzeichnen sind, zieht sich doch das Thema Tod und seine traditionell negative Konnotation in der nordwestlichen Hemisphäre sowie seine musikalische Spiegelung und Verarbeitung in Hinblick auf mögliche Erscheinungsformen des Bösen in der Musik als zentrales Motiv durch den Band. Im Einzelnen werden die Figur des Mephisto bzw.

deren „Säkularisierung“ im 19. Jahrhundert in der Rolle des Kritikers und des Instrumentalvirtuosen betrachtet (Nina Noeske). Wolfgang Marx apostrophiert den Tod und seine Verklanglichung in György Ligetis *Le Grand Macabre* als Vorstellung des „Ur-Bösen“ (S. 37). Damit ist das Feld der Kunstmusik bereits abgesteckt.

Der Forschungsschwerpunkt liegt klar auf der Populärmusik. Hier werden unterschiedliche Genres, deren Bilder und Texte zum Bösen sowie die nachfolgende Ausprägung von Stereotypen hinterfragt. Uwe Schwagmeier fokussiert die Figur des Werwolfs, die in Popsongs häufig als Symbol des Wilden, Aggressiven, der Sexualität und des Entzivilisierten auftritt. Matthew Steinbron thematisiert das medial gestützte, negative Image von Heavy Metal in den USA, das ein Großteil der Hörer aus den „bösen“ Themen der Texte, wie Mord und Totschlag, sexuelle Gewalt oder Satanismus sowie aus schockierenden Bühnenauftritten der Bands und abnormalem Verhalten der Fans wie Suizid ableitet. Als Gegenentwurf dazu gilt der sogenannte Christian Metal mit Bands wie *Norma Jean* oder *The Chariot*, die durch ihre christlich geprägten Textbotschaften dazu beitragen könnten, negative Schemata des Heavy Metal aufzuweichen. Eine gleichgelagerte mediale wie öffentliche Kontroverse wirft Srđan Atanasovski in Hinblick auf den Turbo-Folk auf. Dieser kam in den 1990er Jahren während des Jugoslawien-Krieges auf, um schnelle kommerzielle Erfolge zu liefern. Die Ästhetik dieser Musik als Konglomerat aus volkstümlichen Genres des Balkan und Nahen Ostens mit auf Sex und Gewalt basierenden Texten wurde bis in die späten 1990er Jahre öffentlich in den Medien als subversiv wirkend diskreditiert.

Ein weiteres Themenfeld widmet sich der Musik und ihrer Verkörperung des Bösen. Sara Falke richtet den Blick auf die verführerischen Mächte des Tanzes, der als „unsittliche“ körperliche Bewegung seit dem Mittelalter bis über das 16. Jahrhundert hi-

naus Restriktionen der Kirche unterlag. Daniel Fromme bezieht sich auf die Orgel und ihre Nutzung durch diabolische Figuren der Film- und Fernsehgeschichte, infolge derer die Orgel trotz ihrer sakralen Verortung als maschinelles Instrument das „Teufelswerkzeug“ symbolisiert. Instrumente und ihre gesellschaftliche Bedeutung bzw. den Normen widerstrebende Behandlung durch ihre Zerstörung weisen den Musiker als Schamanen aus, wie Kai Hoffmann in seinem Beitrag feststellt.

Das „Deutsche“ als Projektionsfläche des Bösen scheint nicht enden wollende Diskurse zu provozieren. In erster Linie ist es der Nationalsozialismus mit seiner Abgründigkeit und Grausamkeit, der dieses Bild evoziert und insbesondere in der anglo-amerikanischen Kultur eine Faszination für das Böse erweckt. Auch die Ästhetik der Filme Leni Riefenstahls wirkte durchaus inspirierend für die Bühnenshows von Mick Jagger und David Bowie (Sean Nye). Ebenso im Kontext mit dem „Dritten Reich“ steht der Aufsatz von Slawomir Wiczorek, der Musik im Konzentrationslager – vorrangig in Auschwitz – anhand der Erinnerungen des Überlebenden Primo Levi als Überlebensstrategie gegen das Böse, aber auch als Teil der Maschinerie des Bösen, d. h. der Machthaber darstellt. Die Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung stellt Amy M. Puett in ihrem vergleichsweise knappen Beitrag dar. Sie geht der Frage nach der geringen Repräsentanz der Musik der DDR in den USA nach, konkret jener ehemaligen US-Emigranten wie Paul Dessau und Hanns Eisler sowie Kurt Schwaen als Mitglieder der Akademie der Künste der DDR. Ein Erklärungsansatz rekurriert auf das fortwährende Misstrauen gegenüber jeglichen sozialistischen und kommunistischen Umtrieben, die mit Beginn der McCarthy-Ära überwacht wurden. Als Ausfluss zum Nationalsozialismus ist der Beitrag von Kirsten Dyck zur Rassen-thematik zu lesen. Die Propagierung der Vormachtstellung der „weißen Rasse“ im

sogenannten Hate Rock geschieht über geteilte Symbolik. So werden Wikinger sowohl in nordeuropäischer Rockmusik als mittelalterliche Vorfahren verehrt, als auch als Code zur Tarnung weißer, rassistischer Ideale bei entsprechenden Hate-Rockbands wie *Landser* oder *Max Attack* benutzt. Scheinen solche Bands vorwiegend in dezidierten Kreisen zu agieren, so findet im Fußball-Stadion die öffentliche Diffamierung ihre Bühne. Christopher Greger geht daher Fangesängen nach, die einerseits der Abwertung des Gegners dienen, andererseits aber auf internationaler Ebene die Plattform für rechtes, rassistisches und antisemitisches Liedgut bieten.

Die abschließende Studie von Beate Kutschke eignet sich vortrefflich als Ausblick auf die Möglichkeiten und Grenzen, der Musik Böses zuzuschreiben. Handelt es sich einerseits um Zuschreibungen von außen, so ist andererseits zu überlegen, inwiefern über Fiktion oder Bilder Musik als böse charakterisiert wird. Ein vielschichtiges Beispiel bietet Richard Wagners Walküren-Ritt als in ein Sounddesign eingebetteter Track von realen und fiktiven Kriegen in Filmen wie *Apocalypse now* und *Jarhead* bzw. in realiter als von den USA eingesetzte, nächtliche Beschallung Bagdads im Irakkrieg 2003. Die Frage stellt sich, ob der Walküren-Ritt wie im Film Gewalt ästhetisiert oder ob er als ästhetisches Mittel bei der Ausübung von Gewalt benutzt wird. Damit in Zusammenhang steht der Missbrauch von Musik als Folterinstrument, wogegen 2008 Proteste verschiedener Organisationen erfolgten.

Sind die einzelnen Beiträge durchweg informativ zu lesen, so wäre es wünschenswert gewesen, im Vorwort der beiden Herausgeberinnen mehr über den Auslöser und die Entwicklung des Ansatzes zu erfahren, Musik als „böse Macht“ zu betrachten. Stattdessen geht man in medias res, ohne die angekündigte Ästhetik des Bösen als Quintessenz des Bandes zu formulieren. Diese Aufgabe bleibt dem Leser überlassen, die mitunter durch die Wahl der querschnittartigen Beispiele sowie

teils unklarer Methodik in einigen Beiträgen nicht immer ganz leicht fällt. Gleichwohl zeigt sich nach der Lektüre, dass sich die Frage nach einer musikimmanenten Boshaftigkeit nicht in letzter Konsequenz verneinen lässt. Was Musik ist, hängt vom Ohr des Hörers und seiner Motivation im Umgang mit ihr ab. In der Situation der Folter durch Musik scheint allerdings die Gefahr zu liegen, dass ihre zuallererst positive und humane Konnotation getrübt werden könnte.

(Februar 2014)

Yvonne Wasserloos

*DORA A. HANNINEN: A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization. Rochester: University of Rochester Press 2012. 530 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)*

Die Segmentierung der klingenden Oberfläche sowie die In-Beziehung-Setzung der so gewonnenen Bestandteile einer Komposition zählen seit jeher zu den grundlegenden Routinetätigkeiten von Musikanalytikern, unabhängig von der Epochenzugehörigkeit des Analysegegenstandes. Doch nur selten werden die Prinzipien, die diese Vorgänge leiten, explizit gemacht, geschweige denn durch eine ausgefeilte und kohärente Theorie fundiert – eine Lücke, die Dora Hanninens voluminöse, ca. 500 Seiten umfassende Abhandlung zu schließen versucht. Dabei liegt der Anspruch ihres Buches erklärtermaßen nicht darin, eine Methodologie der musikalischen Analyse vorzulegen (wie dies etwa im deutschsprachigen Raum 2002 von Bernd Redmann unternommen wurde); vielmehr versucht die Autorin, Analytikern ein präzises und zugleich flexibles konzeptuelles Modell an die Hand zu geben, mithilfe dessen diese in der Lage sind, Forschungsfragen genauer zu formulieren sowie eigene Deutungen einzelner Passagen oder ganzer Stücke zu generieren. Ihre Theorie, in deren Zentrum gleichermaßen basale wie generelle

Aspekte wie Segmentierung und Assoziierung stehen, begreift die Autorin im Wesentlichen als „interpretatorisches Werkzeug“, dessen Anwendung eine zunehmende Sensibilisierung im Umgang mit dem jeweiligen musikalischen Objekt zur Folge haben soll.

Als innovativ darf vor allem die Tatsache gelten, dass Hanninen unter Segmentierung und Assoziierung keine sukzessiven, aufeinander aufbauenden, sondern vielmehr eng miteinander verwobene Tätigkeiten versteht: Die Festlegung von Tongruppen ist nicht nur eine unabdingbare Voraussetzung für die Bestimmung von deren Wechselverhältnis; Einsichten in die potentielle Relationalität von Tongruppen beeinflussen zugleich auch deren intrinsische Beschaffenheit.

Hanninens Buch weist eine bewundernswert klare (vierteilige) Struktur auf: Im Anschluss an eine überblicksartige Einleitung entfaltet der zweite Teil die zentralen Grundbegriffe der Theorie. Von Vorteil für den Leser ist, dass sich der komplexe und durchaus neuartige Begriffsapparat, der hier aufgebaut wird, im Glossar noch einmal gebündelt nachvollziehen lässt. Die breite Anwendbarkeit der Theorie demonstriert Hanninen im dritten Teil anhand von sechs analytischen Fallstudien (Werke von Beethoven, Debussy, Nancarrow, Riley, Feldman und Morris), in denen sich die Autorin als ausgezeichnete Analytikerin erweist, die nicht nur einen souveränen Umgang mit vielfältigen Methoden an den Tag legt, sondern auch ein gutes Auge für musikalische Details offenbart. Der vierte Teil zeigt schließlich Erweiterungsmöglichkeiten der Theorie sowie Perspektiven für zukünftige Forschung auf.

Hanninens Theorie weist im Kern eine zweidimensionale Anlage auf, wobei die erste der beiden miteinander interagierenden Dimensionen drei so genannte „domains“ („sonic“, „contextual“ und „structural“) umfasst, die zweite Dimension hingegen fünf so genannte „levels“ („orientations“, „criteria“, „segments“, „associative sets“ sowie „associative landscapes“). Was die „domains“ an-

geht, bezieht sich die „sonic domain“ auf die psychoakustischen Aspekte von Musik; die „contextual domain“ betrifft das assoziative Verhältnis von Segmenten zueinander, das von wörtlicher Wiederholung über graduell abgestufte Variation bis hin zu vollständigem Kontrast reichen kann; die „structural domain“ schließlich bezieht sich auf spezifische (bekannte) Theorien musikalischer Struktur (wie etwa die Theorie nach Heinrich Schenker oder die Zwölftontheorie).

Mit Blick auf „levels“ versteht die Autorin unter „orientation“ eine kognitive Strategie der Aufmerksamkeitsfokussierung im Umgang mit jeder der drei oben genannten „domains“; „criteria“ liegen der Segmentierung des analytischen Objekts zugrunde, wobei auch hier wieder die drei „domains“ ausschlaggebend sind; Segmente schließen sich weiterhin zu „associative sets“ zusammen, welche wiederum eine „associative landscape“ konstituieren können. Wie die Begriffe Landschaft bzw. Landkarte („map“) deutlich machen, bedient sich die Autorin einiger Metaphern aus dem Bereich der Ökologie, deren reichhaltige Konnotationen unter Umständen etwas irreführend sein können, denn es geht letztlich um nicht mehr und nicht weniger als um die Abbildung multiparametrischer Wertigkeiten in einem mehrdimensionalen Raum; auch Begriffe aus der Biologie, hier insbesondere in Anlehnung an die Mendel'sche Vererbungslehre („genosegment“, „phenosegment“ etc.), finden Verwendung, um das interaktive Verhältnis von Segmenten besser zu veranschaulichen.

Der streng wissenschaftliche Anspruch, den die Autorin, beeinflusst durch die *Princeton School* um Milton Babbitt und Benjamin Boretz (welche sich wiederum am Vorbild des Wiener Kreises um Carnap orientierten), vertritt, zeigt sich auch in dem Bemühen um Formalisierbarkeit ihrer Axiome sowie im (partiellen) Gebrauch von Mathematik als Metasprache. Dies ist zweifelsohne ein lobenswertes Unterfangen, das insbesondere in Teilen der mathematischen Musiktheorie

auf Zustimmung stoßen dürfte. Auch der wissenschaftsphilosophische Hintergrund, die radikal-relativistische Metatheorie Boretz'scher Prägung, der zufolge der Status von Musik maßgeblich von den kognitiven Mechanismen abhängt, mit deren Hilfe Hörer den auditorischen Input verarbeiten, ist inspiriert durch Positionen der *Princeton School*. Doch auch wenn die Autorin sich im Laufe des Buches immer wieder auf kognitive Vorgänge wie Gruppierung, Kategorisierung oder Kantendetektion beruft, spielt der kognitionswissenschaftliche Hintergrund hier keineswegs eine so zentrale Rolle wie etwa in Lerdahls und Jackendoffs vielzitiertes *Generative Theory of Tonal Music* von 1983.

Als eines der wesentlichen Mankos von Hanninens Theorie darf ihre Ahistorizität gelten: Weder versucht die Autorin ihre Theorie durch den Verweis auf historische Vorläufer zu fundieren, noch werden in die Werkanalysen selbst genuin historische (!) Kontexte (Werkgenese, hypothetische Komponistenintentionen oder Hörerwartungshorizonte, historische Konventionen bzw. Normsysteme etc.) miteinbezogen. Ferner erschließt sich der Inhalt dieses Buchs, trotz seiner leserfreundlichen Gliederung, keineswegs auf Anhieb. Es bedarf einer intensiven Auseinandersetzung, gegebenenfalls einer mehrmaligen Lektüre mancher Passagen, um sich vor allem die neuartige, teilweise unnötig differenziert wirkende Terminologie vollumfänglich anzueignen. Nicht nur aus diesem Grund darf bezweifelt werden, dass dieses Buch vor allem in der deutschsprachigen Musiktheorielandschaft, in der historische Kontextualisierung und „Informiertheit“ eine so zentrale Rolle spielen, sich einer breiteren Rezeption erfreuen wird. Trotz dieser Vorbehalte handelt es sich bei Hanninens Buch zweifelsohne um einen äußerst lesenswerten Beitrag zur Theoriebildung im Bereich der Musikanalyse, gerade weil sich die Autorin durchgehend um eine wissenschaftlich präzise Darlegung basaler Analyseverfahren bemüht, mithilfe derer sich im

Grunde jede Musik (d. h. Musik aus allen historischen Epochen) erschließen lässt.

(Mai 2014)

Markus Neuwirth

*Sound Exchange. Experimentelle Musik-kulturen in Mitteleuropa. Hrsg. von Carsten SEIFFARTH, Carsten STABENOW und Golo FÖLLMER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 400 S., Abb.*

Dass Mitteleuropa heute zwar „eine lebendige, international vernetzte Szene von Musikern und Künstlern, Festivals und lokalen Zentren experimenteller Musik“ besitzt, in der Erinnerungskultur der jeweiligen Länder jedoch „lokale nicht-akademische Tendenzen häufig eine relativ geringe Rolle“ (S. 6) spielen, ist – so die Grundannahme des vorliegenden Bandes – der jeweils regionalen Geschichte geschuldet: Während in den entsprechenden Ländern zur Zeit des Sozialismus die experimentellen Techniken und ihre Protagonisten zunächst „in Nischen gedrängt, in den Untergrund verbannt oder einfach verboten wurden“ (ebd.), stand seit der politischen Wende im Jahr 1990 vor allem die Assimilation westlicher Kulturpraktiken im Vordergrund, so dass die lokale und zum größten Teil nonkonformistische Geschichte experimenteller Kunst und Musik nicht oder lediglich unzureichend aufgearbeitet wurde. Um der hieraus resultierenden Situation und ihrer gegenwärtigen Konsequenzen – gekennzeichnet durch „eine relativ ‚traditionslos‘ agierende junge Generation und eine drastisch unterinformierte internationale Musikszene“ (ebd.) – ein Gegengewicht zu verleihen, hat der Musikforscher Golo Föllmer im Auftrag des Goethe-Instituts unter Beteiligung ausgewiesener Experten der Musik-, Medien- und Kulturwissenschaft diese Anthologie konzipiert.

Als zweisprachiger, in deutscher und englischer Sprache konzipierter Begleitband zu einer dem Thema gewidmeten Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Konzertreihe,

dokumentiert die Publikation einerseits unterschiedliche regionale Ausprägungen der experimentellen Musikkulturen anhand von Einzelessays, richtet andererseits aber auch den Blick auf einzelne Protagonisten und deren Arbeiten, um die gedanklichen und ästhetischen Wurzeln ihrer Kunst freizulegen. Erfreulich und angesichts der gemeinsamen sozialistischen Nachkriegsgeschichte aller von der Problemstellung berührten Länder auch logisch, ist die Ausdehnung der intendierten Bestandsaufnahme auf das Gebiet der ehemaligen DDR, da sich dort nicht nur vergleichbare Probleme staatlicher Unterdrückung experimenteller Musikpraktiken ereignet haben, sondern – so die Herausgeber – in den neuen Bundesländern seit 1990 auch ein ähnlicher Traditionsverlust wie in den osteuropäischen Staaten zu beobachten sei. (Ob dies tatsächlich nur die neuen Bundesländer betrifft, oder ob generell die junge Generation von Musikerinnen und Musikern davon betroffen ist, der Traditionsverlust demnach auch andere als die hier dargestellten Ursachen haben könnte, bedürfte hingegen einer eigenen Untersuchung.) Erwähnenswert ist zudem die ergänzend zum Projekt konzipierte, aber in ihrer Strukturierung etwas unübersichtlich geratene Dokumentation zum Thema auf der seit 2011 aktiven und mit einem Blog ausgestatteten Internetseite Soundexchange ([www.soundexchange.eu](http://www.soundexchange.eu)).

Eine wesentliche Zielsetzung des gesamten Projekts bestand von Anfang an in der „Offenlegung von Traditionslinien und ihren Überschneidungen zwischen den beteiligten Ländern“ (Golo Föllmer, „Experiment und Widerstand“, S. 18) – einer Aufgabe, der auch die versammelten Essays von 16 Autoren aus acht verschiedenen Ländern verpflichtet sind. Dass hierbei jeweils unterschiedliche Perspektiven und andere Schwerpunktsetzungen gewählt wurden, trägt dazu bei, die regionalen und ästhetischen Unterschiede der geschilderten Phänomene zu unterstreichen. Ein roter Faden aller Beiträge

bleibt allerdings der subkutane oder offen hervortretende Konflikt von Künstlerinnen und Künstlern mit dem politischen System: Er entspringt der generellen Ablehnung experimenteller künstlerischer Praxis durch die sozialistischen Regimes, basierend auf der Unverträglichkeit eines vom Sozialistischen Realismus bestimmten, auf Volksverbundenheit und sozialistischen Ideengehalt ausgerichteten Kunstverständnisses mit den gänzlich anders begründeten Spezifika experimenteller Musik samt ihrer „kompositorischen Strategien, deren klingendes Resultat möglichst wenig vorhersehbar und damit gerade nicht eingängig oder unmittelbar verständlich ist“ (S. 19).

Trotz vielerlei positiver Eindrücke bringt der Band auch Probleme mit sich: Regional lokalisierte und über unterschiedliche Einflüsse miteinander verknüpfte Geschichte(n) werden vor allem durch die rückblickende Filterung von Ereignissen konstruiert, und viel zu häufig bleiben dabei sowohl kultur- und mentalitätsgeschichtliche Kontexte als auch – und dies ist eine besonders auffällige Lücke – Erfahrungen aus anderen künstlerischen Bereichen unberücksichtigt, was die experimentelle Musik zu einem erratischen, von anderen Künsten abgeschotteten Block werden lässt. Mancher Essay gerät zudem zu einer Art „Heldenerzählung“, die nicht allzu weit über eine meist knappe Aufzählung von Entwicklungen und Tendenzen hinausgelangt, ohne tatsächlich auf die damit verknüpften ästhetischen Implikationen zu verweisen. Abweichungen der einzelnen Autoren in Bezug auf eine präzise Terminologie oder die allzu häufige Verwendung der wenig spezifischen Bestimmung „Multimedia“ als Alibiausdruck für inhaltlich nicht näher spezifizierte Verfahren des – zum Teil ausgesprochen heterogenen – Umgangs mit Medien machen es zudem in einigen Fällen recht schwierig, die geschilderten Phänomene direkt mit denen eines anderen Beitrags in Beziehung zu setzen. Das ist bedauerlich, mag aber auch mit der Lokalisierung der gesam-

ten Publikation im Übergangsbereich von begleitender allgemeinverständlicher Dokumentation und wissenschaftlicher Publikation geschuldet sein, so dass ihre Konzeption eher auf eine leicht fassbare Darstellung, denn auf wirkliche theoretische und terminologische Vertiefungen zielt. Dennoch kann man von den Essays profitieren und den Band als Nachschlagewerk oder Impulsgeber für Denkanstöße benutzen, auch wenn dieser Gebrauch mit Hindernissen verbunden ist: Denn optimal hierfür wäre ein leider fehlendes Namensregister zu den erwähnten Künstlern und Komponisten gewesen, das die adäquate Erschließung von Inhalten und Querbezügen überhaupt erst ermöglicht hätte.

(Juni 2014)

Stefan Drees

*MARIA KOSTAKEVA: Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 255 S., Abb., Nbsp.*

Adriana Hölszky zählt zweifellos zu den erfolgreichsten und von der Musikwissenschaft meistbeachteten Komponistinnen unserer Zeit. Dennoch lag bislang erst eine bereits 1991 publizierte Monographie über ihr Schaffen vor. Maria Kostakeva hat sich „in enger Zusammenarbeit mit Hölszky selbst“ vorgenommen, diese Lücke zu schließen. Ausgehend von aktuellen Forschungsarbeiten zum Musiktheater, stellt sie die Begriffe „Theatralität“ und „Gestik“ ins Zentrum. Letztere wird mit Blick auf Hölszkys musiktheatralische Werke als Außen- und Innenwelt verbindende Dimension definiert. Des Weiteren steht, wie der Titel signalisiert, das Verhältnis Musik/Natur im Mittelpunkt. Leitfäden der Darstellung bilden die strukturelle Dichotomie von Chaos und Ordnung sowie wiederum das Spannungsfeld von Innen- und Außenwelt.

Die mit diesem Ansatz verbundene Intention der Kontextualisierung ist zweifellos

verdienstvoll und „in unserer Zeit der extremen Stilvielfalt“ (S. 13) für die Erschließung eines künstlerischen *Œuvres* unabdingbar. Die Komponistin selbst hat die Besinnung auf „den Zusammenhang von geschichtlichem Bewusstsein und den kompositorischen und musiktheoretischen Fragen“ als „lebensnotwendig“ bezeichnet (ebd.). Einleitend setzt Kostakeva Hölszkys organische und prozessuale Kunstauffassung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorstellung von Natur als organischem Ganzen in Beziehung und stellt sie in eine Traditionslinie, die von Debussy zu Schönberg und Webern reicht, wobei auch Henri Bergsons Zeitauffassung zur Sprache kommt: „Im Gegensatz zu der physikalischen ‚fragmentierten‘ Zeit bedeutet die Zeit ‚durée‘ als konkret gelebte Zeit die unteilbare Bewegung selbst – das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder, anders ausgedrückt: die ‚Dauer‘.“ (S. 15) Des Weiteren rekurriert die Autorin auf Pierre Boulez' Überzeugung von der zentralen Bedeutung der Geste für die Musik. Diese sei, „als Kommunikation betrachtet, eine globale Geste, gebildet aus untergeordneten Gesten“ und verändere „sich substantiell, nicht nur, wenn sie anderen Gesten unterworfen wird, sondern auch, wenn sie mit anderen Gesten in Wettstreit tritt“ (S. 27).

Bedauerlicherweise werden diese vielversprechenden Ansätze in der Folge weder konsequent weitergeführt noch zufriedenstellend ausgearbeitet. Vieles wird nur angedeutet, der Text bleibt allzu oft abstrakt und so allgemein, dass man als Leser selbst von den behandelten Stücken keinen lebendigen Eindruck erhält. „Durch die Gegenwirkung verschiedener Felder und Bewegungsmuster befinden sich die vertikalen bzw. horizontalen Klangräume immer im Wandel: Sie kommen näher, entfernen sich, verdichten sich oder dehnen sich aus. Die musikalische Komposition wird zu einer Totalität heterogener Schichten“, heißt es etwa über die 2010 entstandene Chorkomposition *Formi-*

*carium* (S. 50). Mit keinem Wort wird die augenfällige Affinität zur Mikropolyphonie Ligetis erwähnt oder auf die Gestaltung der keineswegs als heterogen zu bezeichnenden einzelnen Stimmen eingegangen. Auch wie man sich den Unterschied zwischen horizontalen und vertikalen Klangräumen und die „Gegenwirkung“ konkret vorzustellen hätte, bleibt unausgeführt.

Zur mit zunehmender Lektüre anwachsenden Enttäuschung trägt auch die zu stark dominierende kompositionsästhetische Sicht bei. Die Autorin tritt zu sehr hinter der Komponistin zurück, ihre persönlichen Erfahrungen, Eindrücke und genuin wissenschaftlichen Perspektiven kommen kaum zur Sprache. Oft bleibt es bei Gemeinplätzen und Andeutungen, wo eine gründlichere Analyse und weiterführende Perspektiven – über Hölszkys Standpunkt hinaus – wünschenswert wären. So überzeugen etwa auch die Ausführungen zu Hölszkys Arbeit am Klang nicht restlos, weil der Begriff des ‚objét trouvé‘ lediglich von der Komponistin übernommen, die Klanggestaltung in den paradigmatisch erwähnten Stücken wie *Intarsien* aber nicht hinlänglich erläutert wird.

Exkurse zu einzelnen Werken ergänzen die allgemeinen Kapitel. Der Aufbau ist weitgehend chronologisch. Allerdings wird kein Beziehungsnetz konstruiert, es bleibt beim bloßen Nebeneinander dokumentarischer Fakten. Man erfährt nichts über Affinitäten und Differenzen zu Vorbildern wie Nono, Ligeti oder Stockhausen, nichts zur Weiterentwicklung einmal erreichter künstlerischer Positionen, nichts über latente Verbindungslinien zwischen unterschiedlichen Stationen der künstlerischen Arbeit. Vergleiche der Kompositionen Hölszkys untereinander und mit Stücken anderer fehlen. Ebenso ergänzungsbedürftig wie die Erläuterungen der einzelnen Kompositionen erscheinen Überlegungen zu wichtigen Aspekten wie Raum und Zeit. Wie konkret etwa in *Hängebrücken* Schuberts unendliche Zeit verräumlicht wird, ist ebenso wenig nachvollziehbar wie

das „Spiel des Seins und Scheins“ (S. 122) in *TRAGÖDIA – der unsichtbare Raum*.

Es häufen sich sprachliche und terminologische Ungenauigkeiten. Zu *HYBRIS/Niobe* liest man etwa, dass die Personen „konzertant behandelt“ und „jede Art von Kommunikation und Interaktion zwischen den Figuren ausgeschlossen“ seien. Dass konzertante Behandlung sehr wohl Kommunikation beinhalten würde, entgeht der Autorin offenbar ebenso, wie sie das Thema der Hybris zur leitenden Naturthematik in Beziehung zu setzen verabsäumt. Mehr und mehr gerät diese aus dem Blick, obwohl die Themen der behandelten Werke Bezüge durchaus nahelegen. Analysierende, Beziehungen stiftende Perspektiven fehlen auch hier. Und wenn schließlich Walter Benjamin oder Jean Baudrillard bemüht werden, bleibt letztlich wiederum offen, inwiefern ihr Denken für ein tieferes Verständnis von Hölszkys Œuvre von Bedeutung sein könnte.

Trotz vieler interessanter Aspekte entsteht insgesamt der Eindruck eines ungenügend reflektierten Sammelsuriums, das kaum einen Mehrwert im Vergleich zur bereits vorhandenen Literatur über Hölszky bietet. Vieles wird angerissen, ohne dass sich ein schlüssiges Gesamtbild ergeben würde. Dass die Autorin in ihrem Epilog Hölszkys Werk selbst an der „Grenze des Wahrnehmbaren“ (S. 205) ansiedelt, unterstreicht, was an Analyse- und Erkenntnismöglichkeiten vergeben wurde, stellt allerdings keine Rechtfertigung für die monierten Defizite dar.

(Februar 2014)

Susanne Kogler

*Soundscales of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage.*  
Hrsg. von Karin BIJSTERVELD. Bielefeld:  
transcript Verlag 2013. 229 S., Abb. (Sound  
Studies Series. Band 5.)

Der vorliegende Sammelband befasst sich mit einer ganz bestimmten Gruppe urbaner Klänge: mit jenem klanglichen kulturellen

Erbe nämlich, das in der medial unterschiedlich vermittelten Gestalt von Texten, Radiobeiträgen und Filmen des fiktionalen und dokumentarischen Genres aufbewahrt ist. Im Mittelpunkt steht diesbezüglich die Frage, auf welche Weise sich solche Arten von Dokumenten wissenschaftlich erschließen lassen, um dadurch über die Veränderungen des urbanen Raums sowie über die damit verknüpften gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse oder Wahrnehmungsformen Aufschluss zu gewinnen. Die einzelnen Beiträge der Publikation fokussieren dabei nicht nur den medienspezifischen Modus solcher „staged sounds“ – nämlich die „textualization of sound“ als verbale Verankerung in Texten und die „dramatization of sound“ als ihre Verwendung in den Medien Radio und Film (S. 13) –, sondern suchen auch den direkten Vergleich zwischen den voneinander abweichenden Ausprägungen, wenn etwa die Soundscapes bestimmter Städte zum Bestandteil eines intermedialen Diskurses geworden sind.

Ein Paradebeispiel hierfür bietet Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, dessen „written, sonic and audiovisual narratives“ (S. 77) in einem ausführlichen Beitrag von Andreas Fickers, Jasper Aalbers, Annelies Jacobs und Karin Bijsterveld sowie in einem kürzeren Aufsatz von Patricia Pisters diskutiert und dabei in ihren differierenden Erscheinungsformen gewürdigt und miteinander verglichen werden: So zeichnet sich Döblins 1929 veröffentlichter Großstadtroman durch eine detailreiche Montage aus, die den Bezug auf alltäglich anzutreffende Klänge im Sinne von verbalen Signaturen für die industrialisierte Moderne nutzt und dazu beiträgt, die atmosphärischen Details für die Wendungen der Romanhandlung festzulegen. Dass Döblin bereits 1930 damit begann, an der Realisierung einer Hörspielfassung seines Romans zu arbeiten (*Die Geschichte von Franz Biberkopf*), lässt die hierzu entworfenen klanglichen Details als Annäherung an das damals von Alfred Braun entworfene

Konzept der „Hörbilder“ erscheinen, das exemplarisch in Walter Ruttmanns Klangcollage *Weekend* (1930) verkörpert ist. Während Döblins Hörfunkprojekt zu Lebzeiten des Autors nie verwirklicht wurde und erst 2007 seine endgültige Umsetzung erfuhr, lässt sich in Phil Jutzis filmischer Annäherung an das Sujet des Romans (*Berlin Alexanderplatz*, 1931) eine Charakterisierung der Außenszenen durch die Verwendung von Klängen der Stadt aufzeigen. Dieser gleichsam realistischen Darstellung des urbanen Settings steht schließlich die fürs Fernsehen entstandene Verfilmung Rainer Werner Fassbinders aus dem Jahr 1980 gegenüber, die – „less a visual than a sonic didactic play“ (S. 107) – Döblins literarische Montagetechniken innerhalb der Soundebene aufgreift.

Die wichtigsten analytischen Grundlagen zur Betrachtung dieses ausführlich dargestellten und auch von anderen Autoren immer wieder aufgegriffenen Beispiels liefert das Autorenteam Bijsterveld, Jacobs, Aalbers und Fickers im Eingangsbeitrag „Shifting Sounds“. Hier wird – wiederum mit Bezug auf Döblins Roman, aber auch unter Berücksichtigung von unterschiedlichen Quellen zu den charakteristischen Soundscapes von Amsterdam und London – das narrative Repertoire herausgearbeitet, das in Text, Film und Radio zur Beschreibung von Klangeindrücken städtischer Umgebungen Verwendung findet. Was hierbei fehlt, ist ein klar artikuliertes Bewusstsein für den Umstand, dass vor allem innerhalb literarischer Quellen in entsprechenden Darstellungen feststehende Topoi herausgebildet werden, wodurch zwar bestimmte klangliche Elemente in die Textzusammenhänge verpflanzt werden, damit aber nicht unbedingt die Wiedergabe realer Klangumgebungen bezeichnet sein muss (wie beispielsweise auch der Blick auf das stilisierte Vokabular zur Beschreibung von Klängen in der romantischen Literatur zeigt). Die Berücksichtigung dieser Problematik erfordert daher einen sehr behutsamen und kritischen Umgang mit verbalen Klangbeschrei-

bungen, der im genannten Beitrag jedoch nicht deutlich genug herausgearbeitet ist.

Ein weiteres großes Kapitel des Buches befasst sich mit der Wiedergabe von Klängen in der Frühzeit des Rundfunks. Hier erläutert Carolyn Birdsall die technischen Möglichkeiten und Strategien zur Schaffung authentischer „Hörbilder“, die von der gezielten Integration ortsspezifischer Sounds aus urbanen oder industriellen Kontexten (etwa dem Hamburger Hafen oder der Stahlproduktion im Ruhrgebiet) bis hin zur bewussten Einbeziehung unterschiedlicher Dialekte reichen und dadurch auch zu einer regional distinkten Konstruktion von „Heimat“ beitragen. Evi Karathanasopoulou und Andrew Crisell wiederum stellen in stärker verallgemeinerter Form die Frage danach, wodurch eine Rundfunkdokumentation überhaupt gekennzeichnet ist und welche ästhetischen Möglichkeiten sie bietet. Dass der Band darüber hinaus auch an die im musealen Kontext geübte Praxis im Umgang mit Klängen andockt und damit eine sehr aktuelle Problematik beleuchtet, verdankt sich u. a. einem Beitrag von Holger Schulze: Der Autor setzt sich ausführlich mit der Problematik der Gestaltung von Soundscapes in Audioguides auseinander und verweist in diesem Kontext zurecht auf die von Künstlerinnen wie Janet Cardiff und Hildegard Westerkamp gefertigten Audiowalks als herausragende Beispiele für eine auf bestimmte Wahrnehmungsphänomene gerichtete Auseinandersetzung mit urbanen Räumen.

All dies sowie einige weitere, die benannten thematischen Schwerpunkte jeweils auf unterschiedliche Weise umkreisenden Beiträge, tragen dazu bei, die Publikation zu einem wichtigen Kompendium für die Beschäftigung mit Fragen rund um die Erforschung urbaner Klangumgebungen zu machen. Dass dabei der Blick auf musikalische Quellen ausgespart bleibt, mag zwar bedauerlich sein, ist aber angesichts der thematisch genau umrissenen Zielrichtung des Bandes verständlich. Was darüber hinaus

fehlt, ist ein Namens- und Sachregister, das die Verfolgung immer wieder auftauchender Aspekte durch das gesamte Buch hindurch wesentlich erleichtert hätte.

(März 2014)

Stefan Drees

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.1: Keyboard Trios. Hrsg. von Doris BOSWORTH POWERS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XX, 182 S., Abb.*

*CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.2: Keyboard Trios. Hrsg. von Steven ZOHN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XVII, 100 S., Abb.*

Im Rahmen der Gesamtausgabe CPEB: CW liegt mit der Serie II (Bände 3.1 und 3.2) ein weiterer Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs Kammermusik vor: die Werke für obligates Cembalo und Violine (Wq 71–80) respektive Viola da gamba (Wq 88) sowie fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte. Beide Bände werden mit einem generellen Vorwort der Schriftleitung zur CPEB: CW eröffnet, es folgt jeweils ein Vorwort von Peter Wollny, dem General Editor zur gesamten Serie II, der Kammermusik. Zwar stehe diese Gattung, so Wollny, „in Umfang und Ausstrahlung“ (S. IX) hinter Bachs Tastenmusik und seinem Konzertschaffen zurück, künstlerisch sei sie jedoch mit den beiden Gattungen absolut gleichbedeutend. Denn gerade in den kammermusikalischen Kompositionen vollziehe sich „der Wandel von der barocken Continuo-Sonate [...] zum klassischen Klaviertrio. [So] handelt es sich bei sämtlichen bis 1759 komponierten Werken“ – und das ist die Mehrzahl der in diesen Bänden enthaltenen Kompositionen – „um echte Trio-sonaten“ (ebd.). Im Nachlassverzeichnis von 1790 werden sie in der Rubrik „Trii“ aufgeführt, direkt hinter den für das Bach'sche

Schaffen so bedeutenden Gattungen „Clavier Soli“ und „Concerte[n]“. Auf diese Weise werden sie, so Wollny, „als die für die Kammermusik maßgebliche Gattung“ herausgestellt (ebd.).

In einer Tabelle zu „C. P. E. Bach's Trio Repertoire“ gibt es einen Überblick über Bachs gesamtes Trio-Sonaten-Schaffen, in der alle in den Bänden 2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 der Serie II edierten Werke mit den notwendigen Informationen aufgelistet sind, entsprechend der Niederschrift in seinem Nachlassverzeichnis von 1790: mit den genauen Titeln, den Entstehungsorten (Leipzig, Frankfurt/Oder, Potsdam, Berlin und Hamburg) und -jahren (von 1731 bis 1787) sowie mit dem Hinweis auf eine Erneuerung resp. Überarbeitung der jeweiligen Komposition; mit den Tonarten, den Wq-Nummern und der von Bach vorgesehenen Instrumentation, ferner mit den Hauptquellen und den entsprechenden RISM-Bibliothekssigeln sowie mit dem Hinweis, wo in der CPEB:CW (Serie II, Bände 2.1, 2.2, 3.1 und 3.2) die einzelnen Werke zu finden sind.

Die Gruppierung der Werke in den vier Bänden (II, 2.1, 2.2., 3.1 und 3.2) folgt ausschließlich pragmatischen Gesichtspunkten, erläutert Doris Bosworth Powers in der Einleitung. Ausführlich wird unter der Überschrift „Historischer Hintergrund“ die Entstehungsgeschichte der hier veröffentlichten Sonaten für obligates Cembalo und Violine erörtert. Wq 71–80, im Nachlassverzeichnis gemeinsam unter der Rubrik „Trii“ verzeichnet, bilden keine einheitliche Werkgruppe, sondern vier zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Gruppen. Bei den zwischen 1731 (Neufassung 1745) und 1749 niedergeschriebenen drei Werken Wq 71–73 besteht noch eine enge Verbindung zur barocken Triosonate; bei Wq 74 aus dem Jahr 1754, später von C. P. E. Bach als „Sonata o vero Sinfonia“ bzw. im Nachlassverzeichnis als homophone „Sinfonie“ bezeichnet, existiert dagegen bereits ein deutlicher Unterschied zwischen der Melodie und der Begleitung;

die vier großen, sehr virtuoson Sonaten Wq 75–78 von 1763 weisen sowohl stilistisch als auch im Ausdruck deutlich in die Zukunft: Die Instrumente werden ausgeprägt idiomatisch behandelt; es gibt neuartige Satztypen wie z. B. in Wq 76 das „Allegretto siciliano“ als schnellen Schlusssatz. Möglicherweise strebte Bach eine Wiederbelebung der „Sonate auf Concerten-Art“ (Johann Adolph Scheibe) an. Außerdem besteht eine hörbare Nähe zu J. S. Bachs Violinsonaten BWV 1014–1019, die C. P. E. Bach so sehr bewundert hat. Die beiden Sonaten Wq 79 und Wq 80 waren ursprünglich Solo-Klaviersonaten; die Violinstimme hat Bach nachträglich hinzugefügt und dabei in Wq 79 die Gleichheit zwischen Klavier und Violine aufgegeben. Die Violine füllt die Harmonien auf und fügt Klangfarben hinzu. Und in Wq 80 zitiert C. P. E. Bach das Lied *Andenken an den Tod* mit dem Versanfang „Wer weiß, wie nah der Tod mir ist?“ (Wq 198/12; aus *Sturms geistlichen Gesängen mit Melodien II*). Die Gamba-Sonate Wq 88 hat Bach wahrscheinlich für einen bestimmten Interpreten komponiert, möglicherweise für den Gambisten Ludwig Christian Hesse, seinen Kollegen in der Königlichen Hofkapelle. Für ihn hat auch Johann Gottlieb Graun, Konzertmeister der Königlichen Hofkapelle, zwei hochvirtuose Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo geschrieben.

Unter der Überschrift „Quellen“ werden die Primär- und die Sekundärquellen sorgfältig dokumentiert. Alle Sonaten in vorliegendem Band sind als Primärquelle im Autograph oder als autorisierte Abschriften, als so genannte „house copies“ (Hauskopien), aus Bachs Besitz erhalten. Zu Wq 77, 78 und 80 existiert zusätzliches Skizzenmaterial. Der Weg, den die Primärquellen nach Bachs Tod genommen haben, wird akribisch aufgezeigt: von Bachs Witwe und seiner Tochter Anna Carolina Philippina über seinen Studenten Casper Siegfried Gähler zu dem kompetenten Kollektoren Georg Poelchau, bis sie 1841 in Berlin in der Königlichen Biblio-

thek, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) gelandet sind. Ein weiterer Weg verläuft von Gähler über Theodor Avé-Lallement zu Johannes Brahms und führt zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sekundärquellen haben durch Kollektoren oder Kenner Bach'scher Werke überlebt, z. B. durch den Sammler Guido Richard Wagener, dessen Bestände sich heute im Royal Conservatory in Brüssel befinden, oder durch den Organisten und Cembalisten Johann Jakob Heinrich Westphal, aber auch durch Gottfried Baron van Swieten, Joseph Haydn u. a.

Im Absatz „Aufführungspraxis“ werden alle in den Trios angewendeten Verzierungszeichen (z. B. verschiedene Triller, Vorschläge u. Ä.) und Ornamente (z. B. tenuto, „eine der nöthigsten Manieren“) aufgelistet. Zudem wird auf die entsprechenden Definitionen in Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762) verwiesen. Am Ende der „Einleitung“ sind in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und entsprechend dem Stand der Forschung die eigentlichen Schöpfer genannt.

Im kritischen Bericht werden die Quellen und ihre Provenienz beschrieben. Dazu werden 42 Manuskripte zu acht Trios dokumentiert, die für diese Edition nicht benutzt worden sind. Es folgt nach einem Hinweis auf die editorischen Prinzipien der akribische Kommentar zu den in II/3.1 edierten neun Sonaten für obligates Cembalo und Violine bzw. Viola da Gamba sowie zu dem *Arioso mit Variationen* Wq 79 und der *Fantasia* Wq 80; beide Werke sind ebenfalls für obligates Cembalo und Violine instrumentiert. Eine Tabelle mit den Konkordanzen zwischen den Werknummern nach Helm und nach Wotquenne befindet sich am Schluss von Band 3.1 der Serie II. Elf Faksimiles von vier Titelblättern und sieben Notenseiten, von Bach geschrieben und mit Anmerkungen bzw. Korrekturen versehen, sowie drei Transkrip-

tionen von Skizzen zu Wq 77, 78 und 80 ergänzen die vorliegende Edition. Sie ist sorgfältig und sachkundig erarbeitet worden und weist nur einen sehr bedauerlichen Mangel auf: Es gibt keine deutschsprachige Übersetzung des englischsprachigen Kommentars.

Band 3.2 der Serie II enthält Carl Philipp Emanuel Bachs fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte sowie im Appendix, ediert von Laura Buch, die von Bach arrangierte Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali. Ausführlich werden hier – im Absatz „Historischer Hintergrund“ – Bachs mögliche Vorbilder für die in Serie II, Bd. 3.2 veröffentlichten fünf Werke, die Traditionen, an die er anknüpfen konnte, der wahrscheinliche Entstehungsanlass sowie der Bearbeitungsprozess einzelner Kompositionen erörtert. Es ist anzunehmen, dass Bach bereits im Leipziger Elternhaus mit dem kammermusikalischen Schaffen seines Patenonkels Georg Philipp Telemann in Berührung kam, z. B. mit dessen *Essercizii musici* (Hamburg, ca. 1728). Auch das Konzert für Oboe, obligates Cembalo und Bass des Merseburger Konzertmeisters Christoph Förster käme als Vorbild in Frage. Oder die Konzerte des Nürnberger Organisten Johann Matthias Leffloth, die im Bach'schen Haus gewiss wohlbekannt gewesen sind. Möglicherweise, so betont Steven Zohn, wurde Bach auch von der französischen Kammermusik, z. B. von den *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 (Paris 1737/38) des Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville oder von Werken Jean-Philipp Rameaus u. a. beeinflusst. Naheliegender sind allerdings die Anregungen, die von Bachs unmittelbarer Umgebung während seiner Tätigkeit ab 1738 als Kammercembalist des preußischen Kronprinzen und ab 1740 des preußischen Königs Friedrich II. in Potsdam und Berlin ausgegangen sind. Bachs Kollegen beim privaten kammermusikalischen Musizieren des Kronprinzen resp. Königs und ab 1740 in der Königlichen Hofkapelle boten ihm gewichtiges Anschau-

ungsmaterial. Sowohl Christoph Schaffrath und die Gebrüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun als auch Johann Joachim Quantz, Johann Philipp Kirnberger und Christian Friedrich Schale haben mit ihren kammermusikalischen Werken die Tradition der Triosonate mitgeprägt.

Vier der fünf Sonaten sind um 1750 entstanden: Wq 83 und 84 in Potsdam in den Jahren 1747 und 1748; Wq 85 und 86 in Berlin in den Jahren 1754 und 1755; Wq 87 wurde erst 1766 in Potsdam und Berlin komponiert. Vier dieser Sonaten sind auch als Trio überliefert. Diese Triofassungen sind wahrscheinlich schon früher niedergeschrieben worden. In vorliegendem Band ist eine Seite der autographen Quelle von der Fassung für Flöte, Violine und Bass Wq 151 (Abb. 2) veröffentlicht, die der Sonate für obligates Cembalo und Flöte Wq 83 (Abb. 3: die Flötenstimme in einer Abschrift) als Ausgangspunkt diente. Bachs Bearbeitungsprozess lässt sich auf diese Weise nachvollziehen. Ein Faksimile der Titelseite von Wq 83 befindet sich als Abb. 1 ebenfalls in diesem Band. Ein weiteres Beispiel für Bachs Bearbeitungsprinzipien bietet die autographe, bereits korrigierte Titelseite der Triofassung von Wq 162 (Abb. 4) zu Wq 84 (Abb. 5), hier in der Handschrift eines anonymen Kopisten. Aus der Komposition für zwei Flöten und Bass (Wq 162) wurde die Sonate für obligates Cembalo und Flöte (Wq 84).

Die Entstehungsumstände der Sonaten sind unbekannt. Es ist jedoch naheliegend anzunehmen, dass Bach sie für die Flötisten in seinem Berliner und Potsdamer Umfeld komponiert hat. Außer Quantz gehörten dazu vier weitere Flötisten (Georg Wilhelm Kodowski, Johann Joseph Friedrich Lindner, Augustin Neuff und Friedrich Wilhelm Riedt), zu denen sich 1766 noch Johann Friedrich Aschenbrenner gesellte. Man sollte aber auch Michael Gabriel Fredersdorf, den Privatsekretär und Duett-Partner Friedrich II. als Adressaten in Erwägung ziehen. Ebenso könnte Bach die Sonaten für musikbe-

geisterte Amateur-Flötisten innerhalb seines Bekanntenkreises komponiert haben.

Im Absatz zur Aufführungspraxis setzt sich Steven Zohn mit Besetzungsmöglichkeiten auseinander. Für die Beantwortung der Frage, ob die Sonaten mit einem Fortepiano oder einem Clavichord aufgeführt werden sollen, bezieht er sich auf Bachs eigene Ausführungen im 2. Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1762). Durch Passagen in Wq 83, 85 und 86 ist ersichtlich, dass die Tastenspieler neue Mittelstimmen oder – wie in Wq 84 – idiomatische Figuren frei hinzufügen können. Zudem gibt es in den Sonaten Wq 83 bis 87 Hinweise auf zusätzliche Bassinstrumente, z. B. das „Violoncell“ (*Versuch II*) als Verstärkung des „Basso“ oder „Fondamento“. Ausführlich widmet sich Steven Zohn am Beispiel der Sonate Wq 84 der Ausführung rhythmischer Besonderheiten, bestimmter Vortragszeichen und Bassfiguren. Erläutert werden u. a. die Vorschriften tenuto („ten.“), wo der Ton bei gleichbleibender Tonstärke gehalten werden muss, oder „portato“ (Wq 83 und 85), das von Johann Georg Tromlitz im *Ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig 1791) als „Tragen der Töne“ beschrieben wird. Sorgfältig werden die in den Sonaten von Bach verwendeten Ornamente wie Pralltriller, Doppel- und Nachschlag usw. mit Hinweisen auf Bachs *Versuch 2. Teil* und andere Lehrwerke erläutert. Wie in Band 3.1 werden auch in Band 3.2 in einer Tabelle „Zweifelhafte und unechte Werke“ aufgelistet und kurz kommentiert. Im Anhang befindet sich eine Liste der Abkürzungen und der Bibliotheks-RISM-Sigel. Darauf folgt der ausführliche kritische Bericht. In ihm werden die der vorliegenden Edition zugrunde gelegten Quellen und ihre Provenienz akribisch dokumentiert.

Der von Laura Buch edierte Appendix enthält einen Kommentar zur von Bach arrangierten Fassung der Sonate Wq 87 für zwei Cembali einschließlich des Nachweises, wer wann nach Bachs Tod das Autograph

besessen hat, das sich heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet. Den Band beschließt eine Tabelle mit den Konkordanzen von Helm- und Wotquenne-Nummern. Hier ist auch der aktuelle Standort aller Trios in der CPEB:CW dokumentiert. Bedauerlicherweise hat die Schriftleitung der CPEB:CW darauf verzichtet, die englischsprachigen Kommentare ins Deutsche übersetzen zu lassen. Bei Carl Philipp Emanuel Bach wäre das eigentlich eine Selbstverständlichkeit gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

*FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung I: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 3. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER und Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XVII, 204 S., Abb., Nbsp.*

*FRANZ SCHUBERT Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 9. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXI, 305 S., Abb., Nbsp.*

Mit den hier zu besprechenden beiden Bänden hat die *Neue Schubert-Ausgabe* zwei gewichtige Teilabschlüsse erreicht und somit eine gewisse Epochenzäsur gesetzt. Sowohl die Klavierwerke als auch das riesige Gesamtkorpus der Lieder liegen nunmehr vollständig in Ausgaben gemäß den kritischen Editionsstandards der neuen Gesamtausgabe vor.

Mit dem letzten noch ausstehenden Teilband 3 aus der Serie VII, Abteilung I (vierhändige Klavierkompositionen) haben die beiden Herausgeber fünf gewichtige Werke der letzten Schaffensphase vorgelegt. Unter ihnen befinden sich zwei der bedeutendsten, wenngleich wohl in sehr unterschiedlichem Grade bekannte Klavierkompositionen Schuberts überhaupt: Die große f-Moll-Fantasie D 940 und das bezaubernde A-Dur-Rondo D 951, das ein Lieblingsstück nicht

nur des jugendlichen Robert Schumann, sondern auch noch des jungen Theodor W. Adorno gewesen ist, der ihm 1934 einen immer noch lesenswerten Analyse-Essay gewidmet hat. Gravierende Editionsprobleme werfen diese fünf Werke nicht auf; dennoch liegt der Teufel im Detail, dessen sich Walburga Litschauer, die mit vier Werken den Löwenanteil des Bandes bestreitet, mit großer Sorgfalt und glänzendem Resultat angenommen hat. So liegt etwa zur f-Moll-Fantasie ein umfangreicher, nicht ganz vollständig erhaltener und in zwei unterschiedlich großen Bruchstücken früher auf getrennten Wegen überlieferter (heute aber wieder in derselben Sammlung vereinigter) Entwurf vor, der an einigen Stellen aufschlussreiche Alternativen zur Endfassung bietet und zudem in Details eine spitzfindige Rekonstruktionsarbeit in Hinblick auf die Arbeitsschichten erfordert. Er ist im Anhang vollständig abgedruckt, und auch die Lesarten der Entwurfs-Varianten finden zu plausibler Deutung und gelungener Darstellung (was angesichts der Komplikation mancher Stellen einen mündigen Bandbenutzer voraussetzt, der kundig zwischen Haupttext, Anhang und editorischen Bemerkungen hin und her zu lesen fähig ist). Für das A-Dur-Rondo, zu dem sich ebenfalls Entwurfsbruchstücke erhalten haben, gilt im Prinzip dasselbe, ohne aber vergleichbare Schwierigkeiten aufzuwerfen. Alle editorischen Entscheidungen sind klar dargelegt und vollkommen akzeptabel. Ein – für die Schubert-Philologie immer wieder virulentes – Detail verdient noch eigene Erwähnung: Die in der Handschrift stets vehement ausgeführten Akzente Schuberts, die von früheren unerfahrenen Lesern oft als Decrescendo-Gabeln missverstanden worden sind, werden den Editionsrichtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* gemäß auch hier korrekt vereinheitlicht (also verkleinert); völlig zu Recht, aber eben doch an wenigen Stellen auch mit einem gewissen Informationsverlust gegenüber dem reinschriftlichen Autograph: Gerade der Abschluss der f-Moll-Fantasie mit

ihrer berühmten dissonanten Kadenz ist ein schönes graphisches Beispiel für die Ambivalenz der Auffassungsmöglichkeiten, wenn nämlich Schubert das auf die Dissonanzballung hinstrebende „Crescendo“ mit langer Gabel auf ein (bei ihm seltenes) *fffz* zulaufen und dann zum „Piano“ des schließenden Tonika-Dreiklangs hin wieder verklingen lässt. Das graphische Zeichen unter dem scharf dissonanten Penultima-Klang ist nun zwar unbezweifelbar einer der notorisch auffälligen Schubert'schen Akzente, impliziert aber eben hier wohl auch eine (in der Handschrift geradezu überlang auf ihr tonikales Ziel zulaufende) Decrescendo-Attitüde. Hier wäre es informativ gewesen, wenn das Vorwort mit seinen sonst sehr schönen und signifikanten Faksimile-Abbildungen auch noch diese aufschlussreiche Seite dem Bandbenutzer im Schriftbild des in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Originals zugänglich gemacht hätte. Dies soll jedoch in keiner Weise als kritischer Einwand gegen den hervorragend edierten Band verstanden werden, der zum Beispiel – im Unterschied zur alten Schubert-Ausgabe – endlich auch erstmals bei der Wiedergabe des großen Sonatensatzes in a-Moll D 947 (mit dem ihm postum zugewachsenen reißerischen Titel „Lebensstürme“) die zeitgenössische Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun und nicht den erhebliche Verleger-Zusätze enthaltenden Diabelli-Erstdruck von 1840 zugrunde legt. Selbstverständlich sind die Zusätze des Diabelli-Drucks für jeden, der sich über die Gestalt, in der das Werk seine Wirkungsgeschichte angetreten hat, informieren will, akribisch im editorischen Anhang aufgelistet.

Der von Walther Dürr betreute Band 9 aus der Serie IV (Lieder) schließt nach jahrzehntelanger Vor- und Editionsarbeit nun die kritische Herausgabe der Lieder ab. Wer mit der Anlage der 14 den Liedern gewidmeten Teilbände der *Neuen Schubert-Ausgabe* vertraut ist, kennt das vernünftige und konsequente Prinzip, das die von Schubert

selbst zum Druck gegebenen Lieder und Liedersammlungen, unverzichtbar für ein angemessenes Verständnis der frühen Wirkungsgeschichte, in eben dieser durch den Komponisten autorisierten Form wiedergibt (Bände 1–5) und die übrigen, zu Lebzeiten nicht gedruckten Werke erst danach folgen lässt (Bände 6–14), und zwar in strikter Reihung der Deutsch-Verzeichnis-Nummern, weil eine präzise chronologische Reihung ohnehin nicht zu erreichen ist und eine auf Hypothesen basierende ungefähre Chronologie allzu oft entstehungsgeschichtliche Nachbarschaften suggeriert, wo diese doch durch gelegentliches späteres Auffinden datierter Autographe nicht selten erheblich zurechtgerückt werden müssten. Zudem werden, als begründete Ausnahme von dem Reihungsprinzip nach Werkverzeichnis-Nummern, Fassungen (also Varianten derselben Komposition) stets bei der frühesten Version eingerückt, hingegen verschiedene musikalische Bearbeitungen desselben Textes der jeweils spätesten Komposition zugeordnet.

Der hier zu besprechende Band enthält gut 50 Lieder aus der zweiten Hälfte des Jahres 1815 mit diversen Zweit- und Drittfassungen, unter ihnen den Großteil der im September dieses Jahres einsetzenden Ossian-Vertonungen. Gerade sie scheint Schubert anfangs hoch eingeschätzt zu haben, gehören sie doch zu dem 1816 in Spauns Brief an Goethe geschilderten Projekt einer systematischen Vertonung von Dichter-Serien. Später aber, nachdem 1821 die Publikationsgeschichte des Schubert-Liedes begonnen hatte, hat Schubert selbst kein einziges Ossian-Gedicht mehr zum Druck gegeben – im Unterschied zu seinen Freunden, die wohl Einfluss hatten auf die ab 1830 erscheinenden postumen Diabelli'schen Nachlasslieferungen, die bezeichnenderweise eben mit den anfangs so hoch bewerteten Ossian-Vertonungen einsetzten.

Eine weitere Novität in Schuberts Textwahlentscheidungen begegnet in diesem Band mit den Gedichten Klopstocks, die

Schubert ebenfalls im September 1815 erstmals der Komposition von Liedern zugrunde legte. Das überaus ausführliche Vorwort des Bandes legt all dies akribisch dar (wie sich überhaupt die Vorworte aller Lied-Bände zwanglos zu einer umfassenden Geschichte „des“ Schubert-Liedes zusammenschließen) und erläutert die komplexe Quellsituation aus ersten und reinschriftlichen Notierungen, zeitgenössischen Abschriften mit zeitüblichen Verzierungen unterschiedlicher Provenienz bis hin zu den nur in der posthumen Erstausgabe zugänglichen Werken oder Fassungen, für die aber aufgrund von Indizien bisweilen die Autorisierung durch ein Autograph Schuberts selbst angenommen werden darf. Von der Klarheit dieses umfassenden Vorworts (mit zusätzlichen informativen Bemerkungen zu jedem einzelnen der Lieder) über die bestechend übersichtliche Präsentation des Notentextes bis hin zur Gewissenhaftigkeit der editorischen Anmerkungen ist alles an dem vorliegenden Band schlechthin vorbildlich. Wo es nichts zu kritisieren gibt, darf man auch einmal für diese imposante Lebensleistung des Herausgebers einfach dankbar sein.

(Februar 2014) *Hans-Joachim Hinrichsen*

## Eingegangene Schriften

Johann Sebastian Bach und der Choralsatz des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Birger PETERSEN. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 122 S., Nbsp. (ContraPunkte. Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Band 1.)

PIETER BAKKER: Proportionen. Ein Fall von Serendipität in der Musikforschung. Schraard: Stichting Kunst en Wetenschap 2014. 16 S.

Barocco Padano e musici francescani. L'apporto di maestri conventuali. Arti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII–XVIII). Padova 1–3 luglio 2013.

Hrsg. von Alberto COLZANI, Andrea LUPPI und Maurizio PADOAN. Padova: Associazione Centro Studi Antoniani 2014/Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 2014. 526 S., Abb., Nbsp. (Centro Studi Antoniani 55. Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S Como 20. Barocco Padano 8.)

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

PHILIPPE BEAUSSANT: Christine de Suede et la musique. Paris: Librairie Artheme Fayard 2014. 215 S.

ALBERT BREIER: Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste. Hrsg. von Anouk JESCHKE und Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 190 S., Abb., Nbsp. (Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Band 14.)

Von Brücken und Brüchen. Musik zwischen Alt und Neu, E und U. Hrsg. von Jörn ARNECKE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2013. 231 S., Abb., Nbsp. (Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie. Band 1.)

ANGELO CANTONI: The Language of Stravinsky. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

Chanter sur le livre a la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano. Sous la direction de Philippe CANGUILHEM. Turnhout: Brepols 2013. 410 S. (Collection „Építome Musical“.)

BENJAMIN DWYER: Different Voices: Irish Music and Music in Ireland. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 284 S., Abb., Nbsp.

KARL HEINRICH EHRENFORTH: Hinhören Zuhören Durchhören. Musik als Einladung zum Dialog. Hannover: Institut für musikpädagogische Forschung, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 2014. 360 S. (Monographie Nr. 23.)