

nannter „Wolfsintervalle“ spielbar sind, weichen in offenen Temperierungen eine oder mehrere Quinten vom akustisch reinen Intervall so stark ab, dass sich charakteristische klangliche Reibungen einstellen. Dieses Prinzip wurde ausgehend von der Großterz-Mitteltönigkeit in unterschiedlicher Weise variiert (unregelmäßig und regelmäßig erweiterte Mitteltönigkeit, „gute“ offene Systeme), wobei sich die akkordischen und linearen Spannungen zunehmend lockern. Die Tastenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in einer Zeit des Übergangs zwischen den Stimm-Systemen, in der einer adäquaten Wahl des Temperierungssystems besondere Bedeutung zukommt: Offene Stimmungen bringen in der für sie geschriebenen Musik kompositorisch kalkulierte Affekte zur Geltung, während sie im umgekehrten Fall zu unbeabsichtigten Verzerrungen führen.

1997 bereits hatte Jira das Bach bekannte Repertoire an Tastenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einer diesbezüglichen Überprüfung unterzogen (Rezension von Klaus Miehl in *Mf* 52, 1999, S. 236) und konnte zeigen, in welcher Weise die Eigenheiten offener Temperierungen in der kompositorischen Faktur Berücksichtigung fanden. Bach, der selbst empirisch erprobten Stimmungen den Vorzug vor mathematisch errechneten geben haben dürfte, lebte in einem musikalischen Umfeld, in dem ältere Systeme noch vielfach präsent waren. Jira erörtert im Hauptteil seiner Arbeit an den (in vier Gruppen zusammengefassten) Klavierwerken Bachs detailliert, inwiefern sie sich einem bestimmten System oder einer Form der Temperatur zuordnen lassen. Am Beispiel der *Toccaten* oder der *Chromatischen Fantasie* wird Bachs Umgang mit den historischen Konventionen temperaturbedingter Reibungen besonders eindrücklich nachvollziehbar. Jira verfällt nicht auf den Fehler, fehlende Widersprüche zur Tradition von vorneherein als Indiz für offene Temperaturen aufzufassen. Ebenso erfreulich ist, dass temperierungsbedingte Reibungen aus dem jeweiligen Satzzusammenhang heraus erklärt und eingeordnet werden. Über die Polarität von offenen und geschlossenen Systemen gelingt es dem Autor in vielen Fällen, die mutmaßliche Stimmung schlüssig zu präzisieren. Nicht immer allerdings führt seine Methode zu eindeutigen Ergebnissen, da manches Werk (wie

BWV 819 oder BWV 910) an der Grenze zwischen den Systemen steht. Zu den verfahrensimmanenten Problemen der Untersuchung zählt, dass mithilfe des Herausfilterns eines kleinsten gemeinsamen Nenners aus dem komponierten Satz vielfach lediglich das Machbare zu eruieren ist, das mit der vom Komponisten intendierten historischen Spielpraxis nicht übereinstimmen muss. So dürften das *Italienische Konzert* oder die *Erste Französische Suite*, obwohl sie sich von der Faktur her auf einem in Großterz-Mitteltönigkeit gestimmten Instrument gut realisieren ließen, kaum für diese Temperierung gedacht gewesen sein. Die Studie macht plausibel, dass Bach nicht nur in seinem Frühwerk, sondern noch in seinen 1731 gedruckten *Partiten* mit offenen Temperierungen rechnete, während die für Unterrichtszwecke verfassten Kompositionen (unter Einfluss des dabei präferierten Clavichords) spätestens seit Beginn der 1720er-Jahre nur noch auf geschlossene Stimmssysteme abzielten, mit denen auch die späten Druckveröffentlichungen rechnen. Überraschend ist, wie viele Einzelsätze aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* sich, unabhängig von einer zyklischen Darbietung, nur in geschlossenen Temperierungen darstellen lassen. Anhand der dem Buch beigegebenen CD mit 22 kommentierten Hörbeispielen können die Unterschiede und Charakteristika einzelner Stimmungen im direkten Vergleich auch klanglich nachvollzogen werden.

Martin Jiras Buch bietet das Musterbeispiel einer aus dem Notentext abgeleiteten aufführungspraktischen Studie. Da die Veröffentlichung überdies eine im Kontext des Themas eher selten anzutreffende undogmatische Haltung auszeichnet, wäre ihr zu wünschen, dass sie in der Musikwissenschaft und im Kreise historisch informierter Tastenmusiker nachhaltige Beachtung findet.

(Dezember 2003)

Klaus Aringer

MARA PARKER: *The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation.* Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XIII, 315 S., Notenbeisp.

Das Streichquartett des 18. Jahrhunderts erscheint noch immer als ein Ozean, aus dem zwei Leuchttürme hervorragen, neben denen einige Bojen installiert sind. Praktische, wis-

senschaftliche und editorische Beschäftigung mit dem Repertoire kreisen nach wie vor um Haydn und Mozart und harren einer systematischen Ortung der Tiefen und Untiefen der Gattung. Daran änderten auch die immer wieder ausgeschickten Exkursionsschiffe nicht wirklich etwas.

Ein umfassendes Panorama wagt die Monographie von Mara Parker. Ihre Quellenbasis gebietet Ehrfurcht: 650 Quartette, von denen wohl mindestens drei Viertel zu spartieren waren, stellen das analysierte Material, das sämtliche relevanten Regionen Europas einbezieht. Konsequenterweise erscheinen die Namen Haydn und Mozart kaum häufiger als Brunetti, Vachon oder Krommer und 25 weitere. Eine derartige Fülle an Objekten zu bewältigen, verlangt einen exakt determinierten Zugriff, und deshalb ist Parkers Buch durchaus keine allgemeine Gattungsgeschichte. Vielmehr deutet der Untertitel die Methode an: Es handelt sich um ein streng klassifikatorisches Verfahren.

Wenngleich „conversation“ im Zusammenhang mit dem Streichquartett an wohlbekannte Konzepte gemahnt, bleiben der ideengeschichtliche sowie anthropologische Horizont von Gesprächstopos und Diskursgedanke vollkommen ausgeblendet, auch der kulturgeschichtliche der Salonkonversation wird nur beiläufig beim Quatuor concertant gestreift. Ob die allgemeine konversationstheoretische und die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur im großen Umfang bewusst negiert wurde oder unbekannt blieb, wird nicht ganz klar. Der Verdacht fällt auf Letzteres, denn anders ist die geradezu gebetsmühlenartige Wiederholung, man habe sich bisher in der Streichquartettforschung grundsätzlich nicht mit dem Verhältnis der Stimmen zueinander beschäftigt, in ihrer Pauschalität kaum verständlich. Aus der Konstatierung dieses Desiderats, unterfüttert von der These, die Forschungsgeschichte habe durch ausschließliche Konzentration auf strukturelle, formale, harmonische und motivisch-thematische Aspekte ein notwendig teleologisches, in Haydns und Mozarts Werken gipfelndes Bild der frühen Gattungsentwicklung erstellt, resultiert Parkers Ansatz, der sich aus zwei Momenten ergibt.

Zuerst werden die Kompositionen auf ihre Textur hin geprüft. Dazu dienen vier ausschließlich über ihre musikalische Erschei-

nungsweise definierte Kategorien von Konversation (als Referenz für die eher assoziativ gebrauchten Begriffe dient der *Oxford English Dictionary*): „lecture“, „polite conversation“, „debate“ und „conversation“. Die „Vorlesung“ meint eine durchgängige Hauptstimme über unterstützenden Begleitstimmen; die „höfliche Unterhaltung“ überträgt dieses Prinzip auf wechselnde „Vortragende“, also die in größeren musikalischen Abschnitten unter mehreren oder allen Instrumenten rotierende Hauptstimme. Unter „debate“ wird eine Hauptstimme verstanden, in deren Vortrag sich die anderen Instrumente immer wieder mit rhythmisch davon abgehobenen Bewegungen, zusätzlichen Motiven, kurzen Unterbrechungen etc. einmischen; dieses Modell der eigenständigen Präsenz wird in der tatsächlichen „Konversation“ verstärkt, indem mehrere Stimmen selbstständig agieren. Diese „types“ samt ihrer Interferenzen, Mischungen und Graustufen werden in über siebenzig Einzeldarstellungen detailliert beschrieben und mit dankenswert großzügigen Notenbeispielen visualisiert.

Die Radikalität des klassifikatorischen Ansatzes zeigt sich darin, dass die Fallbeispiele ohne Berücksichtigung des geographischen, chronologischen oder biographischen Kontextes in rein systematischer Folge erörtert werden. Was aus dem Blickwinkel einer konventionellen Gattungsgeschichte befremdet, ist dem zweiten Moment des Ansatzes geschuldet. De facto wird nie der Versuch gemacht, die Sätze im weiteren Sinne kompositionstechnisch zu verstehen. Bis auf marginale Ausnahmen bleiben all die üblichen analytischen Parameter unbefragt und interessieren ebenso wenig wie Vergleiche mit verwandten Gattungen und Besetzungen.

Was zuerst wie ein fast naives reduktionistisches Verfahren wirkt, erweist sich als konsequente Perspektive eines angenommenen Spieler- und Hörerinteresses – und dieses Interesse wird nach dem Maß der Spielaktivität bzw. dem Grad des Hervortretens bemessen. Das Ge- oder Misslingen eines Quartetts ergibt sich daher großformal wie im Kleinen aus dem Ausmaß und der Differenziertheit der „varietas“ für den Hörer einerseits und dem Grad der Angemessenheit für den jeweiligen Spieler andererseits, sei er ein brillanter Solist, ein dankbar im Hintergrund wirkender Laie, ein

technisch und geistig habiler Kenner oder was auch immer. Von hier rührt auch Parkers Bemühen, in flankierenden Überblickskapiteln die Sozialgeschichte des Streichquartetts im Kontext einer sich wandelnden Vorstellung von Kammermusik zu akzentuieren. Dieser Ansatz einer handlungsorientierten Betrachtung der Gattung ist zwar nicht völlig neu, aber er ist wahrlich noch nie in dieser Ausführlichkeit und Kompromisslosigkeit durchgeführt worden. Allerdings wäre es wünschenswert, dass er auch methodisch reflektiert würde. Als Zauberworte und roter Faden erweisen sich „the listener's attention“ und „the player's activity“, leider so unerörtert und undifferenziert, dass ein Außenstehender unweigerlich den Eindruck erhalten müsste, ein Hörer sei einzig darauf erpicht zu merken, welches Instrument gerade „dran ist“ und ein Spieler habe nur ein Interesse daran, sich hervorzutun – womit und zu welchem Ende, sei zweitrangig. (Und weil insinuiert wird, dieses Verhalten sei so etwas wie eine anthropologische Konstante, scheint auch die Annahme zu funktionieren, Orte und Zeiten der Quartettproduktion seien beliebig.)

Der Ertrag des Buches dürfte daher – über die unbestreitbaren Verdienste um die Erschließung von Material hinaus – für die Kompositions- und Gattungsgeschichte darin liegen, dass das Phänomen der Textur unmissverständlich aufs Tablett gehoben und in seiner faktischen Vielgestaltigkeit und Differenziertheit dokumentiert worden ist. Für die Kammermusikforschung allgemein ist die Korrektur der Perspektive zu begrüßen: Als Ergänzung zur werkbetonten Sicht ist die Orientierung hin zu einer Spieler-Warte überfällig. Dazu bietet der Band einen ersten Anstoß.

(September 2003)

Nicole Schwindt

*Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults.* Hrsg. von Bettina BRAND und Martina HELMIG. München: edition text + kritik 2001. 178 S., Abb., Notenbeisp.

Mit diesem anlässlich des Kongresses „Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven“ (2001) an der Hochschule der Künste Berlin entstandenen Band wagen die Herausgeberinnen Bettina Brand und Martina Helmig einen erneuten Vorstoß gegen das einseitige

Geschichtsbild der an den „Heroen“ orientierten Musikgeschichtsschreibung: Die Texte widmen sich Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, die „im Schatten des Geniekults“ um Beethoven oft unter großen gesellschaftlichen Widerständen ihrer Kunstausübung nachgingen. Der „Maßstab Beethoven“, der für viele Komponisten dieses Jahrhunderts so erdrückend wie herausfordernd war, wird hier in seiner Wirkung insbesondere auf Komponistinnen und Musikerinnen untersucht. Die Anordnung des Bandes ist einsichtig: Nach einem einleitenden methodenkritischen Essay zum Mythos Beethoven folgen Aufsätze zur Beethoven-Rezeption im Werk von Komponistinnen; in einem dritten Beitragsblock werden schließlich frühe Beethoven-Interpretinnen gewürdigt.

In dem interdisziplinär angelegten diskursanalytisch orientierten Essay „Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven“ hinterfragt Nanny Drechsler den Mythos des Genies Beethoven kulturgeschichtlich aus der Perspektive der Gender Studies. Die Autorin enttarnt die mit diesem Mythos verbundene unauflösliche Verknüpfung des „Genialen mit dem Heroisch-Männlichen“ (S. 7): An künstlerischen Dokumenten der Beethoven-Rezeption, etwa dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger, zeigt Drechsler, dass anhand der Person Beethovens gesellschaftlich konstruierte Geschlechterrollen wie die des Künstlers als Mann einerseits und der Frau als Muse und Interpretin andererseits immer wieder neu bestätigt wurden. Leider wird eine solche diskursanalytische Perspektive in der Musikwissenschaft bisher viel zu selten eingenommen; es wäre sicherlich gewinnbringend, ähnliche Untersuchungen in mehr als nur essayistischer Form zu vertiefen.

Im zweiten Themenabschnitt befragen die Autorinnen und Autoren das Werk verschiedener Komponistinnen im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit Beethoven. So setzt sich Melanie Unseld in ihrem Aufsatz „Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre *Sinfonie* op. 41“ nicht nur mit der gesellschaftlichen Situation Le Beaus als komponierende Frau auseinander, sondern bezieht diese zudem auf ihr Werk: Da das zeitgenössische Umfeld Le Beaus der Ansicht war, die Gattung Sinfonie sei kompositorisch ausschließlich von männlichen