

BESPRECHUNGEN

EVA und PAUL BADURA-SKODA: *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York – London: Routledge 2008. XVII, 472 S., CD

Angesichts der notorischen, schwer überbrückbaren Distanz zwischen Praxis und Theorie der Musik erscheint dies geradehin als Traumkonstellation: Eine international renommierte Musikologin und ein Pianist – und Pädagoge – der Spitzenklasse widmen sich gemeinsam einem Thema, bei dem beider Zuständigkeiten ständig einander überkreuzen und korrigieren, einem Thema, bei dem akribische Philologie ebenso vonnöten ist wie Kenntnisse von Instrumentenbau, Verzierungen, von der Handhabung des Generalbasses ebenso wie andere Musiziererfahrungen, nicht zu reden von stilistisch-musikalischer Einfühlung.

Vor mehr als 50 Jahren – das Manuskript war 1955 abgeschlossen – haben die Verfasser ihre *Mozart-Interpretation* erstmals vorgelegt. Nun liegt, untertreibend „second edition“ genannt, eine gründlichst revidierte, wesentlich erweiterte Neufassung vor, worin die Entwicklungen eines Halbjahrhunderts aufgearbeitet sind, an denen der Musiker Badura-Skoda wesentlichen Anteil hat. Die Spanne der 50-Jahre mag daran erhellen, dass Vertreter der bereits drittletzten Generation wie Bruno Walter die erste Fassung noch gelesen haben und bei der zweiten Fassung Diskussionspartner wie Malcolm Bilson und Robert Levin zur Verfügung standen.

Wie immer bzw. gerade weil die Verfasser ihrem Ansatz treu blieben, reflektieren die Revisionen ein wichtiges Stück Interpretationsgeschichte; damals z. B. stand die *Neue Mozart-Ausgabe* am Anfang, heute ist sie abgeschlossen, historisch orientiertes Musizieren ist kein Eigenressort mehr, hat enorme Spielräume erschlossen und längst eine durchaus unspezialistische Publizität erreicht. Zu den orthodoxen Spezialisten übrigens hat der Pianist Badura-Skoda nie gehört, jeder interpretatorische Ratschlag verrät es.

Man muss nicht weit hineinlesen, um zu erkennen, dass die Verfasser selbst ihre strengsten Kritiker gewesen sind. Schon die Berücksichtigung der jüngeren einschlägigen Literatur und

neuer Erkenntnisse zu Instrumenten und Instrumentenbau – hinter der bislang sicheren Unterscheidung von Cembalo und Hammerklavier z. B. stehen inzwischen etliche Fragezeichen – bedingten eine Vermehrung und Verschiebungen der Fragestellungen, also auch eine Erweiterung des Umfangs; und welcher Zugewinn interpretatorischer Erfahrungen musste verarbeitet werden! Die bei Auseinandersetzungen um aufführungspraktische Fragen unvermeidlichen, vorübergehend gar nützlichen Teil-Orthodoxien haben die Autoren wohl beschäftigt, nie aber eingeeengt. Nicht weniger als der bewältigte theoretisch-praktische Spagat verschafft dies dem Buch eine Ausnahmestellung: Anders als etliche mit historischer Aufführungspraxis befasste Autoren, welche von – anfangs unvermeidlichen – Negativ-Definitionen („so darf man's nicht machen“) schwer herunterkommen und dergestalt die Kontinuität interpretatorischer Traditionen blockieren – musikalische Interpretation ist u. a. auch eine wirkungsmächtige Agentin des „kulturellen Gedächtnisses“ –, stellt es diese Traditionen nicht in Frage; auch bei der Erörterung „avancierter“ Fragen, jüngster Erkenntnisse und Einsichten bleiben Anspruch und Erfahrungshintergrund desjenigen präsent, der noch mit Furtwängler musiziert hat.

Nicht zuletzt wurden in dem Buch die Mittel der Veranschaulichung erweitert. Etliche Faksimilierungen sind hinzugekommen, allesamt in der drucktechnischen Qualität verbessert, überdies eine CD mit 80 kurzen Demonstrationen. Dergestalt ist der Abstand zwischen klingender Musik und Kommentar, seit jeher die Crux aller detaillierten Erläuterungen von Musik, aufs Äußerstmögliche verkleinert – ebenso methodisch vorbildlich wie zu einer Vergegenwärtigung des Diskutierten einladend, welche der Gründlichkeit der Autoren wenigstens halbwegs zu entsprechen versucht. Sie haben zudem die Einstiege in den Stoff durch eine weitergehend differenzierende Untergliederung von Kapiteln und Unterkapiteln erleichtert.

Der Hinblick auf frühere Interpretationen bzw. Einspielungen gehört hier ebenso zur Sache wie Exempel zur Realisierung des Basso continuo, Ratschläge zur Interpretation, alle-

mal analytisch in einer Weise fundiert, welche nicht nur Klavierspieler interessieren dürfte, sowie Überlegungen, wie zukünftige, über die *Neue Mozart-Ausgabe* und deren Prämissen hinausgehende Ausgaben aussehen sollten, auch die Auseinandersetzung mit bereits in diese Richtung gehenden Lösungen, u. a. anhand des „Jenamy“-Konzertes KV 271. Und die Autoren demonstrieren noch bei der Diskussion etwa falscher Noten oder für viele kaum wahrnehmbarer paralleler Quinten etc., dass es bei großer Musik keine Kleinigkeiten gibt.

„Nur das Gründliche“ sei, so Goethe, „wahrhaft unterhaltend“ – genau das erfährt, neben aller bereichernden Information, wer sich auf das Buch und die vorbildliche Verbindung von Detailgenauigkeit und weitgreifenden Aspekten der Betrachtung so einlässt, wie es das Thema fordert und verdient. Nicht nur Mozart spielende Pianisten muss es interessieren, sondern jeden nur irgendwie mit Mozart Befassten, nicht nur diesen, sondern darüber hinaus jeden, der sich auf Probleme der musikalischen Interpretation ernstlich einlässt: ein Magnum opus und Musterbeispiel dafür, wie wir mit unseren kostbarsten Erbstücken umgehen sollten.

(Juli 2008) Peter Gülke

DIRK VAN BETTERAY: Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. XXXIV, 285 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 45.)

Diese Grazer Dissertation verleugnet nicht, dass sie von einem Musiker geschrieben wurde; die Schwerpunktsetzung auf aufführungspraktischen Fragen einerseits, semantischen Wort-Ton-Bezügen andererseits überrascht daher nicht. Unabhängig davon ist das Phänomen der Liqueszenz für alle die einstimmige Musik des Mittelalters betreffenden Fragen relevant und in vieler Hinsicht rätselhaft. Eine Spezialuntersuchung, die sich auf eine der dichtesten Handschriftengruppen der frühen Choralüberlieferung stützt, kann daher auch außerhalb ihres Entstehungskontextes Interesse beanspruchen.

Nach einem einleitenden Forschungsüberblick wird zunächst die mittelalterliche Aussprache des Lateinischen, speziell in St. Gallen, behan-

delt. Aufgrund der vorliegenden sprachwissenschaftlichen Forschungen und Beobachtungen an der Orthographie der Choralhandschriften schließt der Verfasser eine der heutigen italienischen Aussprache ähnliche Praxis für St. Gallen aus. Der Hauptteil der Arbeit ist dann der Überprüfung der These gewidmet, die Liqueszenz sei ein „Sprachphänomen im Dienste der Textinterpretation“. Die Beispielreihe beginnt mit Einzelbeispielen, für die der Verfasser seine theologische Interpretation durch patristische Auslegungen oder den liturgischen Kontext absichern kann. Dann folgen Beispiele zum selben Text bei unterschiedlicher Melodie und schließlich Beispiele derselben Melodie zu unterschiedlichen Texten. Exemplarische Ausblicke auf andere Handschriftengruppen und ergänzende Tabellen schließen den Band ab. Die Reihenfolge der Beispiele scheint bezeichnend für die Argumentationsrichtung zu sein, denn sie kehrt eine gängige Verfahrensweise um. Untersuchungen dieser Art beginnen gerne mit den musikalisch am stärksten determinierten Fällen, wo der Vergleich mit melodischen Parallelstellen den sichersten Grund für Schlussfolgerungen abgibt, und schreiten dann zu individuellen Fällen fort. Rolllt man in dieser Weise die Arbeit von hinten auf, ergeben sich Akzentverschiebungen, die kurz erläutert werden sollen.

Der Verfasser geht davon aus, dass die im analytischen Kontext wichtige Unterscheidung zwischen augmentativen und diminutiven Liqueszenzen für die Ausführung bedeutungslos sei. Dafür spricht die Identität der Zeichen, für die der Verfasser Eindeutigkeit postuliert. Am Beispiel der Psalmtonformeln von Introitus und Communio zeigt sich jedoch ein signifikanter Unterschied: Augmentative Liqueszenzen sind fakultativ und werden in den Handschriften unterschiedlich behandelt, diminutive Liqueszenzen sind dagegen mit wenigen Ausnahmen obligatorisch und einheitlich überliefert. Dies trifft sich auch mit der Überlegung, dass diminutive Liqueszenzen in die rhythmische Struktur der Melodie eingreifen, während augmentative Liqueszenzen an der Oberfläche bleiben. Daher wäre zu vermuten, dass die an den Psalmversen gewonnene Unterscheidung generelle Gültigkeit hat. Am Ende der Beispielsreihe ist es jedoch für solche Vermutungen zu spät; die Einstufung als „Sonderfall“ zeigt, dass der Verfasser diesem Gedanken keinen Raum gibt. Dabei könnte ge-

rade hier eine Klärung der durch die ganze Arbeit laufenden Frage nach der Fakultativität der Liqueszenznotation und nach den Gründen für die sehr unterschiedlichen Überlieferungsbefunde beim Vergleich der Handschriften ansetzen. Gleich im ersten, die Kategorien übergreifenden Beispiel (S. 126) ließe sich die unterschiedliche Behandlung von „ad me“ damit erklären, dass die Liqueszenz im ersten Fall diminutiv ist, im zweiten augmentativ.

Auch an anderen Stellen ließen sich den semantischen Beobachtungen des Verfassers musikalische an die Seite stellen, was allerdings dadurch erschwert wird, dass die Beispiele grundsätzlich ohne Tonhöhenverlauf zitiert werden. Für die Stellen „fructum suum“ (S. 136) ließe sich etwa anführen, dass im zweiten Fall die relevante Silbe „-tum“ das Vorbereitungsmelisma der Kadenz trägt, also musikalisch an die folgende Silbe angeschlossen ist; im ersten Fall liegt eine minimale Zäsur zwischen beiden Worten, die Kadenz beginnt erst auf „suum“. Das könnte die stärkere Neigung zur augmentativen Liqueszenz im zweiten Fall erklären. Die Beziehung patristischer und liturgietheologischer Texte für die Exegese der Gesangstexte bedeutet im Übrigen zweifellos einen Fortschritt gegenüber einer unkontrollierten Auslegung aus heutiger Sicht. Für die semantische Deutung musikalischer Details scheint sie mir allerdings nicht viel zu helfen; das *tertium comparationis* („spirituelle Dichte“ u. ä.) bleibt allgemein.

Van Betterays Arbeit ist sicher nicht das letzte Wort zur gregorianischen Liqueszenz. Als konsequente und breit belegte Durchführung eines textbezogenen Ansatzes wird sie jedoch relevant für die weitere Diskussion bleiben.

(Mai 2008)

Andreas Pfisterer

MARIA MANUELA TOSCANO: *Manierismo Inquieto. Os Responsórios de Semana Santa de Carlo Gesualdo. Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2007. 3 Bände: 351, 607, 437 S., Abb., Nbsp.*

Gewöhnlich verbindet man mit Carlo Gesualdo (ca. 1560–1613), Fürst von Venosa, zwei bis zum Überdruß verbreitete Gemeinplätze: Diese betreffen bekanntlich eine berüchtigt tragische Episode in seinem Privatleben sowie die erstaunlichen chromatischen Kühnheiten in seinen Kompositionen und werden übrigens

auch häufig als typische Äußerungen eines Psychopathen nebeneinander platziert. Zu solcher Betrachtung passt auch, dass die überraschend eng gebündelten Studien über den melancholischen Fürsten diesen wiederholt – und vielleicht zu ausschließlich – in die Ecke des Manierismus stellen. Es ist in der Tat zu bedenken, dass das Phänomen des Manierismus, schon terminologisch betrachtet ein Dehnbegriff, selbst auf dem Gebiet der bildenden Künste, wie auch auf dem der Literatur, weiterhin diskutiert und auch in Frage gestellt wird.

Bemerkenswert erscheint daher der originelle Versuch von Maria Manuela Toscano, in den von Gesualdo für die Karwoche geschriebenen und von ihm selbst 1611 veröffentlichten 27 Responsorien ‚unruhigen Manierismus‘ nachzuweisen. Das doppelsinnige Attribut entspringt auch der generellen Beurteilung der Renaissance als unruhige Epoche, die sich die Autorin, im Einklang mit entsprechenden geistesgeschichtlichen Einschätzungen, grundsätzlich zueigen macht. Die tief gestaltetete Untersuchung ist mithin erklärtermaßen interdisziplinär, wobei ideengeschichtliche, literaturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, ästhetische, philosophische sowie verschiedene theoretische Aspekte mit großer Souveränität gehandhabt werden. Freilich kann man sich bei einer solch massiven Ladung diverser, vornehmlich hermeneutisch angegangener Kategorien kaum des Eindrucks erwehren, dass der eigentliche wissenschaftliche Ausgangspunkt der Arbeit eher allgemein ideengeschichtlich war, um den historisch vorausgesetzten ‚unruhigen Manierismus‘ auch in der Komposition festzumachen, wozu das Werk von Carlo Gesualdo einen idealen Ansatz bot.

Die dreibändige, opulent ausgestattete, auf Hochglanzpapier gedruckte Studie stellt übrigens ein hervorragendes Zeugnis der relativ jungen portugiesischen Musikwissenschaft dar. Wie die mit thematischer Akribie gegliederte, reiche Bibliographie zeigt, orientierte sich die Autorin gänzlich international, und die detaillierte Kenntnis von Sekundärliteratur imponiert ständig auch zwischen den Zeilen. Hier wird allerdings auch klar, wie der eigene Standort sich unverhohlen auf einigen bereits vertretenen, axiomatischen Positionen begründet, die dann freilich auf das aktuelle Anliegen angewendet werden. Das Vorgehen folgt einer äußerst strengen Systematik, die für den Leser eine erfreu-

che Klarheit schafft. Nicht nur wird schon in der Einleitung zu den einzelnen Kapiteln propädeutisch Stellung genommen, auch werden nach größeren Sinnesabschnitten Konklusionen zwischengeschaltet, was angesichts des tiefgründigen Inhalts dem Verständnis zugute kommt.

Die konsequent umgesetzte Methodologie folgt also einem denkgerechten Plan. Als erstes werden das Konzept des Manierismus, sein Ursprung, sein Wesen und seine Beurteilung nach verschiedensten Gesichtspunkten und auch aus historischem Blickwinkel durchleuchtet; hernach schließt sich eine ebenso minutiöse Einordnung des Begriffs innerhalb mannigfacher musikalischer Kategorien an. Durch die Auflistung und Gruppierung von entsprechenden Stellungnahmen erhält der Leser ein klares Bild sowohl über die bestehende Problematik als auch über die diesbezügliche Warte der Autorin, die den musikalischen Manierismus zumindest als eine auch ideologisch bedingte, in der zweiten Hälfte des Cinquecento lokalisierbare stilistische Tendenz ansieht, besonders in den Werken Gesualdos. Sie schreitet dann zur zeitgenössischen kulturellen Auswertung des definierten Phänomens fort, wobei nicht zuletzt die Zeugnisse wichtiger Künstler, Denker und Theoretiker des 16. Jahrhunderts die Manifestation des gemeinten Manierismus stützen sollen. Genau bestimmte Analogien zu den Kompositionsmerkmalen von Gesualdo – erkannt als Kadenzabweichung, extreme Chromatik, rhythmische Diskontinuität sowie von der antiken Rhetorik beeinflusste poetische Behandlung des Textes – werden folglich in Literatur und Kunst herausgestellt und jeweils auch von zeitgenössischen theoretischen Ausführungen sanktioniert. Dass hierbei Torquato Tasso eine verstärkte Beachtung zukommt, kann kaum überraschen, war doch der Hof von Ferrara sowohl für den Dichter als auch für den Fürsten von Venosa eine zeitweilige Heimstätte. Aus ähnlichem Grunde wird wohl Luzzasco Luzzaschi und Nicola Vicentino, neben Zarlino der meistgenannte Theoretiker in der Studie, stets spezifische Aufmerksamkeit gezollt.

Abgesehen von den aufgezeigten Parallelen in der Literatur beeindrucken vor allem die kompetent durchgeführten Analysen von zeitgenössischen Gemälden, um wiederum Analogien zu Gesualdos Komposition aufzudecken, sei es in

den oft traumbildhaften Darstellungen von Tintoretto oder im berühmten, durch den Spiegel verzerrten Selbstporträt von Parmigianino; und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich doch Korrespondenzen im grundlegenden künstlerischen Verhalten der Maler und des Komponisten feststellen lassen.

Im zweiten Teil der Arbeit, genauer im zweiten und dritten Band, muss man ihre eigentliche Stärke erkennen: Hier findet eine akkurat vorgenommene musikalische Analyse statt; die insgesamt 27 Responsorien werden nach gezielt ausgewählten Parametern, praktisch nach einem Rastersystem, akribisch unter die Lupe genommen. Die stets nachweisbare Modalität, die Chromatismen, Kadenz und Dissonanzen implizieren dabei Kategorien, die ihrerseits in zahlreiche Teilaspekte zerlegt werden können; selbst das Wort-Ton-Verhältnis erfährt eine differenzierte Würdigung. In einem ausgedehnten Anhang werden schließlich nochmals alle Responsorien nach den bereits erörterten Konstanten verzeichnet. Die gekonnte analytische Durchdringung der Werke untermauert letztlich das ausführlich definierte ästhetische Anliegen der Studie.

(Mai 2008)

Johann Herczog

Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 2 Teilbände, 1127 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 4/1 und 4/2.)

Die wahre Flut der in jüngster Zeit erscheinenden Handbücher und Lexika zu Komponisten und ihrem Werk könnte dazu führen, die wirklich wichtigen unter ihnen nicht mit der gebotenen Aufmerksamkeit wahrzunehmen. Davor sei gewarnt. Der vorliegende Doppelband nämlich hat alle Chancen, ein Standardwerk zu werden: ein Lese-, Arbeits- und Studierbuch, das die Forschung über Jahrzehnte hinaus begleiten wird. Als Kopf eines Autorenkollektivs hat sich Siegbert Rampe darangemacht, Bachs Werke für Tasteninstrumente in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu sortieren und in nächster Nähe zur aktuellen Bach-Forschung wissenschaftlich aufzuarbeiten. Der Abschluss der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) im Jahr 2007 kommt einem solchen Vorhaben natürlich entgegen; dennoch war nicht zu erwarten, dass noch im selben Jahr

eine musikwissenschaftliche Grundlagenarbeit vorgelegt werden würde, die alle Arbeitsergebnisse der NBA reflektierend einbezieht und kritisch würdigt. Der allseits erhoffte Schritt, die philologische Detailforschung vor allem aus den Kritischen Berichten der NBA für eine quellen- und stilkritisch fundierte Chronologie der Klavier- und Orgelwerke Bachs nutzbar zu machen, ist hier getan – und er ist glänzend gelungen!

Rampe sortiert sein Material nicht nach einer ominösen ‚Spielbestimmung‘ (und geht damit der weithin obsoleten Scheidung von ‚Klavier-‘ und ‚Orgelwerken‘ aus dem Weg), sondern in Anlehnung an die Biographie Bachs. Besonders die Kapitel zu den frühen Jahren, zur Lehr- und Lernzeit des Komponisten halten viel Neues bereit: zur musikalischen ‚Sozialisation‘ Bachs, zu nord- und süddeutschen, zu französischen und vor allem italienischen Vorbildern, zur Aneignung bestimmter handwerklicher Techniken und Kompositionstypen sowie – last but not least – zu den einzelnen Werken. Es sind vor allem die (allein von Rampe verfassten) sechs umfangreichen Einzelkapitel zu den freien, nicht choralgebundenen oder einer Sammlung zugehörigen Werken, also den Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen, in denen dem Leser Bachs stilistische Entwicklung in wirklich muster-gültiger Genauigkeit erläutert wird. Daneben enthält der Doppelband Einzelkapitel zu allen übrigen Werkgruppen, zur sozialen und gesellschaftlichen Situation der Bachzeit, zu Orgeln und Orgelbau, zu ‚Clavier-Instrumenten‘ im weitesten Sinne, zu Fragen der Spieltechnik und Ornamentik, zu Quellen- und Überlieferungsfragen sowie zur Rezeption.

Der Rezensent hätte nun gern 60.000 statt der zugestandenen 6.000 Zeichen zur Besprechung zur Verfügung; er muss sich jedoch mit einigen, eher verstreuten Einzelanmerkungen zum ‚Charakter‘ des Buches und zu seinem Gebrauch begnügen: Rampe schreibt bzw. konzipiert keinen leichten, gefälligen Werkführer; die einzelnen Analysen sind vielmehr stets eingebunden in ihren jeweiligen (Werk-)Kontext. Entsprechend sparsam ist der Umgang mit Notenbeispielen; der Leser sollte den jeweiligen NBA-Band in Reichweite haben. Dieser Ansatz, den Notentext grundsätzlich als bekannt vorauszusetzen, wird dort problematisch, wo sich die Analyse (etwa im Fall von BWV 540/1 oder 572) auf Früh- oder Variantenfassungen stützt, die keine

Aufnahme in die NBA gefunden haben. Auch der Umstand, dass die Zahl der Autoren, die zu Bachs Klavier- und Orgelwerken (seit mehr als 200 Jahren) vorgearbeitet haben, in die Hunderte geht, macht die Sache manchmal nicht leichter. Der Umgang mit der Sekundärliteratur ist jedenfalls ausführlich und nur manchmal ausufernd (etwa in der seitenlangen Darlegung aller fünf maßgeblicher Entstehungshypothesen zum *Orgelbüchlein* oder in der umständlichen Widerlegung von ohnehin nicht stichhaltigen Echtheitszweifeln an BWV 534/2). Nicht selten staunt man über so manche in der Vergangenheit keck dahingesetzte (Früh-)Datierung eines Werkes, mit der sich der Band nun notwendigerweise auseinandersetzen hat. Nicht nur verglichen mit der Leichtfertigkeit, mit der hier bisweilen agiert wurde, sind die vor allem von Rampe vorgenommenen oder zurechtgerückten Datierungen und stilistischen Einschätzungen durchweg nachvollziehbar und überzeugend.

Dass neben den wirklich ausgezeichneten Einzeldarstellungen – neben Rampes eigenen Kapiteln sind hier vor allem Christine Blankens Ausführungen zur Überlieferung, Walter Werbecks Kapitel zu den *Inventionen* und *Sinfonien* sowie Dominik Sackmanns Erläuterungen zum *Wohltemperierten Klavier* zu nennen – auch weniger Gelungenes steht – etwa das Kapitel zur Rezeption (da von der Sache her entbehrlich) oder zum Dritten Teil der *Clavierübung* (zu BWV 552 beispielsweise hätte man gern einmal etwas anderes gelesen als die abermals aufgewärmten Trinitäts-Klischees) –, wird nicht ernsthaft überraschen. Am Referenz-Charakter der Studie ändert das nichts.

Umfangreiche Register erschließen Werk- und Quellenbestand. Druck- und Papierqualität sind hervorragend, die Zahl der Druckfehler und stehen gebliebenen sprachlichen Leichtfertigkeiten ist erfreulich gering. Seltsam nur, dass für den Cover-Hintergrund des Einbands ein Faksimile der G-Dur-Fuge aus den *Violin-Solosonaten* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, P 967) erhalten musste.

Abschließend kann man allen Beteiligten an diesem Projekt, in erster Linie natürlich seinem Herausgeber, zu diesem großartigen Ergebnis nur gratulieren. In seiner engen Verbindung von Quelleninterpretation und Werkanalyse, die, vom Kleinen ausgehend, sinnfällig das große Ganze erschließt, setzt der Band Maßstäbe.

Eine herausragende musikwissenschaftliche Leistung!
(September 2008) Ulrich Bartels

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 1: Abel – Eyre. Tutzing: Hans Schneider 2007. 640 S., Nbsp.

Nach dem großen, vierbändigen thematischen Verzeichnis *Die Flötenkonzerte bis 1850* (Tutzing 1991–1995) legt Ingo Gronefeld nun den ersten Band eines ebensolchen Katalogwerks für die Triosonate des 18. Jahrhunderts mit Flöte vor (wobei Quer- und Blockflöte gleichermaßen berücksichtigt sind). Dass er sich mit diesem Projekt keine leichte Aufgabe gestellt hat, liegt auf der Hand. Allein die schiere Masse der Werke bedeutet eine Herausforderung, die nur mit außergewöhnlichem Enthusiasmus und fast unvorstellbarer Stetigkeit zu bewältigen ist, zumal wenn man, wie Gronefeld, den höchst achtbaren Grundsatz verfolgt, keine Komposition und keine Quelle zu verzeichnen, die man nicht entweder im Original oder in Mikروفilmkopie selbst gesehen hat. Zum anderen erfordert der Gegenstand eine Abgrenzung nach verschiedenen Seiten, der sich mancherlei Schwierigkeiten entgegenstellen. Gronefeld behandelt die damit verbundenen Probleme im Vorwort mit sympathischem Pragmatismus. Zum Begriff des Titelstichworts ‚Triosonate‘ weist er darauf hin, dass es sich dabei um einen Terminus erst des 19. Jahrhunderts handelt. Gemeint sei „eine Komposition mit zwei mehr oder weniger gleichberechtigten Oberstimmen und einem Basso continuo (bezziffert)“ (S. 8). Gronefeld versteht denn auch den Gegenstand seines Katalogs in diesem allgemeinen Sinne und erfasst keineswegs nur Sonaten, sondern auch Suiten, ‚Concerti‘, Einzelsätze und Sammlungen etwa von ‚Airs‘, die diesem Struktur- und Besetzungsmodell entsprechen. Schwierigkeiten bereiten dabei die fließenden Grenzen der Praxis, namentlich die zeitüblichen Besetzungsalternativen Flöte/Violine etc. und der variable Umgang mit dem Bass des Trios, der von einem Melodie- und einem Akkordinstrument gemeinsam, aber auch von einem von beiden allein dargestellt werden konnte, dementsprechend in den Quellen auf die un-

terschiedlichste Weise bezeichnet wird und oft auch unbeziffert erscheint – was wiederum bei Werken der Zeit nach 1750 zu der Frage führt, ob es sich überhaupt nicht schon um „ein Trio im klassischen Sinne (ohne Bc.)“ (S. 8) handle. Aber wer einen derartigen Katalog erarbeitet, darf sich nicht in Stiluntersuchungen verlieren. Gronefelds wiederum durchaus pragmatische, aber zugleich angemessen ‚weiträumige‘ Lösung besteht darin, dass er keine Komponisten aufnimmt, die nach 1750 geboren sind (die Einbeziehung von François Devienne, 1759–1803, auf S. 563 ff. ist demnach ein Versehen). Das Vorwort berührt kurz das Problem der Unterscheidung zwischen Block- und Querflötenpartien, namentlich wenn hier nur ‚Flauto‘ ohne den Zusatz ‚dolce‘ bzw. ‚traverso‘ angegeben ist; Gronefeld schließt sich hier im Katalogteil vernünftigerweise in den Besetzungsangaben besonders eng an die Quellen an. (Leider verzichtet er auf die Angabe der Originalschlüsselung; da die Blockflöte in Deutschland bevorzugt im französischen Violinschlüssel notiert wurde, geht damit ein wichtiges Indiz verloren.)

Man vermisst im Vorwort ein Eingehen auf die im mittel- und norddeutschen Raum vom zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts an geläufige Ausführung von Triosonaten in der Besetzung Melodieinstrument + Cembalo (das die zweite Oberstimme und den Bass übernimmt) namentlich bei Bach, Telemann und im Berliner Komponistenkreis der folgenden Generation.

Im Katalogteil erscheint jedes erfasste Werk unter dem Namen des Komponisten mit Angabe der Werkgattung und Tonart (gegebenenfalls auch einer Werkverzeichnis-Nummer) und der aus der oder den Quellen ersichtlichen Besetzung mit – gewöhnlich einstimmigen – thematischen Incipits zu allen Sätzen und anschließender Quellenangabe (einschließlich RISM-Nachweis). Hinzu kommen gegebenenfalls Hinweise auf vorliegende Ausgaben und gelegentlich ergänzende Bemerkungen. Jeder Werkeintrag hat eine Nummer vom Typ ‚KatGro 1234-G‘ (= Katalog Gronefeld Nummer-Tonart), die für die zahlreichen Querverweise innerhalb des Katalogwerks verwendet wird. Die Werkeinträge selbst sind unter dem jeweiligen Komponistenamen nach Tonarten geordnet.

Der ‚Komponist‘, der in diesem ersten Band den breitesten Raum beansprucht, ist der wohlbekannte ‚Anonymus‘ mit über 130 Seiten

(S. 78–214). Aber breiten Raum nehmen auch ‚echte‘ Komponisten ein, von denen man es nicht unbedingt vermuten würde, wie Besozzi (S. 288–321) oder Boismortier (S. 341–381). Wohl mit am meisten nachgeschlagen werden wird aber unter ‚Bach‘ (S. 246–273). Hier hat denn auch der Rezensent Stichproben genommen. Und wie bei einem solchen Riesenwerk nicht anders zu erwarten, gibt es, unter der Lupe betrachtet, einiges zu bemängeln und zu ergänzen.

So ist da als erstes die Rubrik „Bach“ ohne Vornamen mit drei thematischen Incipits aus dem Katalog Ringmacher 1773, von denen, was Gronefeld offenbar übersehen hat, das zweite und dritte Johann Christoph Friedrich Bach (S. 267) bzw. Carl Philipp Emanuel Bach (S. 260) zuzuordnen sind.

In der Carl Philipp Emanuel Bach gewidmeten Abteilung offenbart sich eine grundsätzliche Schwäche des Katalogwerks: Die Nachweise von praktischen Ausgaben sind außerordentlich lückenhaft, es fehlen hier insbesondere Ausgaben der Verlage Amadeus (Winterthur), Zimmermann (Frankfurt am Main) und Musica Rara (Monteux). Zu drei Punkten muss etwas weiter ausgeholt werden:

1. Trio F-Dur Wotquenne 163, Helm 588 und BWV Anh. 187 (S. 254 f.): Hier irritiert zunächst, dass ein und dieselbe Komposition in zwei Einträgen erscheint. Der wesentliche Unterschied besteht anscheinend nur in der Besetzung (einmal Viola, einmal Fagott als zweites Instrument), bei den Incipits nur in der Schlüsselung und Oktavlage. Man fragt sich, warum die beiden Einträge nicht, entsprechend der Werkidentität, zu einem einzigen zusammengefasst sind und dann lediglich Besetzungsvarianten beschrieben werden. Allerdings: unter dem ersten der beiden Einträge sind, von Gronefeld unerkannt, zwei authentische Fassungen verborgen, eine originale für eine Bassblockflöte mit dem Umfang *f-d*“ und eine spätere Bearbeitung des Komponisten für ein Instrument mit dem Umfang *f-c*“. Für die Originalfassung müsste eigentlich beim ersten Eintrag der Beginn des 1. Satzes im Bassschlüssel (wie beim zweiten Eintrag) angezeigt sein, da hier die Bassblockflöte den Satz eröffnet, im Unterschied zu der späteren Fassung, bei der die Eröffnung der Viola übertragen ist. (Überhaupt ist es ein wenig schade, dass der Katalog grundsätzlich nicht

anzeigt, welche der beiden Oberstimmen das Incipit wiedergibt.) Bedauerlicherweise fehlt ein Hinweis auf die Edition der Urfassung durch den Rezensenten (Verlag Moeck, Celle 1993).

2. Ein weiteres „Trio in F“, S. 255 unten, bietet Anlass zur Kritik. Das verschiedenen Namensträgern zugeschriebene Trio wird nochmals angezeigt auf S. 272 unter den Werken Wilhelm Friedemann Bachs. Warum nicht nur einmal unter zusammenfassender Darstellung alles Wissenswerten? So muss man sich die Informationen zusammensuchen. Und das Ergebnis befriedigt nicht: Unter den Quellen fehlt die Handschrift Mus. ms. Bach St 296 der Berliner Staatsbibliothek, unter den Komponisten, denen das Werk zugeschrieben ist, Johann Christian Bach, und unter den Neuausgaben diejenige von Karl Marguerre für Querflöte und Cembalo bei Moeck 1960 wie auch die für die gleiche Besetzung von György Orbán bei Editio Musica Budapest 1980 (beide unter dem Namen Johann Christian Bachs).

3. Auch das „Trio in G“ für Flauto traverso, Violino und Basso continuo erscheint zweimal in Gronefelds Katalog; einmal auf S. 258 f. unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bachs, einmal auf S. 269 unten als Werk seines Vaters. Auch hier hätte man gerne alle Informationen beisammen. Das besonders Problematische bei der ersten Eintragung ist, dass die angegebene Quelle – Stimmen ohne Komponistenangabe von der Hand Johann Sebastian Bachs im Germanischen Museum zu Nürnberg – in keiner Weise auf den Bach-Sohn deutet, während es sich bei der im Eintrag unter dem Namen Johann Sebastian Bachs angegebenen (von der *Neuen Bach-Ausgabe* nicht erfassten) Quelle vermutlich um eine lange vermisste Abschrift jener Nürnberger Quelle handelt. Das Echtheitsproblem wird in beiden Einträgen angesprochen. Aber es fehlen doch alle weiterführenden Hinweise, insbesondere auf Band VI/5 der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und den zugehörigen Kritischen Bericht, aber auch auf die Ausgabe unter dem Namen Bach ohne Vornamen von Gerhard Kirchner im Bärenreiter-Verlag Kassel 1987 und auf die Variantenfassung für Violine und obligates Cembalo in F-Dur BWV 1022.

Johann Christian Bach (S. 264 ff.): Zu bemängeln ist das Fehlen eines Ausgabennachweises zu dem Trio in C-Dur (S. 264): Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart (Delores Keahey) 1988

(Ausgabe für zwei Querflöten und Violoncello). Johann Christoph Friedrich Bach: Die „Sonata in D“ (S. 266) gehört nicht hierher, es handelt sich um ein ‚modernes‘ Klaviertrio. Bei dem „Trio in A“ auf S. 267 oben für Querflöte, Violine und Basso continuo bliebe die Ausgabe von Derek McCulloch bei Corda Music Publications, St Albans (GB) 1995, nachzutragen. Das „Trio in A“ auf S. 267 unten ist dasselbe Werk, nur dass diesmal die Violin- statt der Flötenstimme für die Incipits herangezogen worden ist.

Johann Sebastian Bach (S. 268 ff.): Warum wird weder auf die alte Bach-Ausgabe noch auf die NBA hingewiesen? – Als Ergänzung zu der wohlbekannten Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* (S. 268) wäre wohl gerade für Flötisten – als Hauptinteressenten des Katalogs – ein Hinweis auf die fragmentarisch überlieferte Fassung für Flöte und obligates Cembalo nicht unwichtig (Kunstsammlungen der Veste Coburg, V. 1109,1, Rekonstruktion von Paul Horn bei Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1980). Das „Trio in Es“ für Querflöte, Violine und Basso continuo (S. 269), das ja als Johann Sebastian Bach zugeschriebene Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1031) recht bekannt und in seiner Echtheit seit langem umstritten ist, bedürfte unbedingt ergänzender Hinweise, zum einen auf die bekanntere Alternativfassung, zum anderen auf die Echtheits- und Fassungsproblematik, wie sie vom Rezensenten vor kurzem im Kritischen Bericht zu NBA VI/5 dargestellt wurde.

Endlich wäre hier noch ein weiteres Familienmitglied nachzutragen: Johann Ernst Bach (1722–1777) mit seinem e-Moll-„Trio à Flauto traverso e Violino con Cembalo dell Sign. J. E. Bach à Eisenach“ aus dem Hessischen Staatsarchiv Marburg, herausgegeben für Querflöte und obligates Cembalo von Frank Michael im Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. 1989.

Standardwerke wie dasjenige Gronefelds erscheinen nur einmal in hundert Jahren. Umso wichtiger wäre es, dass Autor und Verlagslektorat sich bei der Vorbereitung der Folgebände verstärkt der hier exemplarisch aufgezeigten Schwächen annähmen, um das Jahrhundertwerk zu optimieren, zum Nutzen derer, die sich seiner bedienen werden – und das sind nicht wenige: Musiker, Flötisten gewiss vor allem, aber auch Editoren, Verleger, Schallplattenproduzenten, Rundfunk- und Konzert-Programmgestalter,

Musikwissenschaftler und Bibliothekare und, nicht zuletzt, Musikalienhändler.

(Juli 2008)

Klaus Hofmann

Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 359 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie. Band 8.)

Wie schon bei den bisherigen Bänden bündelt die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe in diesem Bericht die Beiträge von vier vorausgegangenen Symposien. Die versammelten Aufsätze bewegen sich fast ausnahmslos auf hohem Niveau und bieten weit über die Händelforschung hinausgehende Anregungen zu verschiedenen methodologischen und historischen Fragen. Die Besprechung kann sich nur auf einen inhaltlichen Überblick über die präsentierten Themen beschränken.

Die Texte aus dem Jahr 2001 befassen sich mit „Tempo und Dynamik in der Musik Händels und seiner Zeitgenossen“. Werner Braun erörtert an Beispielen aus *Almira* die Möglichkeit, Überlegungen zu Tempokonzerten in Opernarien der Händelzeit aus einer differenzierten Betrachtung der Textvertonung abzuleiten. Diese innige Wechselbeziehung von Tempo und Affekt, die in der Schlüsselstellung des französischen Terminus „mouvement“ (Bewegung) besonders anschaulich wird, versucht Sabine Ehrmann-Herfort theoretisch zu erhellen. Wolfgang Auhagen beschäftigt sich mit den raumakustischen Gegebenheiten verschiedener historischer Konzertsäle und kommt zu dem Schluss, dass die Nachhallzeiten deutlich geringer waren als in den heutigen Räumlichkeiten, weshalb auch bei schnellen Tempi ein Detailhören möglich war. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Klaus Miehling bei dem Versuch, eine konkrete Tempotabelle für Händels Werke bereitzustellen. Ihr zufolge wären sämtliche neueren Einspielungen zu langsam. Grundsätzliche Überlegungen zum Stellenwert der Dynamik in der Barockmusik bietet Siegfried Schmalzriedts Aufsatz.

Der zweite Komplex mit dem Untertitel „Neue Empfindsamkeit versus barockes Pathos. Die Stilkrise im London der 1730er Jahre“ führt

dem Leser die kulturelle Konstellation vor Augen, die Händel dazu veranlasste, sich mehr und mehr der Gattung Oratorium zuzuwenden. Der Misserfolg seiner italienischen Opern erschließt sich aus der Analyse der Londoner Gesellschaft im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, wie sie Ruth Melkis-Bihler vorlegt. Das bürgerliche Milieu, das die englische Hauptstadt dominierte, formte sich ein eigenes „mittleres“ Kunstideal, das Werner Busch in seiner Analyse anschaulich werden lässt. Drei Beiträge widmen sich anderen wichtigen Komponisten, die Händel in London Konkurrenz machten, John Gay mit seiner *Beggar's Opera* (Peter Andraschke), Thomas Arne mit seinem Versuch, eine englische Oper zu begründen (Wolfgang Ruf), und Giovanni Bononcini mit einem moderneren, kantablen Stil (Hartmut Krones).

Der dritte Teil „Empfindsamkeit in der Klaviermusik nach 1730 und ihre Voraussetzungen“ knüpft zeitlich an den vorhergehenden an. Händels Cembalokompositionen bleiben hier ausgeklammert. Nach grundlegenden Betrachtungen zur Rolle Matthesons als Vorreiter einer Ästhetik der Empfindsamkeit (Sabine Ehrmann-Herfort) folgt Arnfried Edlers Aufsatz über François Couperins Clavecinschaffen. Weniger unter dem Aspekt der Empfindsamkeit als unter demjenigen einer generellen Modernität erläutert er hier seine These, dass „Couperin den vielleicht wichtigsten Beitrag Frankreichs zur Emanzipation der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert“ (S. 258) geleistet habe. Vielleicht etwas zu viel Information allgemeiner Art hat Peter Overbeck in seinem Beitrag zu Jean-Philippe Rameau kumuliert. Überzeugend sind dagegen Werner Breigs Überlegungen zu der Frage, in welcher Weise sich Bach für die neuen stilistischen Tendenzen empfänglich zeigte. Insbesondere in einzelnen seiner Spätwerke wie dem dreistimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* scheint der Komponist gezielt mit musikalischen Verfahren der Empfindsamkeit experimentiert zu haben.

Beschlossen wird der Band durch die drei Beiträge des Symposiums „Händel in Hamburg“. Hans-Dieter Loose berichtet hier über „Kaufleute, Mäzene und Diplomaten. Finanzierung und Organisationsstruktur der alten Hamburger Oper am Gänsemarkt“, während Dorothea Schröder den sozialen Wandel nachzeichnet, den die Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts

durchlief und der die Basis für die Entstehung einer Kultur des Luxus und des Vergnügens bildete. Eine Rekonstruktion des Hamburger Opernlebens in den für Händel entscheidenden Jahren 1703 bis 1705 und der „Lehrjahre“ bei Reinhard Keiser bietet der Aufsatz von Hans Joachim Marx.

(September 2007)

Lucinde Braun

ARNOLD JACOBSHAGEN: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. 319 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 57.)

Erst mit gewisser Verzögerung nahm sich die Opernforschung der „Sattelzeit“ um 1800 an, die in nahezu allen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bereichen grundstürzende Umbruchszenarien mit sich brachte. Speziell die italienischsprachige Opernproduktion der Jahre zwischen Mozarts Tod und dem Durchbruch Rossinis geriet aufgrund unterschiedlicher äußerer und innerer Faktoren in einen Strudel librettistischer und kompositorischer Experimente, deren Facettenreichtum erst in jüngerer Zeit vor allem durch eine Reihe von formgeschichtlichen Arbeiten einem systematischen Verständnis näher gebracht wurde. Ein charakteristisches Produkt dieser Jahre ist die *Opera semiseria*, die ihren Höhepunkt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erlebte und stilistische wie konzeptionelle Elemente der zunehmend verschwimmenden italienischen und französischen Gattungstraditionen miteinander verwob. Diesem „mittleren Genre“ widmete Arnold Jacobshagen seine 2002 an der Universität Bayreuth vorgelegte und 2005 offenbar weitgehend unverändert publizierte Habilitationsschrift. Sie schließt eine nur auf den ersten Blick erstaunliche Forschungslücke, denn wie der Autor in seinem Vorwort zu Recht bemerkt, handelt es sich bei dem Gegenstand um ein gattungsgeschichtlich hybrides, nationenübergreifendes Phänomen, das sich unter den Prämissen der älteren Opernhistoriographie nicht fassen ließ.

Im ersten, den „Voraussetzungen“ gewidmeten Hauptteil wird zunächst einleitungsartig der Gattungscharakter in kritischer Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand sowie auf Grundlage zeitgenössischer Beurteilungen

und Begriffsverwendungszusammenhänge diskutiert. Die sich hierbei abzeichnende typologische Unschärfe wird dann zum Anlass genommen, in zwei Kapiteln, die den eigentlichen Kern der Untersuchung bilden, die Verankerung der Opera semiseria im Produktionssystem des Theaters aufzuzeigen und ferner ihre Prägung durch die französische Oper als wesensbestimmend zu kennzeichnen. Jacobshagen weist hier überzeugend nach, dass „Gattungsunterschiede im italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts angesichts einer durch äußere Faktoren stark eingeschränkten ästhetischen Autonomie weniger unter poetologischen als vielmehr unter sozioökonomischen, theaterrechtlichen und institutionellen Aspekten relevant waren“ (S. 9) und sich die Rezeption französischer Elemente keineswegs statisch, sondern als Kulturtransfer innerhalb eines transnational gewordenen ästhetischen Rahmens vollzog – keineswegs zufällig wurden daher „periphere“ Städte mit einem jahrzehntelangen Neben- und Miteinander französischer, italienischer und lokaler Theatertraditionen wie Wien oder Dresden zur „Drehscheibe der italienischen Oper“ um 1800, wie in einem Exkurs ausgeführt wird. Die Verortung dieser Gattungskonstituenten in den „Zentren der italienischen Oper“ Venedig, Neapel und Mailand beschließt den ersten Teil, eine Auswahl, die vor allem durch die Uraufführungsintensität in diesen Städten gerechtfertigt wird.

Die zwangsläufig ein wenig holzschnitthaften Beobachtungen im Rahmen dieser Schlaglichter erfahren ihre im Sinne der Zielsetzung der Arbeit weitaus prägnantere Konkretion im zweiten Teil, der sich in fünf Fallstudien ausführlich mit den Einzelwerken *Camilla* in den Vertonungen von Ferdinando Paër und Valentino Fioravanti, *Elisa* von Giovanni Simone Mayr, *Clotilde* von Carlo Coccia, *La gazza ladra* von Gioachino Rossini sowie *Margarita d'Anjou* von Giacomo Meyerbeer beschäftigt.

Jacobshagens Buch bietet eine maßstabsetzende Annäherung an eine zentrale, gleichwohl zumeist miss- bzw. unverständene Gattung des Musiktheaters, die die weitere Auseinandersetzung mit der Opera semiseria sowie den musikalischen Gattungstransformationen um 1800 generell wesentlich prägen wird. Die neueren Erkenntnisse zur Institutions-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Opern-

produktion sowie das theoretisch-methodische Konzept des Kulturtransfers in ein erweitertes Gattungsmodell eingebracht zu haben, bildet zudem ein besonderes, über den konkreten Gegenstand hinausweisendes Verdienst dieser Studie.

Der Aspekt des Kulturtransfers, der insbesondere in den Fallstudien konkret gemacht wird und sich, was die französischen Einflüsse in Italien anbetrifft, vor allem auf die grundlegenden Untersuchungen Marco Maricas stützt, hätte freilich durch die Berücksichtigung von Carolyn Kirks materialreicher Dissertation *The Viennese Vogue for opéra-comique, 1790–1819* (St. Andrews 1983) eine Präzisierung des komplexen Facettenreichtums der Transferprozesse insbesondere im Hinblick auf Ferdinando Paërs entscheidende Wiener Beiträge zum Untersuchungsgegenstand erlaubt. Überdies hätte man sich zumindest in Exkursen oder einem Ausblick die Thematisierung weiterer prinzipieller Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen der Opera semiseria gewünscht, so etwa ausgehend von der angesichts massiver Verschiebungen der Sozialstruktur des Publikums sich wandelnden prinzipiellen Funktion und Bedeutung von Komik und Tragik auf der Bühne und den hieraus resultierenden Konsequenzen für ihre die Gattungsgrenzen relativierenden Vermischung.

Angesichts der grundlegenden Qualitäten von Jacobshagens Buch fallen diese wenigen Monita allerdings nicht grundsätzlich ins Gewicht, zumal es sich dank seiner klaren Anlage und der Fähigkeit des Autors zur souveränen Fokussierung komplexer Zusammenhänge durch eine außerordentlich gute Lesbarkeit auszeichnet.

(September 2008) Klaus Pietschmann

AXEL SCHRÖTER: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters. Sinzig: Studio Verlag 2006. 339 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 4.)*

BEATE AGNES SCHMIDT: *Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig: Studio Verlag 2006. 509 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 5.)*

Die vorliegenden Studien sind im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (Teilmodul „Musik und Theater“) entstanden und somit im Koordina-

tensystem der Weimarer Klassik angesiedelt. Obgleich beide Studien das Thema Schauspielmusik zum Gegenstand haben, reflektieren sie das Umfeld Weimar auf ganz unterschiedliche Weise. Eines haben sie gemeinsam: Nach der Lektüre wird niemand mehr ernstlich von einer Opposition von „Oper und Drama“ sprechen können. Was wir gemeinhin als Sprechtheater rubrizieren, war schlechterdings musikalisches Theater, das sich auf dem Weg zwischen Werkintention und Aufführung konstituierte. Diese ‚Wegbeschreibung‘ bedarf keiner Metadiskurse, sondern grundlegender philologischer Arbeit – und dies leisten beide Monographien auf vorzügliche Weise. Die philologische Annäherung vermag aber noch viel mehr: Sie konturiert nämlich geradezu exemplarisch Inszenierungen (und nicht Werke). Die Tatsache, dass Schauspielmusik eine relativ instabile ‚Gattung‘ darstellt, wird hier zum Vorteil, indem sie einerseits jeweils unterschiedliche Versionen eines Werkes hervorbringt und andererseits den Blickwinkel der Forschung auf gänzlich andere Kategorien richtet, nämlich auf die Parameter einer Aufführung. Vor diesem Hintergrund sind die vorliegenden Arbeiten gleichermaßen für die germanistische wie die theaterwissenschaftliche Forschung relevant, auch wenn sie sich nicht den Axiomen der Performativität verschreiben.

Der Titel der Dissertation von Beate Agnes Schmidt ist bereits programmatisch, indem er auf die konstitutive Zugehörigkeit der Musik in Goethes *Faust* verweist. Die Studie nähert sich dem Gegenstand indes zunächst über die Gattung, indem sie die theoretischen Denkmotive von Schauspielmusik in den Blick nimmt. Diese Betrachtung findet jedoch immer vor der Folie aufführungspraktischer und institutioneller Gegebenheiten statt, hier dem Weimarer Theater. Diese Verschränkung vermag nicht nur ungemein interessante Details zutage zu fördern (Anstellungsverhältnisse, Kompilation von Kompositionen, Organisation von Bühnenmusik, Zwischenaktmusik als Forum für durchreisende Virtuosen usw.), sondern die Autorin entwickelt aus diesem Spannungsfeld auch das Denkmodell für die weitere Untersuchung. Schmidt unterscheidet hier zwischen „imaginiertes Dramaturgie“ im Sinne der Autorintention und der „Bühnen-Dramaturgie“ (S. 79), d. h. die theaterpraktische Realisierung, in der neben dem Komponisten auch der Regisseur

als Bearbeiter eine zentrale Instanz darstellt. Der theoretisch-ästhetische Teil der Arbeit unterscheidet sich aufgrund dieser Rückbindung in eine bühnenpraktische Perspektive à fond von der älteren Literatur zum Problem Schauspielmusik. Die Explikation dieses Spannungsfelds zwischen Werktext und Aufführungstext, in dem sich Schauspielmusik im Besonderen wiederfindet, verliert sich allerdings im Laufe der Arbeit etwas; hier hätte die Autorin ihrem Ansatz durchaus etwas mehr Kontur verleihen dürfen. In diesem Zusammenhang wäre auch eine Schärfung der dramaturgischen Kategorien bzw. Funktionen denkbar gewesen, insbesondere der „Bühnenmusik als Realitätszitat“ (S. 79), die weitgehend instrumental konnotiert ist und die vokalen Erscheinungsformen kaum hinreichend abdeckt. (Überdies sollte von den veralteten und unpräzisen Begriffen Einlagelied und Gesangseinlage für diegetische Musik Abstand genommen werden; unbegreiflicher Weise macht auch die jüngere Filmmusikforschung davon noch Gebrauch).

Äußerst instruktiv ist die Suche nach musikdramatischen Vorbildern für die musikalischen Szenen in Goethes *Faust I*. Hier werden eine Fülle von Szenen und Szenentypen namhaft gemacht (Traum- und Zauberszenen, religiöse Szenen, Gesellschaftslieder etc.), welche die Basis für die spätere Betrachtung der *Faust*-Musiken abgibt. Entscheidend sind auch hier die Grenzbereiche zur Oper, d. h. solche Szenen, die über die traditionelle Funktionalität von Schauspielmusik hinausweisen. In diesem Zusammenhang werden auch melodramatische Passagen diskutiert, wobei auch hier die aufführungspraktische Perspektive bei der Annäherung dominiert: Weniger das Partiturnotat des Melodrams ist von Interesse, sondern vielmehr die Praxis des Sprechens zu Musik.

Der zweite Teil der Arbeit ist Fallstudien verschiedener *Faust*-Musiken gewidmet. Neben Anton von Radziwill, Carl Eberwein und Peter Joseph Lindpaintner kommen auch Gemeinschaftskompositionen sowie Misch- bzw. Pasticcio-Formen zur Sprache. Die Untersuchung umfasst zeitlich vor allem das Ende der 1820er- und den Beginn der 1830er-Jahre. Im Zentrum steht die Analyse der Schauspielmusik des Fürsten Radziwill, die *Compositionen zu Göthe's Faust*, deren Genese und Aufführungsgeschichte sich von 1808 bis 1832 erstreckt. In

diesem Abschnitt wird deutlich, wie gleichsam ohnmächtig Goethes ‚Chefideologen‘ in Sachen Musik (Zelter, Reichardt) dieser Vertonung eines Dilettanten gegenüberstanden. Schmidts Ausführungen zu dieser frühen *Faust*-Musik offenbaren eindrücklich, dass Radziwills Musik ‚moderner‘, d. h. medialer, kaum hätte gedacht sein können. Überzeugend vermag sie beispielsweise darzulegen, dass auch die Implementierung präexistenter Musik, hier Mozarts *Adagio und Fuge* KV 546 in der Ouvertüre, eine individuelle kompositorische Lösung hinsichtlich des ideellen Gehalts des Werkes darstellt. In dem gesamten Kapitel „Komponist und Bühne“ erkundet die Autorin nicht nur analytisches Neuland, sondern sie kontextualisiert die je spezifischen musikalischen Konzeptionen seitens der Ästhetik, der Dramaturgie und ihrer institutionellen Verankerung. Das Ergebnis ist gleichermaßen beeindruckend wie bedeutsam: Es ist nicht weniger als ein Stück (deutscher) Theatergeschichte, die sich dem Leser hier entfaltet, eine Theatergeschichte, die nicht einer diffusen Vorstellung von ‚Weltliteratur‘ anhängt, sondern sich vielmehr ganz auf die Aufführungstexte und deren Konkretisierung in Inszenierungen stützt. Gerade deshalb ist das Buch auch eine fundamentale Arbeit zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Goethes *Faust*.

Die Studie von Axel Schröter verfolgt einen – von der Materialseite aus betrachtet – umfassenderen Ansatz, indem sie die Musik in sämtlichen Schauspielen August von Kotzebues in den Blick nimmt. Insofern leistet die Monographie weit mehr als es der Untertitel mit seiner Fokussierung auf Weimar suggeriert, zumal auch mehrfach Seitenblicke nach Wien oder Berlin unternommen werden. Allerdings entsteht durch den primären Weimar-Bezug einerseits und den Versuch einer Gesamtdarstellung der Kotzebue’schen Schauspielmusiken andererseits eine methodische Schiefelage. Diese spiegelt sich nicht zuletzt auch in komplizierten Überschriften wider (z. B. „Hinweise auf Musik in den Texten der in Weimar zwischen 1791 und 1817 aufgeführten Schauspiele“). Ein Zweites: die Studie leistet zwar einen exemplarischen Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen von Schauspielmusik – und Kotzebue kann hier in der Tat als Exempel figurieren –, auf der anderen Seite vermag sie die analysierten Phänomene kaum in eine überge-

ordnete Perspektive einzubetten. Da gerade bei Kotzebue die Grenzbereiche zwischen „Schauspiel mit Musik“ und Oper fließend sind, hätte man sich hier konzisere Fragestellungen im Hinblick auf ‚musikalische Dramaturgien‘ gewünscht. So versucht Schröter, Kotzebues Ästhetik weitgehend aus dessen Selbstzeugnissen (Vorworte zu Textbüchern etc.) zu destillieren. Das grundlegende Problem der Funktionalität von Musik im Schauspiel bleibt somit – jenseits der Betrachtung der Einzelszene – weitgehend unkonturiert, vor allem deren Denkfiguren in der Forschungsliteratur. Dass die Arbeit von Benedikt Holtbernd (*Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*, Frankfurt am Main 1992) nirgendwo aufscheint, ist dafür ebenso symptomatisch wie der fehlende Rekurs auf einen grundlegenden Aufsatz zu Kotzebues Operndramaturgie (Karin Pendle, „August von Kotzebue, Librettist“, in: *The Journal of Musicology* 3, 1984, S. 196–213). Auch ist die gattungsterminologische Seite nicht gänzlich frei von Ungereimtheiten: So ist völlig unklar, warum die Betrachtung von *Das Dorf im Gebirge*, *Die Alpenhütte* und *Feodore* unter der Überschrift „Sonderfall Liederspiele“ firmiert.

Mag die methodisch-theoretische Seite mit einigen Defiziten behaftet sein, so ist der analytische Teil der Arbeit weitaus überzeugender. Wie erwähnt spannt Schröter hier den Bogen weit über Weimar hinaus, indem er Kompositionen aus Wien, Berlin und Paris mit einbezieht. Hier musste Grundlagenforschung im besten Sinne betrieben werden, um überhaupt den Werkbestand, wie er sich in den zahlreichen Übersichtstabellen niederschlägt, dokumentieren zu können. Das Ergebnis gewährt – wie schon bei Schmidt – einen beispiellosen Einblick in die tieferen Strukturen dessen, was gemeinhin etwas abschätzig unter ‚Theaterbetrieb‘ rubriziert wird. In Schröters Untersuchung werden gleichermaßen die Mechanismen dieses Betriebs transparent, wie sie andererseits den Einfluss dieser Mechanismen auf die Werkgestalt offenlegt. Voraussetzung hierfür ist ein minutiöses Quellenstudium, dessen Ergebnisse die gesamte Arbeit durchziehen.

Im Mittelpunkt steht die Analyse des Schauspiels *Die Hussiten von Naumburg*, das anhand von vier Fallstudien näher beleuchtet wird. Da diese Kompositionen aus ganz unterschiedlichen Kontexten stammen (F. S. Destouches/

Weimar, Salieri/Wien, Méhul/Paris nebst einem Pasticcio), sind die vergleichenden Beobachtungen entsprechend aufschlussreich. Vor allem am Beispiel der Instrumentalstücke vermag Schröter die gänzlich unterschiedlichen Annäherungen an die dramaturgische Vorgabe Kotzebues aufzuzeigen. Für die Chöre dieser Schauspielmusik werden exemplarische Nummern analysiert, die im Anhang auch in (neu gesetzter) Partitur wiedergegeben sind. Besonders erhellend ist hier vor allem, inwieweit die unterschiedlichen Vertonungen die Empathie des Zuschauers jeweils in verschiedene Richtungen zu leiten vermögen.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Betrachtung der beiden Festspiele *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*. Die Tatsache, dass ein Komponist wie Beethoven in den *Ruinen von Athen* zu einer gänzlich anderen und neuartigen Annäherung an das Genre gelangte, mag vielleicht nicht überraschen; gleichwohl ist Schröters analytische Darlegung, warum Kotzebues *Nachspiel* den besseren Nährboden für Innovationen abgab als ein Drama wie *Egmont*, in jeder Hinsicht einleuchtend. Damit wird nicht einer Nobilitierung der Gattung Schauspielmusik durch Beethoven das Wort geredet, sondern vielmehr das große Potenzial offengelegt, das diesem Genre innewohnt.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

MATTHIAS CORVIN: *Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Im Unterschied zu anderen zentralen Gattungen der Instrumentalmusik um 1800 hat die Ouvertüre in der musikwissenschaftlichen Forschung lange Zeit nur eine untergeordnete Rolle gespielt, was umso erstaunlicher erscheint, je mehr man sich die Vielfalt der mit der Ouvertüre in Verbindung stehenden kulturellen Kontexte vergegenwärtigt und das Innovationspotenzial bedenkt, das einer solchen zwischen den verschiedenen Operntraditionen sowie den Gattungen des Oratoriums, des Schauspiels, des Balletts und der reinen Konzertovertüre oszillierenden Erscheinung innewohnen muss. Matthias Corvins vorliegende Kölner Dissertation stellt einen wichtigen Beitrag zur Kategorisierung der in Ouvertüren um 1800 begegnenden

Formkonzepte dar. Bewusst verzichtet der Autor auf eine mehr als cursorische Untersuchung größerer musikästhetischer, kultureller oder aufführungspraktischer Zusammenhänge und lässt so zugleich für künftige Untersuchungen zu diesem Thema noch zahlreiche lohnende Anknüpfungspunkte.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen unterschiedlichen Gewichts, von denen der erste (S. 19–38) die Ouvertürentypen im 18. Jahrhundert (italienische Sinfonia, französische Ouvertüre, deskriptive Ouvertüre, einsätzigige Ouvertüre und Potpourri-Ouvertüre) diskutiert, während der zweite Teil (S. 39–86) die vorkommenden Formtypen des engeren Untersuchungszeitraums – mehrsätzigige Formen, einfache Reprisesform (AA), Reprisesform (ABA), Sonatensatzform, freie Reihungsform, Potpourri und Introduction – systematisch behandelt und darüber hinaus die Aspekte Orchesterbesetzung, Tonarten, Zitateinbindung, Kolorit, Tonmalerei, Programmatik, Melodik, Klang und Integration in das Gesamtwerk zusammenfassend beleuchtet. Den bei weitem umfangreichsten Teil nehmen jedoch nicht weniger als 32 chronologisch angeordnete Einzelanalysen ausgewählter Ouvertüren des Untersuchungszeitraums ein (S. 87–263).

Ein möglicher Einwand zu dieser insgesamt sehr verdienstvollen Untersuchung betrifft die Wahl des Titels. Dieser könnte suggerieren, dass Mozart und Beethoven die beiden für die historische Entwicklung der Ouvertüre im Zeitraum zwischen etwa 1775 und 1810 maßgeblichen Komponisten gewesen seien, was wohl unzutreffend sein dürfte. Zumindest indirekt wird dies vom Verfasser auch durch die Auswahl der Einzelanalysen bestätigt, unter denen Mozart lediglich mit der Ouvertüre zu dem Opernfragment *Lo sposo deluso* (1783) vertreten ist, während seine Hauptwerke nur summarisch Erwähnung finden und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden. So zieht sich zwar die Formel von der „Ouvertüre von Mozart bis Beethoven“ als häufig repetierter Textbaustein durch die Arbeit, ohne dass auf eine Sonderstellung der beiden Komponisten inhaltlich näher Bezug genommen würde. Vielmehr dient die Polarität „italienischer“ und „französischer“ Formkonzepte als maßgebliches Bezugssystem der einzelnen analytischen Befunde. Wollte man indes für Anfang und Ende des gewählten

Zeitraumes zwei andere für das Thema repräsentative Komponistennamen wählen, könnten diese etwa Grétry und Rossini lauten; auch die Ouvertüren Cherubinis, Méhuls oder Paisiellos waren für die Geschichte der Gattung sehr wirkungsmächtige Bezugspunkte. Dass Rossini unter den Einzelanalysen nicht vertreten ist, wird durch den knappen und sehr approximativen Hinweis, dass nahezu alle seine italienischen Ouvertüren der „einfachen zweiteiligen Anlage (AA)“ folgen würden (S. 21), ebenso wenig begründet wie durch die Feststellung, dass das sogenannte „Rossini-Crescendo“ als Steigerungsmittel in der Coda bereits in italienischen Sinfonien des ausgehenden 18. Jahrhunderts begegnet (S. 66). Schon allein die Tatsache, dass Rossini dank der (in Corvins Bibliographie nicht erwähnten) Arbeiten Philip Gossetts beinahe der einzige Komponist dieser Epoche ist, dessen Ouvertüren bislang systematisch und detailliert untersucht wurden, hätte eine stärkere Berücksichtigung seiner Werke auch aus methodologischen Erwägungen nahe gelegt.

In Corvins Auswahl, die „die im systematischen Kapitel gemachten Beobachtungen am Einzelfall exemplifizieren“ soll (S. 87), entfallen auf Méhul und Beethoven je drei Werke, auf Paisiello, Cherubini und Spontini jeweils zwei Werke sowie auf Bertoni, Haydn, Holzbauer, Grétry, Mozart, Schulz, Salieri, Piccinni, Martín y Soler, Vogel, Devienne, Steibelt, Cimarosa, Boieldieu, Berton, Fioravanti, Isouard, Hoffmann, Vogler und Weber jeweils ein Werk. Tatsächlich scheint die Vielfalt und Individualität der Einzellösungen den Ausschlag dafür gegeben zu haben, eine so große Zahl unterschiedlicher Kompositionen nacheinander abzuhandeln. Der Gefahr der Monotonie einer solchen Darstellungsweise begegnet der Autor dadurch, dass er jeweils einen Einzelaspekt ins Zentrum rückt, etwa die drei Akkordschläge in Holzbauers *Günther von Schwarzburg*, das Trompetensignal in Méhuls *Hélène*, die Mediantverhältnisse in Bertons *Aline reine de Golconde* oder die Monothematik in Fioravantis *I virtuosi ambulanti*. Wo solch griffige Etikettierungen sachlich nicht gegeben sind, bemüht Corvin nicht minder plakative Ersatzlösungen: Paisiellos *La serva padrona* etwa firmiert unter „Italienische Freiheit“, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* hingegen unter „Italienische Linie“, womit der Autor einmal mehr auf die vermeintliche Schematik italienischer

Formlösungen anspielt. Der Verlust an Detaildifferenzierung wird hier durch die Deutlichkeit der Aussage entschädigt, die freilich sehr stark auf der Annahme präexistenter Nationalstile insistiert.

In entsprechender Weise lassen auch die Schlussfolgerungen des Autors sehr klare Entwicklungslinien und Tendenzen erkennen: in Italien von der dreisätzigen Sinfonia zur einsätzigen Reprisesform, in Frankreich von der französischen Ouvertüre zur programmatischen, relativ freien Großform sowie generell zur Ausprägung von Mischformen, wie sie etwa durch Gluck, Salieri, Cherubini oder Beethoven verkörpert werden. Auch hinsichtlich der Herausbildung der Konzertouvertüren entwirft Corvin eine klare Typologie: Neben der formal freieren französischen Programmuvertüre entwickelt sich die am Sonatensatz orientierte deutsche Konzertouvertüre; als dritte Linie lässt sich die zu bestimmten Anlässen komponierte „Festouvertüre“ identifizieren. Die im Titel hervorgehobene Konzentration auf die Formkonzepte erweist sich somit auch als methodische Stärke, die das Buch zu einem wichtigen Referenzwerk zu seinem Thema macht.

(Februar 2008)

Arnold Jacobshagen

Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER, Eike RATHGBER. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)

Wenn Manfred Angerer in seiner Einleitung zum vorliegenden Tagungsband den Verlegenheitscharakter des Themas einer „musikalischen Gesprächskultur“, spezifiziert durch die geographisch-politische – und implizit ethnographische – Eingrenzung „im habsburgischen Vielvölkerstaat“, eingesteht, vergibt er vor schnell ein spezifisches Erkenntnispotenzial. Im Rahmen eines Symposiums, das seinen wissenschaftlich-thematischen Anspruch dem eher formalen Aspekt der Notwendigkeit von Tagungen nachgeordnet hat (S. 8), ist es zunächst nicht erstaunlich, dass eine Vielzahl der Beiträge auf eine theoretische Reflexion der immerhin nicht unproblematischen Unterstellung einer kommunikativen Funktion einer bestimmten

Gattung in einem besonderen kulturellen Umfeld stillschweigend verzichtet. Nicht zufällig also häufen sich die bloßen „Anmerkungen“ und „Bemerkungen zu“ Komponisten und deren Werken, die dem habsburgischen Reich in irgendeiner Form zuzuordnen sind. Einigen der Beiträge gelingt es jedoch, das erhebliche Erkenntnispotenzial der Themenstellung – als Heuristik aufgefasst und in ihren Voraussetzungen bewusst gemacht – aufzuzeigen.

So macht etwa Hans-Joachim Hinrichsen als Verbindungsglied der späten Streichquartette Franz Schuberts zum frühen Schaffen die Kommunikationsstrukturen der halböffentlichen Wiener Salonkultur greifbar. Vor dem Hintergrund der Affinität der späten Kammermusik Schuberts zum Lied kann Hinrichsen implizite Bezüge auf eine konkrete Kommunikationssituation aufzeigen. Einkomponierte Materialien werden von Schubert so nicht bloß ästhetisch definiert – und sind einer hermeneutischen Analyse zugänglich –, sondern sozial kodiert (S. 38). Damit kann Hinrichsen auch die Metapher vom „musikalischen Gespräch“ als spezifische Diskursivität substantiieren, die in eklatantem Widerspruch zur oft kolportierten Auffassung eines Unpolitischen und Eskapistischen „kleinbürgerlicher“ Musik im Habsburgischen Reich stehe (S. 42f.).

Ohnehin entstammt ja der Topos vom Quartett als „Gespräch“ in seiner immer wieder herangezogenen Fassung aus dem Brief Goethes an Zelter vom 9. November 1829 letztlich einer aufklärerisch-illusionären Vorstellung von gleichberechtigter Kommunikation, die nur deshalb unproblematisch ist, weil sie politisch folgenlos blieb. Mit der Realität künstlerischer Existenz im Habsburgischen Reich hat sie wenig zu tun, genauso wenig mit den neuen, auch technischen Herausforderungen an die Gattung in der Konkurrenzsituation des modernen Konzertwesens. Daher ist es kein Zufall, dass auch Gerhard Winkler in seinem Beitrag zu Johann Nepomuk Hummel diskursive Aspekte eher in intertextuellen Bezügen aufzeigen kann als im vermeintlich kommunikativen Satzgefüge. In Hummels dienstlich weitgehend „exterritorialem“ Schaffen (S. 153) weist Winkler eine sorgfältige musikalische Inszenierung nach, die einerseits in einem subtilen „Bildprogramm“ auf einen witzig-gelehrten Konversationston im Stile Haydns rekurriert, andererseits eine intertex-

tuelle Abwehrstrategie entwickle, deren Objekt Beethoven darstellen könnte (S. 162).

Eike Rathgeber geht in seiner Interpretation der Quartette Leoš Janáčeks über bekannte Modelle programmatisch-biographischer Deutungen hinaus und stellt sie in den Kontext der Auflösung des Habsburgischen Reiches, dessen kolonialistischen Anspruchs und künstlerischer Werte (S. 109). Rathgeber liest sie als Manifestation einer stets gegen den Widerstand der Autoritäten durchgesetzten Beschäftigung mit russischer Sprache, Literatur und Erzählweise, speziell der Tolstojs. Es sei gerade der vollständige Verlust eines Diskurses zugunsten eines auf vier Stimmen aufgespaltenen Monologes, der die Erzählstruktur der *Intimen Briefe* bestimme (S. 112). Aus der Negation heraus kann so die Ablehnung eines diskursiv-gesprächhaften Duktus' selbst diskursiv werden.

Eine andere Form des kompositorischen Reflexes auf veränderte, vor allem stark temporalisierte und ausdifferenzierte Strukturen in der Gesellschaft der Moderne stellt nach Klaus Lippe die Komplexität in Alban Bergs Quartetten dar. Für die Gattung nicht weniger als für das Gesellschaftssystem gelte eine radikale Entkanonisierung integraler Sinnbestände und Wertordnungen. So problematisch die von Lippe präferierte künstlerisch-soziale Widerspiegelungstheorie ist – erkenntnistheoretisch fällt sie weit hinter die Dialektik der musiksoziologischen Überlegungen Adornos zurück –, so wichtig ist doch die Beobachtung, wie Bergs Arbeit am Detail in einem Pluralismus einander überlagernder Formen zu einem „organisierten Chaos“ führe (S. 86). Da sich Lippes Komplexitätsbegriff an dieser Stelle auf Niklas Luhmann bezieht, bleibt allerdings die Frage nach der systemtheoretisch notwendigen Komplexitätsreduktion offen, die ihrerseits Sinn zu stiften und neue Komplexität zu erzeugen imstande ist. Nicht zufällig übrigens konstatiert auch der Beitrag von Dominik Schweiger zu den *Bagatellen* Anton Weberns eine zunehmende Kluft zwischen Denkbareit und Wahrnehmbarkeit und damit einen erheblichen Diskursverlust. Stattdessen liege ein Spiel ereignisartiger Elemente vor, die keinem übergreifenden Signifikat mehr zuzuordnen seien (S. 140).

Weitere Beiträge des Bandes versuchen im Wesentlichen, die gattungsgeschichtliche Position einzelner Komponisten innerhalb der auf

Haydn zurückgehenden Tradition zu erörtern. In seinen Überlegungen zu Wolfgang Amadé Mozart rät Friedhelm Krummacher aber dazu, das Quartetttschaffen als Ganzes einmal in den Blick zu nehmen und dabei bewusst den Maßstab „Haydn“ auszuschalten (S. 62). Diesen Ansatz macht er am Beispiel der drei Kopfsätze von KV 172, 428 und 499 fruchtbar. Salome Reiser betont den Einfluss der Wiener Streichquartettkomposition auf die Werke von Johannes Brahms, hebt aber hervor, wie stark die zeitgenössische Einordnung einer Anlehnung an Beethoven als Etikettierung begriffen werden muss, die mit der Eingliederung in einen vertrauten Horizont das Verständnis erleichtert habe (S. 118). Geradezu außerhalb der Gattung sieht Hartmut Schick Antonín Dvořáks Opus B 19, das „merkwürdigste Streichquartett des 19. Jahrhunderts“ (S. 126); Dvořáks Position zu Haydn erklärt er als die eines Neoklassizisten. Hartmut Fladt beschreibt das Auseintreten von Material und Verfahrensweise bei Béla Bartók, dessen Streichquartette in einem Spannungsfeld zwischen österreichischer Tradition und französisch-russischer Moderne anzusiedeln seien. Gerold W. Gruber wendet sich der Gattung innerhalb des kompositorischen Schaffens von Arnold Schönberg zu, die als traditionsbeladene für eine Kontinuität des 19. Jahrhunderts stehe. Erika Hitzler betreibt eine „Ehrenrettung“ Paul Hindemiths als Wegbereiter der Moderne in der Auseinandersetzung mit Schönberg und vor dem Hintergrund einer letzten Beschwörung der musikalischen Tradition von Beethoven bis Mahler (S. 49). Carmen Ottner geht auf die programmatischen Aspekte der Quartette Bedřich Smetanas ein und stellt sie in Relation zur altösterreichischen Vorgeschichte der Gattung, insbesondere bei Haydn. (Juli 2008) Karsten Mackensen

STEFAN HANHEIDE: *Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. 408 S.

Stefan Hanheides Habilitationsschrift ist im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Forschungsgebiet „Musik im Zeichen politischer Gewalt“ entstanden. Im Zentrum der Betrachtung steht eine Gruppe von Werken Gustav Mahlers, bei denen die klangliche, idiomatische

und semantische Sphäre des Militärischen vordergründig erscheint. Bei seiner Untersuchung geht der Autor von der Deutung der *Sechsten Symphonie* Mahlers als „Vorahnung der Katastrophen des Jahrhunderts“ aus. Diese von ihm bezeichnete „Interpretationskonstante“ wurde in der Zwischenkriegszeit bereits angedeutet, von Erwin Ratz am Ende der 1950er-Jahre formuliert, kurz darauf von Hans Ferdinand Redlich übernommen und von Theodor W. Adorno auf die *Soldatenlieder* erweitert sowie politisch durch den Hinweis auf den Faschismus noch zugespitzt. Hanheide ortet eine „Diskrepanz“ zwischen „der Intensität und Vehemenz, mit der die drei Mahler-Forscher ihre Position behaupteten, und der marginalen Rolle, die sie im Mahler-Bild der Gegenwart spielt“. Dies bringt ihn dazu, die „Interpretationskonstante an der Sache selbst“ zu messen, wobei er darunter zum einen die Biographie Mahlers, sein Werk und seine Ästhetik, zum anderen die „geschichtlich[e] Entwicklung dieser Interpretation“ samt politischer Veränderungen versteht (S. 7). Dementsprechend ist das Buch gegliedert: Dem Teil, in dem „Mahlers Berührungen mit der Politik seiner Zeit“ anhand der bestehenden biographischen Literatur nachgegangen wird, folgen eine knappe Darstellung der „Sphäre von Militär und Untergang“ in Mahlers Ästhetik sowie die Analyse derselben in drei ausgewählten Soldatenliedern und in der *Sechsten Symphonie*.

Die Teilung der folgenden zwei Kapitel in „Interpretations-“ und „Rezeptionsgeschichte“ basiert auf der von Hanheide eingeführten Unterscheidung zwischen dem bewussten Versuch, „die Musik Mahlers in eigenen Büchern und Artikeln zu deuten“ (Interpretation), und dem „eher akzidentiell[e] Zugang zu dieser Musik, wie er sich vor allem in Aufführungskritiken findet“ (Rezeption, S. 7 f.). Im letztgenannten Kapitel wendet Hanheide ein numerisches Verfahren an, in dem thematisch gruppierte und chronologisch in zwei Kategorien (vor und nach dem Ersten Weltkrieg) geteilte Auszüge aus den gesammelten Aufführungskritiken der *Sechsten Symphonie* in Hinblick auf die Sphäre von Militär und Untergang ausgewertet werden. In einem Schlusskapitel werden die Ergebnisse zusammengefasst. Die im rezeptionsgeschichtlichen Kapitel ausgewerteten Auszüge sind schließlich in einem Anhang angeführt.

Bei seiner Untersuchung verpflichtet sich Hanheide der im Laufe der 1970er-Jahre in der Literaturwissenschaft entwickelten, in die Musikwissenschaft jedoch nur zögernd übertragenen Rezeptionsforschung. Dies erklärt, warum der Autor die Frage nach der Bedeutung der in den besprochenen Werken so auffälligen Präsenz von Idiomen und Klängen aus der Sphäre des Militärischen nicht direkt, sondern über den Weg bestehender Interpretationen behandelt. Bedenklich erscheint dennoch in einer rezeptionsgeschichtlichen Studie die Absicht, einzelne Interpretationen „an der Sache selbst [zu] messen“. Urteile über die Angemessenheit einer Interpretation sind freilich legitim, sie können aber keineswegs den Status einer neutralen Objektivität beanspruchen, sondern nehmen selbst an jenem geschichtlichen Leben des Kunstwerks teil, worin Hans Robert Jauss zufolge dessen Wesen besteht.

Die Fragwürdigkeit einer solchen Überprüfung wird im Fall der von Hanheide ausgewählten Fragestellung noch gesteigert. Denn die Erwartung, es ließe sich analytisch feststellen, ob Mahlers Musik die Katastrophen der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts vorahnt bzw. ob Mahler tatsächlich beabsichtigte, diese in seinen Werken vorzuzahnen, mutet seltsam an. Es überrascht deshalb durchaus positiv, dass Hanheide im Schlusskapitel sich von den prüferischen Absichten verabschiedet und eine konsequent rezeptionsgeschichtliche Betrachtungsperspektive einnimmt. Dies erlaubt ihm nun in der sogenannten Interpretationskonstante „ein großes Stück Wirkungsgeschichte der Mahlerschen Musik“ zu erblicken, „eine Phase des Verstehens mit eigenem Recht, in der beträchtliche Aspekte von der potentiellen Vielfalt der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder auf[ge]deckt wurden“ (S. 264). Es stellt sich freilich die Frage, ob es nicht vorteilhaft gewesen wäre, überhaupt von dieser rezeptionsästhetisch eher naheliegenden Feststellung auszugehen und ausführlicher jene Aspekte der Mahlerrezeption zu untersuchen, die in einem numerischen Verfahren unberücksichtigt bleiben. Es sei beispielsweise auf die Präsenz antisemitischer argumentativer Muster in den Mahler-Kritiken oder auf die Denkfigur des Untergangs hingewiesen, deren Begriff Hanheide im Titel seiner Studie übernimmt, ohne jedoch die in der Zwischenkriegszeit wirkungs-

volle Kulturphilosophie Oswald Spenglers auch nur zu erwähnen.

Hanheides rezeptionsgeschichtliche Studie ist nicht frei von positivistischen Annahmen, deren problematische Konsequenzen besprochen worden sind. Dies soll aber in keiner Weise daran hindern, die wertvollen Aspekte seines Buches adäquat zu würdigen. Hier ist vor allem die Untersuchung der Idiome und Klänge des Militärischen in den herangezogenen Werken Mahlers zu erwähnen. Die diesbezüglichen Analysen führen durch die Bezugnahme auf historische Quellen der österreichischen Militärmusik zu überzeugenden Ergebnissen. Der Umgang mit Quellen und Literatur ist sehr gründlich. Wer sich mit der *Sechsten Symphonie* und den *Soldatenliedern* Mahlers befassen will, findet in diesem Buch solide Werkanalysen, eine ausführliche Darstellung der Literatur und eine nützliche Dokumentation.

(Juli 2008)

Federico Celestini

The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek. Hrsg. von Dietmar SCHENK. Berlin: Universität der Künste 2005. 45 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 9.)

Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente. Hrsg. von Dietmar SCHENK, Markus BÖGGEMANN und Rainer CADENBACH. Berlin: Universität der Künste 2005. 173 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 8.)

Dass die Bibliothek eines Komponisten jüdischer Herkunft über Nazizeit und Bombenkrieg hinweg erhalten blieb, grenzt an sich schon an ein Wunder. Dass sie (sogar inklusive der originalen Regale!) in einen öffentlichen Bibliotheksbestand überführt werden konnte, ist der letzten überlebenden Freundin der Familie Schreker zu verdanken: Joan Beadling übergab die Bestände, die sie selbst von Schrekers Witwe, der Sängerin Maria Schreker, übernommen hatte, der Bibliothek der Universität der Künste Berlin.

Gerade bei einem so stark literarisch geprägten Komponisten wie Schreker, dessen selbst verfasste Libretti ständig – bewusst oder unbewusst – Lesefrüchte reflektieren, darf das als Glücksfall auch für die Musikforschung betrachtet werden. Der Katalog gliedert die 670

belletristischen Bände übersichtlich nach Ländern und Sachgebieten auf. Ein kenntnisreiches Vorwort des Schreker-Biographen Christopher Hailey beleuchtet die literarischen Quellen, aus denen sich das Œuvre des Komponisten speist. Schrekers Musikbibliothek ist nicht enthalten, da sie mit einem anderen Teil des Nachlasses in den Besitz der Société Internationale Franz Schreker in Paris kam. Eine Vereinigung dieser Bestände in Berlin wäre natürlich höchst wünschenswert.

In den zwölf Jahren, in denen Schreker Direktor der Berliner Musikhochschule war, baute er eine Kompositionsklasse auf, die neben denen von Schönberg, Busoni und Hindemith zum Glanz der Institution wesentlich beitrug. Schreker galt als guter Lehrer und zog begabte Schüler aus dem In- und Ausland an; zu seinen bekanntesten Schülern zählen Ernst Krenek, Berthold Goldschmidt, Alois Habà, Karol Rathaus und Jascha Horenstein. Jedoch war der weitere Schülerkreis bedeutend größer, insbesondere da Walter Gmeindl, selbst Schreker-Schüler, noch eine Vorklasse leitete, die jene Schüler aufnahm, die Schreker selbst wegen mangelnder Vorbildung nicht unterrichtete. Den Autoren des lexikographisch angelegten Bändchens gelang es, aus den Akten der Musikhochschule einen Personenkreis von insgesamt 54 Schülern zu identifizieren, die direkt oder indirekt zur Klasse Schrekers gehörten. Hierbei tauchen durchaus überraschende Namen wie etwa der Ernst Peppings auf. Im Anhang sind die Konzerte von Schrekers Kompositionsklasse und Gmeindls Vorklasse dokumentiert.

(März 2008)

Matthias Brzoska

Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Hrsg. von Jürg STENZL. Schliengen: Edition Argus 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 1.)

„Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens“. Das Musiktheater Ernst Kreneks. Herausgegeben von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2006. 211 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 2.)

Die ersten beiden Bände der neuen Schriftenreihe des Ernst Krenek Instituts befassen sich mit dem äußerst umfangreichen Opernschaffen des Komponisten, dessen Œuvre über 20 im wei-

teren Sinne dem Musiktheater zuzurechnende Werke umfasst. Angesichts der ausgesprochenen Vielfalt der Stücke mag es überraschen, dass gerade der Eröffnungsband der Reihe lediglich ein Werk behandelt: die in Zusammenarbeit mit Oskar Kokoschka als Librettisten entstandene dritte Opernarbeit Kreneks, *Orpheus und Eurydike*. Aus dieser Beschränkung resultiert gleichwohl keine Folge von Detailstudien, sondern ein breites Panorama der Entstehungshintergründe, historischen Kontexte wie auch der Positionen beider beteiligten Künstler. Reinhard Urbach bietet mit dem ersten, grundlegenden Beitrag einen historischen Abriss der Entwicklung des Theaters mit Zielpunkt auf dem Theater des Expressionismus. Reinhard Kapp liefert daran anschließend einen Überblick unterschiedlicher Bearbeitungen des Orpheus-Stoffs in zeitlicher Nähe zu Kreneks Oper, wobei er die erstaunliche Einheitlichkeit der verwendeten Motive bei zugleich äußerster Vielfalt der dichterischen wie musikalischen Umsetzungsweisen in den Vordergrund stellt. Demgegenüber steht Claudia Maurer Zencks äußerst konzentrierte Analyse von Kokoschkas Behandlung des Sujets und Kreneks eigenständiger, teilweise im offensichtlichen Gegensatz zur Intention des Librettos stehender musikalischer Interpretation. Auf die Perspektive Oskar Kokoschkas und seine Lebensumstände zur Zeit der Entstehung des Theaterstücks konzentriert sich Gloria Sultano, während Barbara Zuber synergetische Effekte zwischen bildnerischer, literarischer und musikalischer Ebene in der Oper untersucht. Leo A. Lensings Beitrag zum Verhältnis von Ernst Krenek zu Karl Kraus beschäftigt sich nur noch am Rande mit dem eigentlichen Thema der Publikation, die mit einem Abdruck von Kreneks Einführungsvortrag zu *Orpheus und Eurydike*, gehalten 1926 in Kassel, schließt.

Die Beiträge des zweiten Bandes der Schriftenreihe bleiben im Bereich des Musiktheaters, erweitern die Perspektive aber auf verschiedene Schaffensperioden und stilistische Pfade, denen der Komponist folgte. Verständlich, dass dabei immer wieder Kreneks erfolgreichste Oper *Jonny spielt auf* zur Sprache kommt, der Claudia Maurer Zenck einen ausführlichen Forschungsbericht widmet. Eigene Schlüsse, die sie in differenzierter Auseinandersetzung auch mit der Partitur zieht, gewähren überraschende Einsichten zu diesem viel beachteten und oft

auch einseitig abgeurteilten Werk. Einzeluntersuchungen erhalten außerdem *Pallas Athene weint* (Gösta Neuwirth), die eher randständige italienische Oper *Cefalo e Procri* (Filippo Juvara) und *Leben des Orest*: Nils Grosch verfasst eine ausführliche, gattungstypologische wie aufführungstechnische Aspekte einbeziehende Studie zu diesem Werk. Mit der Sonderform des Einakters beschäftigt sich Matthias Henke, Petra Ernst widmet sich Krenek als ernst zu nehmendem Librettisten. Peter Tregear und Claire Taylor-Jay stellen heraus, wie der Komponist mit seinen Werken durchaus auch politisch Stellung bezieht. Besonders im Falle der amerikanischen Opern zeigt sich eine starke Verwurzelung im Kontext der Zeit und in biographischen Umständen. Christopher Hailey weist schließlich darauf hin, dass Krenek mit Franz Schreker einen der wichtigsten Musiktheaterkomponisten seiner Zeit zum Lehrer hatte – ein Umstand, der sich in seinem Schaffen allerdings eher geringfügig niederschlug.

Abgesehen von der im Ganzen sehr überzeugenden Qualität der Beiträge bleibt noch auf die nicht nur im Erscheinungsbild ausgesprochen gelungene Gestaltung der Bände hinzuweisen: Neben den üblichen Autorenbiographien ist jedem Text eine englische und deutsche Zusammenfassung beigegeben. Äußerst wertvoll ist das Personen- und Werkregister, eine gerade bei Sammelbänden nicht selbstverständliche Einrichtung.

(März 2008)

Eike Feß

Arthur Honegger. Herausgegeben von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2007. 122 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge 135.)

Der Band geht auf eine Tagung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung (Basel) zurück, die sich vornehmlich mit im Konzertleben weniger präsenten Orchester- und Vokalwerken Arthur Honeggers auseinandersetzt und den Komponisten in einen breiteren Betrachtungszusammenhang innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts stellte. Peter Revers macht in seinem Einführungstext deutlich, dass Honegger trotz seiner Ablehnung mancher Entwicklungen wie etwa der Dodekaphonie durchaus in der Moderne zu verorten

ist, was sich besonders hinsichtlich der komplexen Verbindung heterogener Materialebenen in seiner Musik erweist. Scheinbar regressive Züge sind als Ausdruck einer Ästhetik zu deuten, die sich an Guillaume Apollinaires Prinzip orientiert, „mit seiner Zeit zu gehen und nichts von dem zu opfern, was die Alten uns haben lehren können“ (S. 13). Ulrich Konrad demonstriert, wie dieses Prinzip sich in der kompositorischen Struktur der *Symphonie liturgique* wiedererkennen lässt: Nur bei Grundlegung einer allein auf dem Prinzip der Erneuerung fußenden Materialästhetik kann solche Musik als obsolet bezeichnet werden – in der individuellen Ausfüllung überkommener Gestaltungsweisen ist sie zweifellos „neu“ und auch einzigartig“. (S. 42) Ebenfalls mit dieser Symphonie beschäftigt sich Ulrich Tadday. Hier wie bei der *Vierten Symphonie* plädiert er für einen Interpretationsansatz im Sinne des Komponisten, demzufolge Inhalt und Form als gleichrangige Ebenen des Musikalischen betrachtet werden müssen.

In einer Essay-Sammlung zu Arthur Honegger dürfen die symphonischen Dichtungen natürlich nicht fehlen. Sein Paradedstück *Pacific 123* kommt allerdings nur am Rande vor; Hans Jörg Jans rückt dafür weniger bekannte Stücke, *Chant de Nigamon* und *Horace Triomphante*, in den Mittelpunkt. Unter Berücksichtigung biographischer, kulturhistorischer wie genuin musikalischer Aspekte entfaltet er ein vielschichtiges Bild dieser Werke, wobei die Kategorie des „Archaischen“ als Ausgangspunkt dient. Thema des folgenden Beitrags ist die von größtem gegenseitigen Respekt geprägte Zusammenarbeit zwischen Honegger und Paul Claudel. Während der Dichter die Musik stets als „roten Faden“ der Erzählung (S. 81) begriff, betrachtete es der Komponist als seine Aufgabe, akribisch rhythmische Feinheiten der Sprache, aber auch Stimmungszustände der Vorlage zu realisieren. Huguette Calmel demonstriert dies in ihrem Beitrag an zahlreichen Beispielen aus *Jeanne d'Arc au bûcher*, unter besonderer Berücksichtigung von Varianten der Chorbehandlung. Ähnliche Phänomene lassen sich auch im abschließend untersuchten Musiktheaterwerk *Nicolas de Flue* beobachten. Ivana Rentsch gewährt faszinierende Einblicke in diesen Versuch der „Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geiste zeitloser Ethik“ (S. 113), dessen Wurzeln im Katholizismus, in ästhetischer Hinsicht aber

auch bei den Ideen Hugo von Hofmannsthal zu lokalisieren sind.

Ohne dass es zu direkten Wiederholungen kommt, ergeben sich im vorliegenden Band immer wieder erhellende Querverbindungen, so dass vor allem im Bezug auf die Sprachbehandlung oder Honeggers spezifische Auffassung des Populären im Laufe der Lektüre ein immer schärferes Bild entsteht. Abgesehen von der vielleicht etwas knapp geratenen Bibliographie und der mit einer halben Seite in ihrer Pauschalität letztlich obsoleten Zeittafel zu Honeggers Biographie liegt hier eine gelungene, detailreiche Studiensammlung zum Schaffen und zur Musikauffassung des Komponisten vor.

(März 2008) Eike Feß

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Band 13: Musikerbriefe der Autoren A bis R; Band 14: Musikerbriefe der Autoren S bis Z und Biographische Nachweise. Beschrieben von Dieter HABERL mit einem Vorwort von Paul MAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXIX, 1184 S., Abb. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/13 und 14/14.)

Die Grundlagenforschung ist, bezogen auf die öffentliche Wahrnehmung der Musikwissenschaft, in den Hintergrund gerückt, dennoch unverzichtbarer Bestandteil, wie einmal mehr an den Forschungen und Inventarisierungsarbeiten Dieter Haberls in Regensburg deutlich wird. Bemerkenswerterweise steht Haberl mit seinen äußerst gründlichen Quellenwerken in einer Regensburger musikwissenschaftlichen Tradition, die bis auf Carl Proske zurückreicht und bereits im 19. Jahrhundert in Musikforschern wie Franz Xaver Haberl (1840–1910) internationale Anerkennung gefunden hat. Den Hintergrund für Haberls langjährige Recherchen, die u. a. die Musikbibliothek Franz Xaver Haberls (vgl. *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 14/7 und 14/8) in vorbildlicher Weise der Wissenschaft und Praxis zugänglich machten, bildet die Proske'sche Musikbibliothek in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Seit fast 20 Jahren erschließt sie ihre Musikalienbestände in den Katalogen Bayerischer Musiksammlungen.

Es ist nur zu begrüßen, dass bereits 1996 die Entscheidung getroffen wurde, auch die brieflichen Nachlässe in die Katalogisierung einzube-

ziehen, so nun mit dem Bestand des Kirchenmusikreformers Franz Xaver Witt (1834–1888) geschehen. Dieser umfasst – u. a. auch wegen einer größeren Anzahl irrtümlich Witts Nachlass zugeschriebener Briefe (z. B. an Franz Xaver Haberl) – 10.503 Briefe in einem Zeitraum von 1815 bis 1933 sowie einen geographischen Raum, der bis China und Australien, Kanada und Venezuela reicht.

In sehr sorgfältiger und umfassender Weise hat Dieter Haberl die Brief-Quellen erfasst, dokumentiert und in einer so übersichtlichen und verständlichen Form präsentiert, dass sich unmittelbar von dieser Basis aus weitere Perspektiven bzw. Forschungsprojekte ergeben können: „Der vorliegende Katalog versteht sich vor allem als Arbeitsinstrument und Grundlage für die Erforschung der (kirchen)musikalischen Entwicklungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die weltweiten Kontakte der Korrespondenzpartner mit musikalischen Ausbildungsstätten, mit Zentren der Kirchenmusikpflege, mit neu gegründeten Vereinen sowie mit der damals aufstrebenden musikhistorischen Forschung lassen an ein Vielzahl möglicher Briefauswertungen denken“ (S. XII).

In einer ausführlichen und inhaltlich wie sprachlich spannenden Einleitung schlüsselt Haberl zum einen den Brief-Bestand auf, zum andern beleuchtet er die Biographie Witts und zeigt – auch durch Fallstudien wie für den in Amerika wirkenden Johann Baptist Singenberger (1848–1924) oder den in Rom die Scuola gregoriana leitenden Priester Musiker Peter Müller (1853–1925) – auf, wie Franz Xaver Witt (und auch Franz Xaver Haberl) ein nahezu weltweit umspannendes Netzwerk unterhielt(en). Witt als geistiger Nachfolger Carl Proskes bildete bis zu seinem frühen Tode 1888 den Mittelpunkt dieses Netzwerks, das die Kirchenmusikreform nach den Idealen des Cäcilianismus in den Mittelpunkt seiner Bestrebungen stellte und in dem große Komponisten wie Liszt, Wagner und Reger, aber auch viele heutzutage wenig bekannte, aber in ihrer Zeit und Region die Kirchenmusikpflege tragende Musiker und Komponisten zu finden sind. Dabei entsteht ein musikgesellschaftliches Bild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in dessen Mittelpunkt die Priester Musiker und (Musik-)Lehrer stehen.

Dieter Haberl thematisiert einige wichtige Forschungsmöglichkeiten, die an seine Publika-

tion anschließen und die vielfältigen Einflussgebiete und Wirkungsweisen der Ideen Witts und des Cäcilianismus als nicht nur musikhistorisch-ästhetisches, sondern insbesondere gesellschaftlich-kulturelles Phänomen beleuchten können: „Der Fundus birgt reichlich Informationen für die musikhistorische, aber auch musiksoziologische, historisch-biographische, lokalhistorische wie auch kirchen- und kirchenmusikgeschichtliche Forschung“ (S. XXII).

90 Prozent der Briefpartner, von denen etwa 200 Hauptverfasser über die Hälfte der 10.503 Briefe geschrieben haben, konnte Haberl, u. a. mit Hilfe zahlreicher und wenig bekannter Personalschematismen und Nekrologe, in detektivischer Arbeit ermitteln. Nachdem dieser riesige Bestand an identifizierten Briefautographen in die Online-Datenbank KALLIOPE gestellt wurde, können nun Forscher auf der ganzen Welt auf diesen enormen Fundus zurückgreifen und viele bisher unbekannte Musiker, Priester, Lehrer, Verleger und Wissenschaftler kennenlernen und in einen (musik-)historischen Rahmen setzen.

Von großem Wert sind für den Benutzer der beiden Kataloge in der Einleitung die alphabetische Übersichtsgliederung der Korrespondenzen nach Ländern und Namen sowie die Aufzeichnung der Brieftextincipits im Katalogteil. Mit Hilfe des ersten Satzes bzw. der ersten Sätze gewinnt man oft einen wichtigen Eindruck über Inhalt und Stil der jeweiligen Schreiben. Die biographischen Nachweise im zweiten Band bieten ein bisher in diesem Umfang und in dieser so gründlich recherchierten Weise singuläres und forthin unentbehrliches Hilfsmittel für die Musikforschung und darüber hinaus für die Kulturgeschichte im Zeitraum des 19. bis frühen 20. Jahrhunderts.

Ein entsprechend umfangreiches Literaturverzeichnis (mit vielen unbekanntenen Publikationen gerade auch im biographischen Bereich), ein vollständiges Register der Namen, Orte und Länder, einige Fotografien der Verfasser sowie Abbildungen von wichtigen bzw. interessanten Briefen runden das ausgezeichnete Bild dieser beiden Bände Dieter Haberls ab.

(Juli 2008)

Johannes Hoyer

Handschriften aus deutschen Sammlungen in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Pe-

tersburg. Musikmanuskripte und Musikdrucke des 17.–20. Jahrhunderts (Signaturgruppe „Fond 956, opis' 2“). Katalogbeschreibung von Viacheslav KARTSOVNIK und Nina RJAZANOVA. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz/Russische Nationalbibliothek Sankt Petersburg 2004. 424 S., Abb., Nbsp.

Seit der politischen Wende von 1989/90 sind viele der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in die Sowjetunion verbrachten Bibliotheksbestände zugänglich geworden. Obwohl in der öffentlichen Diskussion die zähen Bemühungen um die Restitution von ‚Beutekunst‘ im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, trägt die Zusammenarbeit zwischen den deutschen und russischen Institutionen durchaus ihre Früchte. Es geht dabei nicht nur um so spektakuläre Ereignisse wie die Rückführung des vermissten Notenarchivs der Berliner Singakademie, das 1999 in Kiev wiederentdeckt wurde und bereits 2001 nach Deutschland zurückkehren durfte. Einen wichtigen Schritt stellt es bereits dar, wenn russische Bibliotheken ihre Pforten öffnen und eine Sichtung der ehemals deutschen Bestände möglich wird.

Die Initiative zu dem anzuzeigenden Katalog geht von der Russischen Nationalbibliothek (Sankt Petersburg) aus, wo Nina Rjazanova ein erstes Verzeichnis der 274 Musikalien angefertigt hatte, die den „Fond 956, opis' 2“ der dortigen Handschriftenabteilung bilden. Unter dieser Signaturengruppe wurden Noten unterschiedlicher Provenienz zusammengestellt. An erster Stelle stehen die 140 Handschriften und Drucke aus der vormals im Berliner Stadtschloss untergebrachten Königlichen Hausbibliothek, von der sich ein beträchtlicher und, soweit der Rezensentin bekannt, noch unerschlossener Teil auch im Moskauer Glinka-Museum befindet. 76 Quellen stammen aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 43 aus der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, zwei aus Lübeck und einige wenige aus nicht identifizierbaren Sammlungen. Dank der finanziellen Unterstützung der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank konnten die vier involvierten Bibliotheken in einem gemeinschaftlichen Projekt einen Katalog erarbeiten, der die Provenienz der einzelnen Quellen aufschlüsselt.

Die 240 nach Komponistenalphabet geordneten Einträge enthalten die aktuelle Signatur und diejenige des ursprünglichen Aufbewah-

rungsortes. Sie verzeichnen den Namen des Komponisten in deutscher und russischer Sprache und geben den Titel zunächst in einer vereinfachten Gebrauchsform (deutsch/russisch), dann als Einheitssachtitel sowie in der originalen Schreibweise wieder. Es folgen eine knappe äußere Beschreibung der Quelle, Angaben zu Stempeln, Signaturen und Eingangsvermerken, die Auskunft über die Herkunft geben, sowie entsprechende Literaturangaben. Den meisten handschriftlichen Quellen sind überdies Musikincipits beigelegt. Für die Durchführung der Katalogisierung hat man den als Mediävist und Quellenforscher bekannten Vladimir Kartsovnik herangezogen, der sich seiner Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit angenommen hat.

Inhaltlich gesehen ist der Petersburger Bestand äußerst heterogen. Einen großen Block bilden die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz (Nr. 134–197), von denen 33 als verschollen gegolten hatten; eine etwas kleinere Gruppe besteht aus Instrumentalwerken Luigi Boccherinis, darunter drei verschollen geglaubte. Viele Partiturabschriften gehören zur Hamburger Opersammlung, darunter so wichtige Unikate wie Hasses *Artemisia*, Purcells *The Tempest* oder Telemanns *Musik zur Einweihung einer neuen Kirche*. Der Petersburger Fond weist nur wenige Autographe auf. Neben dem 3. und 4. Akt von Heinrich Marschners Oper *Sängerkönig Hiarne* haben sich nur einige vermisste Brahmsiana wiedergefunden (*Paganini-Variationen* op. 35 sowie 16 Briefe an Bartholf Senff). Einführungen zu den vier Musikbibliotheken in deutscher und russischer Sprache geben einen kurzen Abriss der Bibliotheksgeschichte und genauere Informationen über das Schicksal der ausgelagerten Bestände im und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Ergänzt wird der Katalog durch Abbildungen, eine detaillierte Bibliographie sowie mehrere Register, die den Bestand nach den Signaturen der ursprünglichen deutschen Standorte, nach den Signaturen des jetzigen Petersburger Aufbewahrungsortes, nach Komponisten und nach Titeln aufschlüsseln.

(September 2007)

Lucinde Braun

ROLF BERGER: *Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von „Strawberry*

Fields Forever“ und „Penny Lane“. Osnabrück: *Electronic Publishing* 2006. 202 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 12.)

Rolf Berger richtet sein Augenmerk in dieser Studie auf das Verhältnis zwischen John Lennon und Paul McCartney und beleuchtet von mehreren Standpunkten aus die nicht ganz einfach zu beschreibende Mischung aus symbiotischer Zusammenarbeit und ehrgeizigem Wettstreit, deren Konsequenzen auf unterschiedliche Weise die diversen Alben der Beatles geprägt haben. Ein von seinen Erkenntnissen her nicht ganz neuer, aber dennoch bedeutsamer Nebeneffekt des Buches ist der Umstand, dass hier auf übersichtliche Weise die Problematik einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populären Musikformen auf den Punkt gebracht wird: Der Vergleich verschiedener von fremder Hand erstellter Song-Transkriptionen, die heute gleichwohl den Status von interpretierbaren Notentexten beanspruchen, sich aber durch teils stark abweichende Notationslösungen voneinander unterscheiden, macht anhand konkreter Beispiele die prinzipiellen Schwierigkeiten bewusst, denen der Forscher begegnet, wenn er in Bezug auf ursprünglich nicht notierte Musik über rhythmische, metrische und klangfarbliche Phänomene – also über Momente, die wesentlich den Ausdruck dieser Musik bestimmen – verbindliche Aussagen treffen will. Da die Tonaufnahme selbst das ‚Werk‘ darstellt, von dem keine original verschriftliche Gestalt vorliegt, wird die Notwendigkeit sichtbar, mit den Analysen unmittelbar am Klangbild anzusetzen (zumal dessen technische Voraussetzungen sich in einer Notation auch kaum wiedergeben lassen). Dadurch gewinnen die einzelnen Takes der fraglichen Songs den Status von ‚Skizzenstadien‘, da sie – teils in Verbindung mit mündlichen Berichten zur Arbeit im Studio – letzten Endes Aufschluss über diverse Stadien des Planens sowie der Wandlung und Realisierung von Songkonzepten geben.

Die detaillierten Einblicke, die Berger anhand solcher Quellen und mittels eines darauf abgestimmten analytischen Instrumentariums für die Entstehung der beiden Titel „Strawberry Fields Forever“ und „Penny Lane“ gibt, macht deutlich, dass der Autor nicht zu Unrecht auf dem traditionellen Kompositionsbegriff und seinen Konnotationen beharrt, auch wenn die

klingenden Ergebnisse weit stärker dem Einfluss performativer Elemente unterliegen als eine auf herkömmliche Weise komponierte und notierte Partitur. Indem er diese Erkenntnis mit dem Begriff des Personalstils verbindet, kann Berger gerade die jeweils für Lennon und McCartney charakteristischen Ausdrucksweisen und damit auch die zentralen Unterschiede ihrer Arbeiten herausstellen. Der Versuch, diese Divergenzen von der Biographie und Persönlichkeitsentwicklung beider Protagonisten aus zu erhellen und daraus bestimmte Eigenarten ihrer Personalstilstilistik abzuleiten – was dann auch durch eine ausführliche Exegese der Songtexte ergänzt wird –, krankt allerdings ein wenig an einem etwas unkritischen Umgang mit den zurate gezogenen Quellentexten. Hier fehlen dem Autor die notwendige Distanz zum Gegenstand und das Bewusstsein dafür, dass Exzerpte aus Interviews oder im zeitlichen Rückblick geäußerte Erinnerungen bisweilen im Dienste künstlerischer Selbstdarstellung stehen.

Dennoch eignen sich Bergers Ergebnisse dazu, das in der Beatles-Literatur oft einseitig dargestellte Profil der beiden Bandmitglieder argumentativ zu vertiefen und mit neuen Fakten anzureichern. Ein Gewinn ist es vor allem, dass der Autor den völlig unterschiedlichen Zugang beider Künstler zum Songwriting plausibel machen kann und aus ihm heraus sein differenziertes Bild der abweichenden Personalstilstilistiken entwickelt. So unterstreicht er bei Lennon die zentrale Bedeutung des Textes, der als Ausgangspunkt für die Musik dient und die metrischen Unregelmäßigkeiten der Songs als Abbildung des natürlichen Sprachflusses verständlich werden lässt, während bei McCartney die Songs von der Melodie her erfunden sind und oft erst im Nachhinein mit einem metrisch passenden Text ausgestattet werden. Von dieser grundlegenden Haltung her ergeben sich weitere wesentliche Unterschiede der Arbeitsprozesse: Während sich etwa McCartney eher an Vorhandenes anlehnt und gängige harmonische Gerüste und Fortschreitungen für seine Songs nutzt, sucht Lennon das Neue im experimentellen und häufig ungewöhnlichen Zugang zur Harmonik. Ähnliches gilt für die Arbeit mit dem Sound, die bei McCartney auf das Instrumentarium der barocken und klassischen Musiktraditionen ausgeweitet wird, während Lennon durch die gleichsam experimentelle Arbeitsweise die

Grenzen von Instrumenten und Studioteknik hinterfragt und dem Stab des Produzenten George Martin schwierige Aufgabenstellungen vorsetzt, die bisweilen zu völlig neuen Klangergebnissen führen. Gerade Letzteres unterstreicht dann auch den Umstand, dass Lenmons Songs viel häufiger als eine durch konkrete Klangimaginationen angeregte Kollektivleistung des gesamten Produktionsteams angesehen werden müssen, während McCartney viele Einzelparts seiner Titel in gesonderten Studiositzungen selbst eingespielt und auf der genauen Wiedergabe seiner Vorgaben durch fremde Instrumentalisten bestanden hat, also immer bestrebt war, die vollständige Kontrolle über das klangliche Ergebnis zu wahren. Es ist eine sehr positive Seite von Bergers Buch, diese Unterschiede bis ins Detail hinein akribisch nachzuvollziehen, wodurch dem Autor zugleich ein analytisch fundierter Beitrag zur Differenzierung der oftmals pauschalisierenden Aussagen zu Lennon und McCartney gelingt. Angesichts dieser Ergebnisse schaut man dann auch über kleinere terminologische Unschärfen hinweg, die, wie etwa die Rede von den „Anklängen an die Avantgarde“, in ihrer Substanz wenig greifbar bleiben und auf ein eher diffuses Verständnis von bestimmten musikalischen Zusammenhängen jenseits des eigentlichen Forschungsgegenstands schließen lassen.

(August 2008)

Stefan Drees

NILS DITTBRENNER: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 141 S., Abb., CD-ROM (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 9.)

Als im Frühjahr 2008 das Computerspiel *Grand Auto Theft* auf den Markt kam, registrierte Matthias Schönebäumer in der *ZEIT* (26/2008) voller Staunen den bedeutenden Umfang des hierfür komponierten Soundtracks mit seinen mehr als 200 Musiktiteln unterschiedlichster Genres. Dass solche virtuellen Spielwelten inzwischen zu einer gewichtigen Kategorie intermedialer Kunstwerke geworden sind, die sich auch musikwissenschaftlich untersuchen lässt, scheint freilich in der Forschung noch nicht so recht angekommen zu sein. Die Ursache hierfür mag zumindest teilweise in den

Berührungängsten gegenüber einem der Unterhaltungsindustrie entstammenden Gegenstand liegen, dürfte aber auch nicht unwesentlich mit dem Problem zu tun haben, dass sich ohne genauere Einblicke in die technischen Bedingungen der gesamten Entwicklung die Annäherung an entsprechende Produkte kaum sinnvoll durchführen lässt.

Als beispielhaft anzusehen ist es daher, wenn Nils Dittbrenner in seiner Untersuchung anhand sogenannter Soundchip-Musik die Frühzeit der Musikverwendung im Computer- und Videospiel beleuchtet und damit auch den Boden für Untersuchungen aktuellerer, auf der Basis geänderter technischer Voraussetzungen basierender Spiele bereitet. Die Beschränkung auf den Zeitrahmen 1977 bis 1994 resultiert aus den technischen Entwicklungen: Denn bis zur Mitte der 90er-Jahre boten die Soundchips die einzige Möglichkeit, in den heute primitiv anmutenden 8- und 16-Bit-Umgebungen bei zugleich möglichst schonendem Umgang mit Speicherressourcen Klänge zu erzeugen und sie an verschiedenen Stellen der Spiele einzusetzen. Obgleich die technisch bedingten Grenzen von Klangqualität und musikalischer Flexibilität nicht zu überhören sind, wurden solche Soundchips in Computerspielsystemen und Soundkarten verwendet, bis sie zum Zeitpunkt der Entwicklung des General MIDI-Formats durch neuere Standards und komplexere Lösungen ersetzt werden konnten.

Dittbrenner nimmt bei seinen Ausführungen keinerlei Rücksicht auf den Laien – im Gegenteil: Die ausführliche Darstellung von technischen Spezifikationen wichtiger Soundchips und ihrer programmiertechnischen Herausforderungen, die einen großen Teil des Bandes beansprucht, ist überhaupt erst die Grundlage für die weiterführenden Erläuterungen, denn sie dient dazu, das Hauptaugenmerk der Studie ins richtige Licht zu rücken. Letzten Endes geht es nämlich darum, die der Soundchip-Musik zukommende „Medienrealität“ aufzudecken, mit anderen Worten: zu zeigen, welche Möglichkeiten in Form von Prozessorgeschwindigkeit, Speicherplatz und Soundchip-Struktur den Programmierern zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt zur Verfügung standen, um damit Computerspiele mit einer Soundebene ausstatten zu können. Dabei macht der Verfasser dem Leser nachdrücklich bewusst, wie stark

einerseits die resultierenden musikalischen Strukturen, aber auch deren Verknüpfung mit bestimmten Aktionen des Spielers, also die Parameter der musikalischen Gestaltung und deren Verschränkung mit der funktionalen Ebene des Programms, ihre Wurzeln in den Hardwarevoraussetzungen haben und sich nur mit Bezug auf diese adäquat würdigen lassen.

In diesem Kontext beschreibt Dittbrenner die Möglichkeiten und Beschränkungen der Hardwaresysteme als historischen Prozess zunehmender Komplexität, in den die kreativen Leistungen der ‚Komponisten‘ – eine Bezeichnung, die viele Autoren von Soundchip-Musik ablehnen, da sie sich eher als Entwickler und Programmierer verstehen – einzuordnen sind. Gerade die Fixierung auf eine starke Beschränkung bezüglich Klangfarben oder Stimmenanzahl lässt dann auch die jeweiligen kreativen Eigenleistungen sichtbar werden, die anhand zahlreicher Beispiele – sie finden sich auf einer dem Buch beiliegenden CD-ROM als Audio-dateien im MP3-Format – diskutiert werden. Wie stark sich die Bedingungen unterschiedlicher Soundchips und die zu ihnen gehörenden Hardwaresysteme in der Praxis tatsächlich voneinander unterscheiden haben, macht der Autor dort deutlich, wo er kursorisch die klangliche Beschaffenheit von Musik zu einzelnen Spielen vergleicht, die durch einen Transfer an alternative Computerplattformen angepasst wurden und dadurch auch eine Modifikation der Soundebene erfahren mussten. Darüber hinaus kann er jedoch auch zeigen, dass die Bewertung solcher Arbeiten ohne die Berücksichtigung des funktionalen Charakters von Soundchip-Musik wenig Sinn macht. Zu diesem Zweck unterscheidet Dittbrenner ihre unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten und erläutert, inwiefern die Bindung an bestimmte Aktivitäten des Spielers (etwa an das positive oder negative Ergebnis von Aufgabenstellungen während des Spielverlaufs) besondere Lösungen im Sinne einer adaptiven bzw. interaktiven Musik erfordert.

Indem er auch auf die Renaissance verweist, die der spezifische Eigenklang früherer Computer-Spielmusik seit Ende der 90er-Jahre in der populären elektronischen Musik erfahren hat, macht Dittbrenner schließlich auch auf die Verflechtungen und Wechselwirkungen aufmerksam, die zwischen der Soundchip-Musik und den Entwicklungen innerhalb von elektronischer

Netzmusik und Technoszene mit ihren MP3-basierten Netzlabeln bestehen. Damit thematisiert er eine Reihe von Phänomenen, die von der Musikwissenschaft bislang nur am Rande diskutiert worden sind und eröffnet eine Perspektive über sein eigentliches Thema hinaus.

Ein wenig mag man bedauern, dass der Autor bei diesem Punkt eigentlich nur an der Oberfläche kratzt, indem er es bei einer Skizze der aus den nachgezeichneten Entwicklungen folgenden musikalischen Praktiken belässt. Allerdings bietet er dem Leser durch die Vielzahl genannter Internetquellen genügend Stoff zur eigenständigen Beschäftigung mit der Materie. Und vielleicht kann dies ja ein Anstoß für die musikwissenschaftliche Forschung sein, sich in Zukunft verstärkt mit einem riesigen, bislang eher vernachlässigten Bereich gegenwärtiger Musikpraxis und -produktion auseinanderzusetzen.

(August 2008)

Stefan Drees

TOBIAS ROBERT KLEIN: Moderne Traditionen. Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. 280 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 5).

Es ist keineswegs übertrieben, wenn der Autor der vorliegenden Studie darauf verweist, dass die „Modernisierung der traditionellen Musikkulturen Afrikas“ zu den sträflich vernachlässigten Themen der musikethnologischen Forschung gehört. Mit ihrem leicht provokanten, weil auf den ersten Blick scheinbar widersprüchlichen Titel „Moderne Traditionen“ wird diese Publikation auf jeden Fall dazu beitragen, dass sich diese „Leerstelle“ füllt.

Der Untertitel verspricht bescheiden „Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas“, des westafrikanischen Landes mit heute ca. 20 Millionen Einwohnern. Vor dem Leser breitet sich alsdann ein dichtes Mosaik aus auf gut 280 Seiten, die mit reichlich bibliographischen und den Diskurs stetig erweiternden Anmerkungen versehen sind. Der kritische Stil des Autors erreicht beim Leser eine Spannung, die – und das ist selten – sich in der Begierde äußert, die Fußnoten allesamt dem Hauptkorpus einzuverleiben, um keinen Hinweis, keine Diskussion über zuvor aufgestellte Hypothesen oder Erkenntnisse mit Hilfe der zahlreich zitierten und

kritisch beleuchteten Literatur und lebendigen Interviews zu verpassen.

Da es unmöglich ist, diese umfangreiche Materialsammlung sinnvoll in Kürze zusammenzufassen, beschränke ich mich auf die Hervorhebung nur einiger, aber dafür umso interessanterer Aspekte zu Ghanas postkolonialer Musikgeschichte, die als beispielhaft für andere Musikkulturen im Westen Afrikas gelten kann, da die Voraussetzungen für die Ausbildung nationaler Musikkulturen und die Musikgeschichtsschreibung durch Sklaverei, Kolonialismus, christlicher Missionierung etc. ähnlich sind. Worum geht es genau?

Das in acht Abschnitte gegliederte Textkorpus beginnt mit dem Blick auf „Afrikanischen Nationalismus, Moderne und Musikwissenschaft“ und rückt unmissverständlich ins Licht, welches Gedankengut vor dem Ersten und auch noch nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Wahrnehmung der „Entwicklung und Rezeption der sogenannten traditionellen Musik im zeitgenössischen Kontext“ zunächst verhindern konnte. Das spätere Ringen etwa um eine nationale Kulturpolitik der afrikanischen Staaten im Kontext des Konzepts einer „unity in diversity“ wird in zahlreichen Quellen belegt, führt anhand neuester Publikationen in die Moderne und betont schließlich „die partiell kosmopolitische, nach internationaler Anerkennung und Einbindung strebende Motivation hinter dem Drang zur Festigung des Nationalstaates“ (S. 17).

Die Überlegenheitsideologie Europas mit ihrer Geringschätzung afrikanischer Musik tut ihre Wirkung nachweislich bis ins 20. Jahrhundert, und erst spät beginnt die Wissenschaft, die historischen Quellen von einst zu würdigen. „Proud possession of the African' – Ballanta und die frühe westafrikanische Musikhistoriographie“ führt vor Augen, wie afrikanische Intellektuelle mit zum Teil bahnbrechenden Arbeiten zur traditionellen Musik und bedeutenden Sammlungen von Walzenaufnahmen (!) als Schlüsselfiguren der frühen afrikanischen Musikforschung „bislang völlig verkannt“ sind (S. 46).

Gleichsam am Rande der Detailstudie zur politischen Bedeutung und Rolle der (Musik-)Kultur im heutigen Ghana im Abschnitt „Trommeln, Tänze, Hornfanfaren“ klärt der Autor den „immer wieder fälschlich und anscheinend

unausrottbar mit afrikanischer Musik und Performativität in Zusammenhang gebrachte(n) Terminus“ der Improvisation (S. 96). Mit dem jüngsten kulturpolitischen Dokument zu den „weitgreifenden Aufgaben der ‚National Commission of Culture‘“ zeigt er den holistischen Kulturbegriff der ghanaischen Regierung, in dem die Kultur als Basis und wichtigster Faktor der menschlichen und materiellen Entwicklung der Nation (S. 94) gewichtet wird.

Wie wenig Sinn es macht, bei der Betrachtung der musikalischen Realitäten die Gegensatzpaare modern-traditionell und städtisch-ländlich aufrecht zu erhalten, „diskutiert“ Klein mit vielen afrikanischen, amerikanischen und europäischen Soziologen, Politologen und Anthropologen quasi insofern, als er immer wieder umfangreiche Originalausschnitte aus deren wissenschaftlichem Werk zitiert und sie in seinen Kontext, hier die „Adowa in Accra: ‚Cultural Troupes‘ in einer afrikanischen Millionenmetropole“ stellt. Im Gegenteil: die „rural-urban migration“ schafft eher ein Kontinuum, auf dem die „Übernahme sozialer Hierarchien der Ewe-Ensembles [...] in den städtischen Raum“ sichtbar wird und „die neo-traditionelle Anlo-Ewe Musikkultur als ein soziales System [...] von der institutionellen Kulturpolitik beeinflusst [...], in seinen Organisationsstrukturen vielfach auf ethnische Bindungen und somit auf sich selbst bezogen bleibt“ (S. 117). Mehr als ein halbes Dutzend namhafte Ensembles, ihre Strukturen und soziale Interaktion, ihr Vokalrepertoire und die instrumentalen Ressourcen, Kanon und Choreographie (mit detaillierter Photodokumentation), Performance und Konkurrenz werden im Folgenden ausführlich beleuchtet.

Quantitative Untersuchungen enthält im Abschnitt „Ethnizität und Performanz als ‚Soziale Welten‘“ die statistische Studie zu den „cultural troupes“. Hier werden „erstmalig überhaupt Daten zu sozialen Konstituenten der ‚cultural troupes‘ und ihrer Mitglieder erhoben“ (S. 184): zu Gender, beruflicher Tätigkeit, Herkunftsort und Wohnbezirken, Aufführungsorten und bevorzugten Tänzen. Eine zentrale heuristische Erkenntnis ist daraus zu ziehen: die Existenz zweier Sphären – „sozialer Welten“ –, in denen zahlreiche Mitglieder der „cultural troupes“ simultan sozial agieren (S. 185) und damit ein „Charakteristikum der afrikanischen Gegen-

wart“ deutlich machen, „die Idealkonkurrenz und Überlagerung nicht notwendig in Konflikten resultierender ethnischer und demotischer Identitäten“ (S. 186).

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien, „Ensemblemusik als Arrangement“ und Komposition werden im sechsten Abschnitt anhand der Gruppe Hewale Sounds einer kursorischen Betrachtung unterzogen. Dramaturgisch bestens platziert aber widmet sich Klein im vorletzten Kapitel „Moderne Traditionen“ endlich der im Stillen vom Leser längst erwarteten Klärung der beiden Topoi, um damit ein weiteres Mal heftige Kritik an „der überkommenen Praxis einer modernitätsskeptischen Musikethnologie“ zu üben (S. 209). Wenn Klein dann im letzten Abschnitt „Tradition, Hiplife und Civil Society“ die „Bedeutung von postkolonialer Theorie und ‚Black Atlanticism‘“ herausstellt und schließlich – mit politischen Liedtexten des modernen Hiplife – in der Aktualität der Wahlen in Ghana landet, ja dann wünscht man sich noch mehr solch profunde Studien, die die Auseinandersetzung mit der postkolonialen Musikgeschichte Afrikas gründlich beleben können.

(Mai 2008)

Edda Brandes

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 3: Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht. Hrsg. von Gerhard CROLL in Zusammenarbeit mit Renate CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. CX S., S. 487–659, Abb.*

Mit der Publikation der Wiener *Alceste* (1767) wurde 1988 die Werkgruppe Musikdramen innerhalb der *Gluck-Gesamtausgabe* abgeschlossen. Da seinerzeit der Notenband (*Sämtliche Werke, I/3a*) separat erschienen war (vgl. *Mf* 49, 1996, S. 225 f.), durfte man auf die Vorlage des Kritischen Berichts nebst Vorwort nunmehr gespannt sein. Dies umso mehr, als in den 1980er-Jahren eine neue Partitur-Quelle in der Österreichischen Nationalbibliothek ‚geborgen‘ wurde, die zeitnah zur Wiener Uraufführung von 1767 steht und somit für die Ausgabe von besonderer Relevanz ist. Die Komplexität der Philologie der Wiener *Alceste* spiegelt sich schon im Umfang des vorliegenden Teil-Bandes wider, der mit 220

Seiten deutlich über die ‚Berichtsgröße‘ anderer Musikdramen hinausgeht.

Bekanntermaßen liegt mit Glucks *Alceste* eine für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts außergewöhnliche Überlieferungslage vor, die sich im Besonderen durch die Existenz einer gedruckten Partitur manifestiert. Diese Sonderstellung ist auch für die librettistische Seite zu verzeichnen, da Calzabigi sein Drama 1767 gleichsam autonom publizierte, nach der Uraufführung indes ein weiteres Libretto (1768) in den Druck gab, welches die Bühnengestalt des Werkes repräsentierte. Der Libretto-Erstdruck sowie die von Gluck autorisierte Partitur (1769) stellen somit ein ‚stabiles‘ Opus vor, gleichwohl ein Werk, das in dieser Gestalt niemals auf der Bühne erklingen ist. Demgegenüber steht nun die Aufführungspartitur (W1; A-Wn O.A. 454), die ihrerseits geradezu prototypisch den „mobilen Charakter“ (Della Seta) der Gattung Oper dokumentiert. Dieses Partitur-Manuskript lässt wie kaum eine andere Quelle die Wandlungen der *Alceste* deutlich werden: Ihre älteste Schicht verweist auf das Uraufführungsjahr 1767, ist also deutlich vor dem Partiturdruk anzusiedeln, die jüngste Schicht ist auf 1810 zu datieren; daneben sind weitere Aufführungsschichten auszumachen. Der Herausgeber vermag an dieser Quelle eine Fülle interessanter Details zu verifizieren. Eines der bemerkenswertesten betrifft zweifellos die beiden Kinderpartien im I. Akt: Diese waren im 18. Jahrhundert stumm geblieben, gesungen wurden sie – wie von Gluck im Originaldruck intendiert – erst bei der Reprise 1810.

Ebenso reich wie die Quellenbeschreibung ist auch das Vorwort nebst der Dokumentation der Aufführungsgeschichte, die einmal mehr belegt, dass Glucks *Alceste* ein zentrales Werk für die Geschichte von Inszenierung darstellt. Waren schon die Librettodrucke ungewöhnlich ausführlich hinsichtlich der Szenenanweisungen, so sind es die vielfältigen „istruzioni“, die Calzabigi für Aufführungen in Bologna gegeben hat, umso mehr. Auch das berühmt gewordene pantomimische ‚Duplizieren‘ der Choristen durch Tänzer in Wien war – wenn auch aus der Not geboren – ein bedeutsamer Schritt auf dem Weg zu einer Dynamisierung des Bühnengeschehens.

Das Libretto bzw. hier die beiden Wiener Textbücher von 1767 und 1768 werden, wie

auch in anderen Werkausgaben üblich, im Originaldruck wiedergegeben. Diese Praxis lässt ein grundlegendes Desiderat für die Edition musikdramatischer Werke evident werden: die Implementierung einer kritischen Edition des Operntextes. Die von Reinhard Strohm eindrücklich beschriebenen „Statusdifferenzen“ zwischen Libretto und Partitur (vgl. *Opernedition*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz 2006, S. 37–56) ließen sich in einer solchen Edition – jenseits der Varianten in der Figurenrede – gut darstellen. Vor diesem Hintergrund ist es zu begrüßen, dass in der vorliegenden Ausgabe auch Textvarianten von Überschriften und Regieanweisungen festgehalten sind. Insofern spiegelt der von Gerhard und Renate Croll vorgelegte Bericht partiell den Kategorienwandel wider, der sich in Operneditionen hinsichtlich dieses Problems abzeichnet. (Das Problemfeld Libretto ist in der Gluck-Ausgabe ohnehin ein besonderes; vgl. den separaten Libretto-Band *Sämtliche Werke* 7,1.)

Der Reportsband der *Alceste* überrascht vor allem durch seinen Notenanhang, in dem sich vorwiegend Musik befindet, die nicht von der Hand Glucks ist. Die Existenz dieser Musik ist an die Gretchenfrage „Noverres Schlussballett – ein Ballett-Schluss?“ (S. XXV) gekoppelt, d. h. an das Problem, ob das am Ende des Werks (oder des Abends?) stehende Ballett von Noverre als zur Aufführung der *Alceste* zugehörig zu betrachten ist oder nicht. Die Frage samt der damit verbundenen Entscheidung ist zweifellos der intrikateste Teil der Ausgabe. Zwar sieht selbst der Herausgeber in Noverres Tanzopus ein „von der Opernhandlung unabhängiges Ballett“, das „gewiss nicht den Intentionen Glucks und Calzabigis“ entsprach (S. XXV), doch macht er demgegenüber die aufführungspraktische Seite stark, indem er die zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse für seine Argumentation in Dienst nimmt, die von einem Ballett „zum Schluß“ berichten. Bei den im Notenanhang wiedergegebenen Balletten (für die Aufführungen 1767 bzw. 1768 ff.) handelt es sich zum einen um das Derivat des Ballo *Les (petits) riens* von Franz Aspelmayr und zum anderen um das Ballett *La festa d'Alceste* von Joseph Starzer. Für ersteres Ballett sind die Sekundärzeugnisse (Khevenhüller, Sonnenfels) hinsichtlich einer Aufführung eindeutig, für letzteres sind es vor allem die schlagenden musikalischen Analogien

zum Hauptwerk, z. B. die für eine Ballettmusik ungewöhnliche Besetzung mit drei Posaunen, die für einen direkten Zusammenhang sprechen. Für Starzers Ballett sieht der Herausgeber eine Aufführung spätestens für 1770 als „mit großer Wahrscheinlichkeit“ (S. XXVI) gegeben.

Die Frage, die hier mit der Aufnahme ‚autor-fremder‘ Musik aufgeworfen wird, ist ein für die Opernredition sich immer stärker abzeichnendes Problemfeld, nämlich das von Werk versus Aufführung. Dass diese Frage gerade in autorbezogenen Werkausgaben bis dato meist eindeutig (exkludierend) beantwortet wurde, überrascht nicht. Vor diesem Hintergrund ist Crolls Entscheidung, diese Ballett-Musiken in den Anhang aufzunehmen, gleichermaßen mutig wie avanciert zu nennen. Auf der anderen Seite lässt sich in diesem Fall das dramaturgisch-aufführungspraktische Problem – und damit die editorische Entscheidung – kaum durch die Philologie der musikalischen Quellen unterfüttern. Das heißt: aus den Aufführungspartituren (W1, W2, U) ist kein Beweis für ein nachfolgendes Schluss-Ballett destillierbar. Ungeachtet der Tatsache, dass dieses Problem nicht von allen Seiten gleichermaßen befriedigend konturiert werden kann, sind doch die Fragen, die der Herausgeber anhand der Überlieferungs- und Rezeptionssituation aufwirft, nichtsdestoweniger zukunftsweisend für die Opernredition – und dieses Attribut darf der vorliegende Band auch beanspruchen.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Vier Zeugnisse für Präfecten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 16 S.

DARRELL M. BERG: The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XXX, 275 S.

OTTO BIBA / INGRID FUCHS: „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“. Carl Czerny (1791–1857). Komponist, Pianist und Pädagoge. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Zentralbibliothek Zürich. Hrsg. von Urs FISCHER und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 145 S., Abb.

Boccherini Studies. Band I und II. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2007/2009. 332/221 S., Abb., Nbsp.

KONRAD BOEHMER: Doppelschläge. Texte zur Musik. Band 1: 1958–1967. Hrsg. von Stefan FRICKE und Christian GRÜN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 445 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 12.1.)

Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kultur. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Hrsg. von Rebecca GROTHJAHN. München: Allitera Verlag 2009. 196 S., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 1.)

STEFAN DREES: Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. 492 S., Nbsp.

DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Hrsg. von Kontakt. Das Programm für Kunst und Zivilgesellschaft der Erste Bank-Gruppe. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp.

THIERRY FAVIER: Le Chant des Muses Chrétien-nes. Cantique spirituel et dévotion en France (1685–1715). Paris: Société Française de Musicologie 2008. 404 S., Nbsp. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième Série. Tome X.)

SUSANNE GÄRTNER: Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 405 S., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 47.)

MATTHIAS HENKE: Joseph Haydn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009. 144 S., Abb.

MICHAEL JOHN: Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bochum – Freiburg: projekt verlag 2009. 660 S.

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Wilfried GRUHN unter Mitwirkung von Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Judith COHEN. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2009. 416 S., Abb.

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.

RENATO MEUCCI: Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale. Venedig: Marsilio Editori 2008. 391 S., Abb.

The Modernist Legacy: Essays on New Music. Hrsg. von Björn HEILE. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVI, 260 S., Abb., Nbsp.