

Besprechungen

Shakespeare, Music and Performance. Hrsg. von Bill BARCLAY und David LINDLEY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2017. XV, 286 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit Blick auf den Buchtitel hatte ich eine Art Handbuch mit Überblicksartikeln erwartet, die den Stand der Forschung darlegen. Stattdessen handelt es sich um einen Sammelband, der aus einem Symposium 2013 hervorgegangen ist und teilweise sehr spezialisiert Teilaspekte des Themas darstellt. Dennoch kann man ihn als eine wertvolle Ergänzung zu den Forschungsfeldern Shakespeare und Musik, historisch informierte Aufführungspraxis, Theatermusik sowie Filmmusik einordnen und durchaus als Forschungsausgang nehmen. Der Band umfasst Beiträge zu zeitgenössischen und nachfolgenden Aufführungspraktiken in England sowie zur Musik in Shakespeare-Verfilmungen. Dabei wird weder der Begriff „Performance“ im Titel theoretisiert – sondern stillschweigend als Aufführungspraxis und ihre historische Bedingtheit gesetzt – noch handeln alle Beiträge ausschließlich von Shakespeare und Musik. Linda Phyllis Austern untersucht in ihrem Beitrag beispielsweise *Knight of the Burning Pestle* (UA 1607) von William Shakespeares Zeitgenossen Francis Beaumont. Der sehr informative Beitrag gibt vielfältige Informationen zu den Theatern und der Praxis der Zeit und sogar eine Liste der Funktionen von Musik im Theater der frühen Neuzeit – allerdings letzteres ohne Nachweise. Eher den Sound Studies als der Musikwissenschaft würde ich das Thema Glocken in London um 1600 einordnen, auch wenn Katherine Hunt in ihrem Beitrag argumentiert, Glockengeläut sei unter Umständen als musikalischer Klang gehört worden. Zugegeben, analysiert werden auch die Dramentexte auf die Bedeutung von Glockenmetaphern hin, doch der kulturwissenschaftliche

Zugang hätte auch auf die Studie von Alain Corbin verweisen können, die seit 1998 in englischer Übersetzung zugänglich ist. Insofern bleiben die Beiträge in ihrem hauptsächlich englischsprachigen Umfeld, was bei der Shakespeare-Forschung nahe liegt, bei darüber hinaus gehenden methodischen Ansätzen jedoch nicht mehr. Ausnahme ist die dokumentarische Auswertung des internationalen *Globe-to-Globe* Shakespeare-Festivals 2012, für das 37 Produktionen aus aller Welt eingeladen wurden. (Sie sind übrigens gegen Entgelt online abrufbar: <https://globeplayer.tv/>.) Deren Musikeinsatz wird aufgelistet und verglichen. Bill Barclay rubriziert in „durchkomponiert“, „Hintergrundmusik mit Bezug zur Musiktradition des Herkunftslandes“, „aufgenommene Musik“, „keine oder sehr wenige Musik und Geräusche“ und „andere“. Die Inszenierung von *Henry V* unter der musikalischen Leitung von Claire van Kampen aus dem *Globe*-Theater ist hier einer unter vielen Ansätzen.

„Original Practise“ oder zeitgenössische Adaptation – zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die musikalische Theaterpraxis in Shakespeare-Inszenierungen heute. Laut Claire van Kampen (S. 42 f.) ist „Original Practise“ mit einer Debatte um Authentizität verbunden: Wenn Musik auf historischen Instrumenten gespielt wird, hat das heutige Publikum dennoch nicht die gleiche Erfahrung, denn das Publikum um 1600 kannte die populären Melodien, Signale und resultierenden Anspielungen; für das heutige Publikum ist es eine exotische Klangwelt. (Dabei ist das Theater durchaus eine Institution, welche die musikalische historisch informierte Aufführungspraxis vorantrieb, wie die Erläuterungen von Arnold Dolmetsch über William Poels *Elizabethan Stage Society* ab 1894 zeigen [S. 5].) Für die Musik im Shakespeare Theater bedeutet „Original Practise“ u. a. den Verzicht auf Elektroakustik, seien es Musikwiedergabe, Verstärkung oder Effekte, sowie das zumeist sichtbare Musizieren (van Kampen, S. 42). Die Erfahrung im rekonstruier-

ten Theaterbau zeigt, dass ein „Underscoring“, also Musikbegleitung der Dialoge im Theater unter freiem Himmel, nur mit sehr leisen Instrumenten wie Lauten möglich ist. Die Theatermusikerin Claire van Kampen ist mit dem rekonstruierten *Globe*-Theater seit seinem Bau 1997 vertraut und konnte die sich im Laufe der letzten Jahre verändernde Akustik nachverfolgen: Das Holz wurde härter, und die Akustik verbesserte sich für historische Musikinstrumente (S. 47). Ein ähnlich überraschendes Ergebnis aus der Praxis ist ihre Bemerkung, dass die Zinken im Open-Air-Theater lauter klangen als in einem konventionellen Theaterbau. Van Kampen veröffentlicht auch eine Liste der von ihr ausgewählten Kompositionen aus der Zeit um 1600.

In einem früheren Aufsatz vermutete sie schon, dass in Theatern unter offenem Himmel, wie dem *Globe*, andere Musik und Instrumente gespielt wurden als in geschlossenen Räumen. Lucy Munro bezweifelt die strikte Trennung in laute und leise Instrumente, da erst in den 1630er Jahren unterschiedliche Stücke für das Innen- (*Blackfriars* ab ca. 1609) und das Außentheater (*Globe*) der King's Men gespielt wurden (S. 101). William Lyons geht in seinem Beitrag nicht nur der Frage nach, wer die Musik im Theater spielte (u. a. die City Waits) und was (Consort Musik von Thomas Morley u. a.), sondern er stellt auch fest, dass die Musikaufführungen als Teil des Theaters zu den besten der Stadt gehörten (S. 25). Ein Theaterbesuch beinhaltete also auch ein Konzert. Wo im Theater die Musiker positioniert waren, untersucht Simon Smith.

Letztlich geht es in vielen Beiträgen um den Theaterbau, also das *Globe*-Theater unter freiem Himmel, das 1997 in London nachgebaut wurde. In den dortigen Inszenierungen wurden eigene Aufführungsdetails entwickelt und verstetigt, beispielsweise wird am Ende jedes Theaterstücks eine Jig getanzt (S. 53f., 264, 19). Während es sich um 1600 offenbar um komische Nachspiele handelte,

haben sie sich in der historisch informierten Aufführungspraxis am *Globe* zu Abschlusschoreographien für das gesamte Ensemble entwickelt.

Nach den sechs Beiträgen zu Musik und der Theaterpraxis zu Shakespeares Lebzeiten folgen fünf Texte zu den späteren Jahrhunderten bis zur Entwicklung eines neuen hybriden Genres (S. 177) von Musiktheater im 19. Jahrhundert, in dem Shakespeare mit Orchestereinlagen aus Opern und Hunderten von Statisten gespielt wurde, wie Val Brodie zeigt. Die Gegenwart ist u. a. durch drei Beiträge zu Filmmusik repräsentiert: Einem Interview mit dem Filmmusik- und Theaterkomponisten Stephen Warbeck, der mit einem Oscar für seine Musik zu *Shakespeare in Love* ausgezeichnet wurde; Peter Holland schreibt über die Filmmusiken von Walton und Schostakowitsch und Ramona Wray über neuere Filmmusiken. Jon Trenchard und Carol Chillington Rutter beschreiben schließlich die musikalische Praxis der *Propeller Company*, die Shakespeare-Stücke in einer wechselnden, immer männlichen Besetzung aufführt, bei der die Schauspieler selbst musizieren. Für die Frage nach historischer Aufführungspraxis und zeitgenössischer Interpretation aufschlussreich ist der Beitrag *The Politics of Popular Music in Contemporary Shakespearean Performance* von Adam Hansen. Wenn dreißig Jahre alte Popsongs in einer Inszenierung eingesetzt werden, ist das keine aktuelle Musik, stattdessen kann der Song als popkulturelle Ikone bestimmte Kontexte aufrufen (S. 236). Letztlich sind alles Aneignungen: „[A]t what point and why did it become appropriate to appropriate popular music in appropriations of Shakespeare?“ (Hansen, S. 237).

(März 2019)

Julia H. Schröder

CHIARA BERTOGLIO: *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017. XXXV, 836 S.

Auf knapp siebenhundert Seiten Text, ergänzt um noch einmal 150 Seiten Anhänge, legt Chiara Bertoglio in diesem dicken Buch eine insgesamt sehr wertvolle und hilfreiche Übersicht über die Bedeutung der Reformation bzw. katholischen Reform für die Musik des 16. Jahrhunderts vor. Auch für den musikhistorischen Laien fast immer nachvollziehbar, werden hier wesentliche Leitlinien und entscheidende Grundzüge der musikalischen Entwicklung im 16. Jahrhundert vorgestellt, insofern als diese mit den religiösen Veränderungen zu tun hatten. Damit ist auch gesagt, dass es Bertoglio im Wesentlichen um „geistliche Musik“ geht, eine Kategorie, die sie vornehmlich durch Bezug auf die zum Klang gebrachten Texte präzisiert – „geistliche“ Musik ist, was mit „geistlichen“ Texten zu tun hat. Reine Instrumentalmusik, auch solche „geistlicher“ Natur, wird nur am Rande behandelt.

Der Band ist in zwölf Kapitel eingeteilt. Kapitel 1 bis 3 dienen dazu, Grundlagen zu legen. Kapitel 1 (S. 1–48) bietet einen historischen Überblick über wesentliche Entwicklungen des Jahrhunderts in theologischer, kultur- und musikhistorischer Perspektive. Kapitel 2 (S. 49–100) bringt allgemeine Hinweise zu den Grundstrukturen der Musikgeschichte des Jahrhunderts. Hier werden insbesondere zentrale Themen musiktheoretischer Debatten vorgestellt, darunter auch die Gedanken der Humanisten. Kapitel 3 (S. 101–163) schließlich charakterisiert den anhaltenden, von der Reformation durchaus unabhängigen (und ihr auch chronologisch vorausgehenden) Reformdiskurs um die Musik.

Ab Kapitel 4 werden dann die verschiedenen konfessionellen musikalischen Welten behandelt. Kapitel 4 widmet sich den musiktheoretischen bzw. konzeptionellen

Überlegungen der Reformatoren zur Musik (S. 164–235), während Kapitel 5 bis 9 die lutherische (S. 236–297), calvinistisch-reformierte (S. 298–332), anglikanische (S. 333–381) und katholische Praxis (S. 382–428; Trient; S. 429–519; posttridentinische Praxis) behandeln. Ein letzter Block von drei Kapiteln enthält stärker thematische Zugriffe. Kapitel 10 behandelt die Indienstnahme der Musik für bzw. ihre Prägung durch konfessionalisierende Tendenzen (S. 519–566) und umfasst Phänomene von konfessioneller musikalischer Polemik über Schlachtgesänge bis hin zur Rolle von Musik beim Martyrium. Kapitel 11 (S. 567–624) behandelt das gegenteilige Phänomen, die konfessionsübergreifenden Parallelen, Austauschvorgänge und Übernahmen. Kapitel 12 schließlich (S. 625–684) widmet sich der Rolle von Frauen in der Musik des 16. Jahrhunderts.

Das Buch zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass es explizit die Frage nach der Beziehung zwischen konfessioneller Dynamik und musikhistorischer Entwicklung stellt – und nicht einfach voraussetzt, dass eine solche Beziehung „selbstverständlich“ existiert. Auch wenn man anmerken mag, dass es aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive noch sehr viel weitergehende Diskussionen um die kulturellen Prägungen der religiösen Spaltungen des 16. Jahrhunderts gibt, als Bertoglio erkennen lässt, so ist diese Darstellung dennoch direkt an aktuelle Fragestellungen einer allgemeinen Christentumsgeschichte des 16. Jahrhunderts anschlussfähig. Dazu passt insbesondere Bertoglios klare Betonung der Tatsache, dass wesentliche Elemente der musikbezogenen Reformdiskussionen, die nach 1517 neue Virulenz erhielten, letztlich bereits durch die humanistische Perspektive auf Musik geprägt waren – das gilt, so zeigt Bertoglio, beispielsweise für die Themen der Textverständlichkeit, aber auch für die komplexen Diskussionen um die genaue Gestaltung der Text-Musik-Beziehung.

Auf dieser Grundlage kann das Buch zu einer nuancierten Bewertung von „Eigenarten“ der diversen konfessionellen musikalischen Praktiken gelangen. Ein ums andere Mal zeigt Bertoglio, dass sich Kontinuitäten bzw. Gemeinsamkeiten und konfessionelle Spezifika bzw. Alleinstellungsmerkmale die Waage hielten. Manche liebgewonnene Stereotype – Katholiken kannten keine volkssprachigen Kirchengesänge; Psalmengesänge seien ein reformiertes Phänomen – werden durch einen solchen Zugang in Frage gestellt und differenzierter gefasst: Volkssprachigen Psalmengesang gab es auch in den anderen Konfessionen, und doch wurde er zu einem spezifischen Identifikationsmerkmal der Reformierten. Durch diesen vergleichenden und historischen Zugang schafft es dieses Buch durchgängig, ein vielfach schattiertes Bild von den konfessionellen Identitäten der Musik und der musikalischen Gestaltung konfessioneller Identitäten zu zeichnen. Dies kulminiert in den beiden Kapiteln 10 und 11, in denen ausdrücklich die konfessionalisierenden Funktionen der Musik und die gegenläufigen, gesamtchristlichen Tendenzen einander gegenübergestellt werden.

Hieran wird die aktuelle kulturhistorisch vorgehende Konfessionsgeschichtsschreibung zukünftig anschließen können, in der die Frage danach, wie konfessionelle Identitäten hergestellt werden, intensiv diskutiert wird. Immer deutlicher zeigt sich, dass die meisten Kulturtechniken sehr viel weniger eindeutig konfessionell konnotiert waren, als oft unterstellt wird. Konfessionelle Markierungen bestimmter Objekte, Inhalte und Praktiken werden mittlerweile als konstruiert und oft nur kontextbezogen wirksam erkannt. Auf der Basis der von Bertoglio gelieferten Einschätzungen dürfte es zukünftig besser möglich sein, auch die Rolle der Musik in eine solche Kulturgeschichte konfessioneller Identitätsbildung noch stärker einzubeziehen. Bertoglios Befunde können dabei zweifellos aktuelle Überzeugungen weiter bestärken, denen zufolge bei weitem

nicht alle Lebensbereiche gleichermaßen tief konfessionalisiert wurden bzw. konfessionalisierbar waren. Heute rücken interkonfessionelle Austauschprozesse, das Weiterwirken vorkonfessioneller Überzeugungen und Argumentationsgänge und generell die Strukturparallelen der diversen konfessionellen Kulturen immer stärker ins Zentrum, so dass die traditionelle Vorstellung einer strikten Opposition der verschiedenen Konfessionen immer stärker fragwürdig wird – Bertoglios Ergebnisse und Thesen weisen in genau dieselbe Richtung.

Am insgesamt sehr positiven Lektüreindruck dieses Buchs kann auch die Tatsache nicht entscheidend rütteln, dass der Text erheblich zu lang geraten ist – schade, dass der Verlag hier nicht ins Lektorat investiert hat. Zahllose Wiederholungen erlauben es zwar, das Werk im Stile eines Handbuchs nachschlagsweise zu lesen – die wichtigsten Thesen der vorhergehenden Abschnitte werden derart oft rekapituliert, dass man stets auf dem Laufenden ist. Wer den Text jedoch fortlaufend lesen möchte, auf den werden diese dauernden Rekapitulationen ebenso befremdlich wirken wie die andauernden Vor- und Zurückverweise und die große Zahl an einleitenden und ankündigenden Textpassagen, in denen die Autorin mit ermüdender Deutlichkeit auf die Darstellungsabsichten der folgenden Seiten eingeht. Doch trotz dieser redaktionellen Unschönheiten handelt es sich hier um eine beeindruckende Synthese, die auch und gerade in der Geschichtswissenschaft hoffentlich weite Rezeption erhalten wird.

(März 2019)

Markus Friedrich

EVA NEUMAYR, LARS E. LAUBOLD: *Dommusikarchiv Salzburg (A-Sd). Thematischer Katalog der musikalischen Quellen, Reihe A. Wien: Hollitzer Verlag 2018. XIX, 952 S., Nbsp. (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg. Band 17.)*

EVA NEUMAYR, LARS E. LAUBOLD, ERNST HINTERMAIER: *Musik am Dom zu Salzburg. Répertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult. Wien: Hollitzer Verlag 2018. III, 415 S., Abb. (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg. Band 18.)*

Nach dem *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg* (1992) hat es mehr als ein Vierteljahrhundert gedauert, bis nun auch der Katalog der übrigen Quellen zur Kirchenmusik aus dem Salzburger Domarchiv vorliegt. Er bildet den Abschluss von Erschließungsarbeiten, die Ernst Hintermaier in den frühen 1970er Jahren als Zettelkatalog begann, und umfasst die Musikalien der Signaturenreihe A aus der Zeit vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis 1841, dem Gründungsjahr von Dommusikverein und Mozarteum. Bei diesen Quellen handelt es sich zum weit überwiegenden Teil um Aufführungsmaterialien aus der Kirchenmusikpraxis des Salzburger Domes; darunter befinden sich zahlreiche Kompositionen von Stefano Bernardi, Johann Stadlmayr, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Antonio Caldara, Johann Ernst Eberlin, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Fischiotti, Joseph und Michael Haydn, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti und vielen anderen. Der vorgelegte Band übernimmt die Tiefenerschließung des erhaltenen Materials von RISM (die dort natürlich auch elektronisch zur Verfügung steht) und ergänzt sie um Register zu Personen, Titel und Textincipits, Signaturen und Wasserzeichen. Angesichts des Umfangs von knapp 1.000 Seiten stellt sich für manche Technikfetischisten sicherlich – und wieder einmal –

die Frage nach dem Sinn eines gedruckten Bandes. Die überregionale Bedeutung dieses Quellenbestandes und die beeindruckende Geschlossenheit seiner Überlieferung bilden dabei nur die anfänglichen Argumente. Wer als Forscher mit den verzweigten Fragen der Manuskriptüberlieferung solcher Sammlungen zu tun hat oder Zuschreibungsfragen diskutieren will, wird nicht nur die haptische Qualität solcher Bände, sondern auch die Fixierung des Wissens auf einem bestimmten Stand und die erkennbare „Handschrift“ der Verfasser zu schätzen wissen. Beide zusammen – gedruckte Bände und ergänzbare Datenbanken (bei denen aber die unterschiedliche Kompetenz der späteren Verwalter immer einkalkuliert werden muss) – bilden dann auch einen sinnvollen Ausgangspunkt für weitere Forschungen.

Das eigentliche Ereignis der an sich bereits imposanten Katalogisierung ist aber der begleitende Kommentarband *Musik am Dom zu Salzburg. Répertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*. Was ursprünglich als ein etwas umfangreicheres Vorwort zum Katalog gedacht war, wuchs im Laufe der Arbeit zu einer eigenständigen Darstellung mit einem Umfang von mehr als 400 Seiten an. Hier findet der Leser umfassende und schlüssig aufbereitete Informationen zur Sammlungsgeschichte sowie zu den Schreibern und verwendeten Papiersorten. Die alten handschriftlichen Kataloge werden hinsichtlich ihrer Bedeutung untersucht und mit dem erhaltenen Material verglichen. Weil der Salzburger Dom seit 1635 nicht nur Metropolitankirche, sondern auch Stadtpfarrkirche war, finden die entsprechenden Unterschiede in der Kirchenmusikpraxis genauso Berücksichtigung wie die Veränderungen der lokalen Aufführungspraxis einschließlich der verwendeten Instrumente. Am Ende wird auch die Rolle des Domes bei der überregionalen Verbreitung handschriftlicher Quellen zur Kirchenmusik thematisiert. Einige der genannten Problemfelder tauchten vor allem

in der bisherigen Mozart-Forschung bereits auf, erlaubten aber ohne eine umfassende Untersuchung des gesamten Materials keine abschließende Beurteilung. Hier haben die Verantwortlichen eine Chance sinnvoll genutzt, die sich so schnell nicht wieder bieten wird. Wenn Ernst Hintermaier, dem der Katalogband als dem Nestor der Salzburger musikwissenschaftlichen Regionalforschung gewidmet ist, im Kommentarband selbst als Autor mitwirkte, unterstreicht das den generationenübergreifenden Charakter der geleisteten Arbeit. Im Übrigen wird der Anschluss an die neueren Forschungen zur Salzburger Musikgeschichte ausdrücklich gesucht: Viele Ergebnisse korrespondieren mit den dort gewonnenen Informationen und Einsichten. Zugleich wird sichtbar, dass ein Kommentarband wie der vorliegende die angemessene Präsentationsform für solche Forschungsergebnisse ist. Eine elektronische Datenbank schafft zwar wichtige Voraussetzungen für die weitere Arbeit, erreicht aber nicht die nötige Bündelung der Informationen und Konzentration auf das Wesentliche. Eine vorrangig narrative Darstellung würde dagegen ihrer eigenen Logik folgen und vermutlich wichtige Eigenarten des Gegenstandes – hier des kirchenmusikalischen Repertoirebetriebs – verfehlen. So könnte man den vorgelegten Kommentarband sinnvoll als „Faktenkompendium mit narrativer Komponente“ bezeichnen, der zu weiteren Detailforschungen geradezu einlädt.

Mit dem nun gewonnenen Überblick verbinden sich einige grundlegende Weichenstellungen, an die hier in aller Kürze noch einmal erinnert werden soll. Die Quellen zur gleichzeitigen weltlichen Musikpraxis des fürstbischöflichen Hofes sind bis auf geringe Reste nicht erhalten, so dass die Salzburger Kirchenmusik schon aufgrund der umfangreichen Quellenbestände zwangsläufig den Schwerpunkt künftiger Forschung bilden wird. Trotzdem wäre ein entsprechender Katalog der nichtkirchlichen Musik samt Kommentar auch für diesen Bereich zu wünschen.

Anders als in der älteren Literatur dargestellt, erweisen sich außerdem die Jahrzehnte nach dem Ende der fürstbischöflichen Hofhaltung in Salzburg keinesfalls als provinziell – ebenfalls ein Feld für weitere Forschungen. Insgesamt bilden Katalog und Kommentarband einen Markstein nicht nur für die Darstellung der Musikgeschichte Salzburgs, sondern ebenso für die gesamte Erforschung höfischer Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

(Mai 2019)

Gerhard Poppe

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

Dieses dreibändige Werk ist nicht die erste von Alberto Basso Johann Sebastian Bach gewidmete umfangreiche Studie. Basso ist der Autor von *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, ein umfassendes „Leben und Werk“ von Bach in zwei Bänden, das beim EDT-Verlag in Turin veröffentlicht wurde. Der erste Band erschien 1979 und betraf die Lebensjahre Bachs von 1685 bis 1723, der zweite erschien 1983 und betraf die Jahre von 1723 bis 1750. *Frau Musika* war von der Zeit ihrer Erscheinung bis zur Veröffentlichung dieses neuen und noch größeren Werkes von demselben Basso das musikwissenschaftliche Referenzwerk in Italien über Johann Sebastian Bach. Mit seiner neuen Arbeit bestätigt sich Basso daher nach vielen Jahren als Hauptfigur der Bach-Forschung in Italien. Seine neue Studie, trotz der unterschiedlichen Struktur im Vergleich mit dem vorherigen *Frau Musika*, erzeugt tatsächlich eine Kontinuität beider Publikationen.

Basso selbst erklärt im Vorwort zu *Johann Sebastian Bach. Manuale di navigazione* die Beziehung zwischen diesem Werk und seinem Vorgänger. Basso konzipierte seinen neuen monumentalen Text über Bach nicht nur als „necessario aggiornamento, di *Frau Musika*, ma anche come una vera e propria

pars altera (o ‚fase seconda‘) di quel lavoro“ (Band 1, S. XII) [„notwendige Aktualisierung von *Frau Musica*, sondern auch als eine echte *pars altera* (oder ‚zweite Phase‘) dieses Werks“]. Kurz zuvor, noch im einführenden Text zum gesamten Werk, der im ersten Band zu finden ist, weist Basso jedoch auf einen wesentlichen Unterschied zwischen seinen beiden Bach-Studien hin, der hauptsächlich mit der Art (oder „Gattung“) der wissenschaftlichen Veröffentlichung, zu der jede der beiden Studien gehört, verbunden ist. *Frau Musica* war eine kritische Biographie Bachs, als „esercizio di ricognizione e riconoscimento del *monumentum* eretto da Bach, sublimazione assoluta della civiltà musicale“ (Ebd.) [„Aufklärungs- und Anerkennungsübung des von Bach errichteten Denkmals, die absolute Sublimation der musikalischen Zivilisation“] konzipiert. Das *Manuale di navigazione* entspricht anderen, aber nicht weniger traditionellen Typen wissenschaftlicher Veröffentlichungen im Vergleich zur Biographie. Wie sein Untertitel schon verdeutlicht, ist es ein Handbuch, das in seinem mittleren und folgenden Teil die Form eines Lexikons annimmt. Das Ziel von Basso ist es, „uno strumento pratico e sistematico di informazione, consultazione e guida, [...] munito delle coordinate necessarie per ben navigare in quell’oceano di eventi situazioni, opere, luoghi persone e altro ancora che nella storia della musica, e della musicologia, costituisce sicuramente un *unicum*“ (Ebd.) [„ein praktisches und systematisches Informations-, Konsultations- und [...] Anleitungsmittel anzubieten, das die notwendigen Koordinaten besitzt, um in diesem Ozean von Ereignissen, Situationen, Werken, Orten, Menschen und mehr, das in der Geschichte der Musik und der Musikwissenschaft sicher ein Unikum ist, gut zu navigieren“].

Das Nachdenken über die wissenschaftlichen Veröffentlichungsarten, auf die sich die Bach-Studien Bassos beziehen, ermöglicht, einige grundlegende Zusammenhänge zwischen *Frau Musica* und dem *Manuale di*

navigazione zu verstehen. Die Grundlage der beiden großen Veröffentlichungsinitiativen, die sich über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren erstrecken und sich anscheinend sehr unterschiedlich in der Struktur zeigen – als ob der Autor nicht nur ein früheres Werk ergänzen, entwickeln oder aktualisieren wollte, sondern er mit der Form seiner ersten Studie unzufrieden war und sie durch einen radikalen Wandel verbessern möchte – belegen ein stark einheitliches Denken von Basso über Bach. Bei näherer Betrachtung scheint es bei Basso die Wahl der wissenschaftlichen Veröffentlichungsart als aktiver Bestandteil eines Nachdenkens über Bach zu sein, die ihre Orientierung zu einer rigorosen und respektvollen historiographischen Untersuchung der Kunst Bachs über die Zeit nicht verliert.

Basso behauptet, er habe in seinem *Manuale di navigazione* vermieden, „di scendere a patti con le categorie dell’interpretazione, della critica e dell’estetica“ (Ebd.) [„die Auseinandersetzung mit den Kategorien der Interpretation, Kritik und Ästhetik“]. Solche Kategorien konnten in einer kritischen Biographie wie *Frau Musica* nicht vermieden werden. Ein hermeneutischer Ansatz um die Rolle, die Bach in der Geschichte (nicht nur der Musik) spielte und um die Eigenschaften und die Bedeutung seiner Musik überwog aber schon in der ersten umfassenden Bach-Studie Bassos nicht. Wesentlich war bei *Frau Musica*, ähnlich wie im *Manuale di navigazione*, vor allem der Wunsch, möglichst umfassend über alles zu informieren, was von Bach als historischer Individualität, aber auch als komplexes historisches „Beziehungssystem“ handelt und ihn als Autor eines Katalogs von musikalischen Werken zu würdigen, die alle die gleiche hohe Aufmerksamkeit verdienen, da jedes dieser Werke eine Einheit ist, die zum Aufbau des „monumentum“ beiträgt. Dieser grundlegende Wunsch brachte bereits in *Frau Musica* das Vorhandensein von „Zentrifugalkräften“ in Bezug auf die Achse der biographischen Rekonstruktion und „Erzählung“

mit sich. Insbesondere waren solche Kräfte mit dem Anspruch an eine detaillierte katalogische Darstellung der Werke Bachs und an eine sorgfältige Schilderung des bibliographischen Zustands in allen Bereichen der Bach-Forschung verbunden.

Solche „Zentrifugalkräfte“ scheinen in dem *Manuale di navigazione* zu überwiegen. Dabei wird die kritische und interpretative Orientierung zugunsten von informativer Fülle und Präzision endgültig aufgegeben. Um dieses Ziel zu erreichen, wird außerdem die Form der Biographie zugunsten der eines Lexikons vermieden, das aus einer Vielzahl von kurzen Einträgen besteht. Bereits in *Frau Musica* schien das *Bach-Werke-Verzeichnis* in seiner historischen Entwicklung ein stärkerer Bezugspunkt als die wichtigsten Bach-Biographien zu sein. Dieser Ansatz ändert sich nicht, sondern manifestiert sich deutlicher in dem *Manuale di navigazione*, der nun als Referenztext auch das unvollendete *Bach-Compendium* annimmt. Wie jedoch die im Titel des Werkes enthaltene Metapher der Navigation d. h. von einer in Raum und Zeit gerichteten Bewegungsmöglichkeit zeigt, verzichtet Basso auch in seiner zweiten umfassenden Bach-Studie nicht gänzlich auf eine Darstellung von Bachs Leben und Werk. Basso verweist auf die „dispositio“ in der klassischen Rhetorik und gliedert sein Werk in drei Abschnitte. Der zweite Abschnitt, der Haupt- und größte Teil des Werks, heißt bedeutend „Narratio“ und enthält das Lexikon der Welten Bachs in Artikeln, die den Hauptperioden von Bachs Leben, seinen musikalischen Werken sowie Menschen, Orten und Institutionen gewidmet sind, mit denen Bach in Kontakt stand.

Frau Musica war ein „Leben und Werk“ Bachs, bot aber auch eine Übersicht über den historischen Verlauf der Bach-Studien. Ähnlich bleibt der *Manuale di navigazione* im Wesentlichen ein musikwissenschaftliches Werk, das sich auf Leben und Werk Bachs konzentriert. Neben dem „Denkmal“ von Bachs Leben und Werk bietet aber dieses

Manuale durch Artikel über die führenden Bach-Forscher, die wichtigsten Forschungsinstitutionen und -initiativen, zu Werkverzeichnissen und Bibliographien sowie die periodischen Veröffentlichungen, die dem Komponisten gewidmet sind, auch eine Würdigung der Bach-Forschung als „monumentum“. Ein narrativer Ansatz fehlt dann auch im ersten Teil des Werkes („Exordium“) nicht ganz, in dem sich Basso auf das Leben Bachs im Kontext der Familiengeschichte des Komponisten von der ersten bekannten Komponente bis zum letzten direkten Nachkommen konzentriert. Das Thema ist in drei Sektionen unterteilt: Chronologie, Genealogie und *Famiglia Bach*, die Einträge für alle Familienmitglieder enthält. Der dritte und letzte Teil des *Manuale di navigazione* trägt den Titel „Egressus“ und besteht aus elf Kataloganhängen, vom Gesamtkatalog der Werke Bachs bis zur „Concordanza“ zwischen dem unvollständigen *Bach-Compendium* und dem *Bach-Werke-Verzeichnis* nach der Auflage von 1998.

Die Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Kohärenz in der biographischen Rekonstruktion und der Genauigkeit des Katalogs wie der Bibliographie ist ein zentraler Aspekt des *Manuale di navigazione*, wie schon zuvor in *Frau Musica*. Dies ist jedoch nicht ohne Schwierigkeiten, wie schon die Tatsache zu zeigen scheint, dass der Autor nach vielen Jahren auf seine eigene Recherche zurückgreift und nicht nur eine Aktualisierung, sondern eine vollständige Umstrukturierung des Werkes nach einem völlig anderen Modell schafft. In Bassos Bestrebungen, dem unbegrenzten musikhistoriographischen Thema von Bachs Figur und Werk eine für das Publikum der italienischsprachigen Musikwissenschaftler und Musikliebhaber plausible und praktikable Form zu geben, spiegelt sich mehr noch als in den Bestrebungen nach inhaltlicher Aktualisierung das Hauptproblem einer solchen Unternehmung wider. Es besteht aus der unüberwindlichen Schwierigkeit, auf eine völlig erschöpfende

und konsequente Weise den Stand der Bach-Forschung in einem Kontext wie dem italienischen darstellen zu können, in dem es keine eigene Bach-Forschung gibt. Auf jeden Fall war Bassos Einsatz gleichermaßen gigantisch und beeindruckend für *Frau Musica* wie für den *Manuale di navigazione*, und dieses letzte Werk Bassos repräsentiert heute für Italien zweifellos das neue Standardwerk zu Bach und zur Kenntnis über den Stand der Bach-Forschung bis 2015.

(Mai 2019)

Matteo Giuggioli

Historia de la música en España e Hispanoamérica. Band 4: La música en el siglo XVIII. Hrsg. von José Máximo LEZA. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014. 685 S.

Die 2009 mit dem von Maricarmen Gómez Muntané herausgegebenen Band *De los orígenes hasta c. 1470* eröffnete Reihe einer Musikgeschichte Spaniens und „Hispanoamerikas“ – eines im Deutschen eher ungewöhnlichen Begriffs für die spanisch-sprechenden Länder Lateinamerikas – wird hier mit einem Band zum 18. Jahrhundert fortgeführt. Mit dem Generaltitel verzichtet die Reihe zwar auf die lange übliche Propagierung einer genuin „spanischen“ Musik. Die Einbeziehung „Hispanoamerikas“ wirft jedoch dennoch die Frage der kulturellen Verbindung zwischen dem Mutterland und seinen Kolonien auf. Für die Zeit nach der Unabhängigkeit der früheren Kolonien, also das 19. und 20. Jahrhundert, sieht die Reihe jeweils eigene Bände für die Musik „Hispanoamerikas“ vor. Im vorliegenden Band ist dem Generaltitel allein dadurch Rechnung getragen, dass sich an 552 Seiten zur Musik in Spanien noch ein ca. 100 Seiten langes Kapitel von Leonardo Waisman über „La música en la América española“ anschließt. So gelungen dieses mit seiner Verbindung ethnologischer und historischer Aspekte auch ist, so steht es doch allein schon von seiner

Methodik her völlig unverbunden neben dem Rest des Bandes.

Der Band vermag die von dem oben erwähnten ersten Band geweckten Erwartungshaltungen denn auch nicht zu erfüllen. Das liegt vor allem daran, dass er stets etwas sein will, was er nicht sein kann, und das, was er sein sollte, nämlich eine Geschichte der Musik in Spanien, nicht ist.

Gleich in der vom Herausgeber José Máximo Leza verfassten „Introducción“ und dem ersten Kapitel „El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos“ wird ständig der Geist von Carl Dahlhaus aus dessen – vermeintlich von ihm verfassten und in Lauber (sic) erschienenen (S. 24 u. 119) – Band *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber 1995) beschworen. Dass in diesem von Dahlhaus herausgegebenen Band Spanien kaum einmal erwähnt ist (die einzige Ausnahme scheint ein kleiner Absatz über Farinelli in Madrid auf S. 150 zu sein), ist dabei unerheblich, da ohnehin gar nicht erst der Versuch unternommen wird, irgendeine konkrete Aussage mit der Musikgeschichte Spaniens in Verbindung zu bringen (was wohl nicht nur ein Sprachproblem ist). So ist auch die chronologische Gliederung keineswegs aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* übernommen. Gliedert Dahlhaus 1720–1740, 1740–1763, 1763–1789 und 1789–1814, so ist der Band zur Musik in Spanien untergliedert in 1700–1730 (Kapitel II: „Nuevas músicas para un siglo nuevo“), 1730–1759 (III: „La asimilación del escenario europeo“), 1759–1780 (IV: „La renovación ilustrada“) und 1780–1808 (V: „Ecos hispanos del Clasicismo“). Genau dies hätte man nun thematisieren können: In welchem Maße und warum unterscheidet sich die Musikgeschichte Spaniens von der in anderen europäischen Ländern? Trotz eines vielversprechenden Unterkapitels „La cuestión de la periodización: una visión del siglo XVIII“ (S. 31–40) wird dies leider nicht eingelöst. Weder die Jahreszahlen noch Begriffe wie „la renovación ilustrada“ und das mit ihnen musikalisch Gemeinte werden

erläutert. Dabei sind nur wenige dieser Jahreszahlen unmittelbar nachvollziehbar. 1700 stirbt in der Tat Karl II., der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, was während des anschließenden Erbfolgekrieges bis zur Kaiserkrönung Karls VI., der sich zeitlebens als legitimer König Spaniens sah, zu zwei parallelen Höfen führte: einem bourbonischen Philipps V., des Enkels Ludwigs XIV. von Frankreich, in Madrid und einem habsburgischen in Barcelona. 1759 stirbt Ferdinand VI., was in enger zeitlicher Nähe zum Erdbeben von Lissabon 1755 und dem Tod der Königin Bárbara de Braganza 1758 tatsächlich folgenreich für die von Farinelli geleitete Madrider Hofoper war. Das Jahr 1808 schließlich ist von der Abdankung Karls IV., dem Volksaufstand in Madrid und der Proklamation von Napoleon Bonapartes Bruder Joseph zum König von Spanien geprägt. Die übrigen Jahreszahlen – 1730 und 1780 – erschließen sich auch einem Kenner der spanischen Musikgeschichte nicht und werden auch nicht erläutert.

Ein ähnliches Missverhältnis zwischen gesuchten Bezügen zu nicht-spanischer Fachliteratur und dem eigentlichen Anliegen einer Musikgeschichte Spaniens findet sich auch innerhalb der Kapitel. So wird in Kapitel IV unter Bezugnahme auf Bathia Churgins Artikel „Did Sammartini influence Mozart's Earliest String Quartets?“ (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, hrsg. von Rudolph Angermüller u. a., Kassel u. a. [nicht Schott in Mainz, wie auf S. 434 angegeben] 1992, S. 529–539) mit Notenbeispielen ausführlich „belegt“, dass sich Wolfgang Amadeus Mozart in seinem ersten Streichquartett KV 80 auf eines der Streichtrios aus Luigi Boccherinis Opus 1 bezogen habe (S. 385f.). Ganz unabhängig davon, ob dies nun zutrifft – wobei stets die Frage zu klären wäre, was ein solcher thematischer Bezug denn nun aussagen soll –, bleibt der schlichte Sachverhalt bestehen, dass beide Werke in Italien, fernab von Spanien, komponiert wurden. Wozu also überhaupt die-

ses Beispiel? Ob sich der spätere „spanische“ Boccherini von dem früheren „italienischen“ unterscheidet, wird nicht diskutiert. Die über 40 Streichquartette Gaetano Brunettis, der jahrzehntelang am spanischen Hof tätig war, sind gerade einmal „en passant“ erwähnt (S. 378–380).

Hier wird exemplarisch das Hauptdefizit des Bandes deutlich: Statt den Vergleich mit anderen europäischen Ländern fruchtbar zu machen, indem die Musikgeschichte Spaniens zu jenen in ein Verhältnis gesetzt würde, dienen solche Hinweise eher der Zurschaustellung von Bildung. Es ist ja grundsätzlich zu begrüßen, wenn Titel angeführt werden, die in Spanien wie in Deutschland kaum rezipiert werden, beispielsweise Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford 1992), auch wenn sich der Bezug zum Gegenstand nicht ohne weiteres ergibt (S. 220). Die Kehrseite ist jedoch, dass Literatur, die tatsächlich relevant wäre, als eine Vorlage, mit der man sich kritisch auseinandersetzt, ausgeblendet wird. Das eklatanteste Beispiel dürfte wohl das Kapitel „Music theatre in Spain“ in der von Simon Keefe herausgegebenen *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* (Cambridge 2009, S. 402–419) sein. Ganz unabhängig davon, für wie gelungen man dieses Kapitel halten mag, verbieten schon sein Titel und der des Bandes ein völliges Ausblenden. Wenn dann noch eine Übersicht über die Operaufführungen von 1731 bis 1746 in Madrid (*The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, S. 408–410) weitgehend wörtlich übernommen ist (S. 333–340; ergänzt um „serenatas“ und chronologisch fortgeführt bis „1760“, wobei es nach 1758 keine Einträge mehr gibt), drängt sich der Eindruck auf, die Quelle solle gezielt verschleiert werden (vgl. die *Referencias bibliográficas* auf S. 341–350, in denen weder das konkrete Kapitel noch der Band erwähnt sind).

Auch die spanische Literatur ist nur selektiv berücksichtigt, wobei anscheinend akribisch zwischen „amigos“ und anderen

unterschieden wird, und auch andere Disziplinen werden konsequent ausgeblendet. So ist beispielsweise – um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen – die von Guillermo Carnero herausgegebene zweibändige *Historia de la literatura española: Siglo XVIII* (Madrid 1995) nicht ein einziges Mal erwähnt.

Dies alles kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Band zahlreiche nützliche Informationen enthält. Vieles wird der Leser mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Da die vergleichsweise wenigen Fußnoten überwiegend den oben erwähnten Zwecken des Umgangs mit Literatur dienen, sind eine Überprüfung der Angaben und weiterführende Lektüre allerdings nur selten möglich, zumal aufgrund der zahllosen Fehler und Verballhornungen (siehe beispielsweise die Fußnote auf S. 375) das Vertrauen in die Genauigkeit der Angaben ohnehin schon erschüttert ist.

Das 18. Jahrhundert ist auch in Spanien eine Zeit lebendigen Wandels. Es beginnt mit einem Nebeneinander einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden spanischen Tradition der Kirchenmusik und des Musiktheaters (Comedia und Zarzuela), französischen Musikern, die mit Philipp V. nach Madrid kommen, und Aufführungen italienischer Opern am Hof Erzherzog Karls in Barcelona. Es endet mit einer lebendigen Instrumentalmusik und Werken im Stile italienischer *Drammi giocosi* und französischer *Opéras comiques*. Entgegen früheren Vorurteilen fand Aufklärung in Spanien durchaus statt, nicht nur in konkreten Projekten Karls III., der zuvor König von Neapel und Sizilien gewesen war, sondern auch im Musiktheater. Dies zu erzählen wäre eine verdienstvolle Aufgabe gewesen.

(Februar 2019)

Rainer Kleinertz

JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)

Erst in jüngerer Zeit hat die musiktheoriehistorische Forschung auch dem jeweiligen soziokulturellen Umfeld künstlerischen Handwerks intensivere Aufmerksamkeit geschenkt, wurden institutioneller Kontext und pädagogische Ziele historischer Quellen eingehender thematisiert, die sich ihrerseits wiederum als grundlegend erweisen konnten für die Herausbildung von „Schulen“, wie es für das 19. Jahrhundert mit seinen großen systematischen musiktheoretischen Entwürfen geradezu bezeichnend war.

Die Arbeit von Brandes widmet sich der *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, die – 1907 zwar erst postum nach Thuilles frühem Tod erschienen, allerdings noch zu seinen Lebzeiten fertiggestellt – „postwagnerisches“, womöglich auch „postromantisches“ Komponieren in München am Ende des langen 19. Jahrhunderts repräsentiert.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesem musiktheoretisch-didaktischen Werk ist dabei eng verwoben mit der Fragestellung nach der Handwerkspraxis der „Münchner Schule“. Brandes kreist ihre Fragestellung sehr umsichtig und aus den verschiedensten Blickwinkeln ein, wobei auch die jeweils für sich genommen sehr ertragreichen und detaillierten Kapitel nochmals in zahlreiche Einzelfacetten untergliedert sind, die geeignet sind, der Vielschichtigkeit der Problemstellung gerecht zu werden. Die einzelnen Kapitel entwickeln sich dramaturgisch sehr schlüssig aufeinander aufbauend, um die Leser sinnvoll und logisch durch das Netzwerk der Zusammenhänge zu führen. Strukturierend wirken in der Fülle der herausgearbeiteten Details und logischen Fäden die jeweiligen, zumeist als „Fazit“ oder „Zwischenfazit“

bezeichneten, zusammenfassenden Absätze, die einzelne Kapitel – oft sogar auch Unterkapitel beschließen und nochmals Klarheit schaffen: Dieses schrittweise Vorgehen erweist sich tatsächlich als sehr geeignet, die stichhaltige Entwicklung der Argumentation nachzuvollziehen.

Das erste große Kapitel ist Ludwig Thuille selbst gewidmet, wobei die „Harmonielehre“ den weitaus größten Raum einnimmt: Brandes hebt sowohl deren zentrale, „Schule bildende“ Funktion für die „Münchener Schule“ und deren „Gruppenstil“ (S. 22) heraus, als auch wird die Rezeption und Positionierung der „Harmonielehre“ innerhalb des europäischen Gesamtkontextes eingehend aufgezeigt (S. 28ff.) Wesentliche Beachtung kommt innerhalb dessen der Frage nach der Riemann-Kontroverse zu, wobei Brandes den aufgezeigten Diskurs schlüssig zum Anlass nimmt, daraus ihre nächsten Fragestellungen, etwa nach der Rolle des Generalbasses in der Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Folgerichtig wird nun für Italien, Frankreich, Wien und Deutschland die Generalbasspraxis thematisiert, unterschieden nach Partimento und Präludierpraxis, wobei Brandes das Versprechen historischer Kontextualisierung stets einlöst, etwa wenn sie eine Diskrepanz feststellt zwischen einer „wenig erschlossenen deutschen Handwerkslehre des 19. Jahrhunderts“ und dem im Gegensatz dazu „erkenntnistheoretisch ausgerichteten Diskurs“ der von ihr als solche bezeichneten „bürgerlichen Harmonielehren“ (S. 61). Das folgende Kapitel 3 *Kompositorische Handwerkslehre in der Münchener Schule* enthält zunächst eine quellengestützte Untersuchung zu Ludwig Thuilles eigener Ausbildung – insbesondere dem Unterricht bei Josef Pembaur sen. und dessen *Harmonie- und Melodielehre* kommt dabei eine Schlüsselrolle zu (S. 79ff). Anschließend zeichnet Brandes im Detail die Entwicklung der Münchener Harmonielehrpraxis nach (S. 112ff.), zieht Vergleiche, prüft Abhängigkeiten von Rheinberger, Pe-

ter Cornelius (S. 116) u. a., um sich anschließend auch der Kontrapunkt-Lehre gleichermaßen akribisch zuzuwenden (siehe z. B. die vergleichende Tabelle S. 121). Schlüssig entwickelt sie nun Thuilles eigene Lehrtätigkeit, sowohl Studierende als auch das Curriculum betreffend, ergänzt mit Hilfe von Briefen wie auch Studierenerinnerungen einer Thuille-Schülerin, auch schlaglichthaft Persönliches, Anekdotisches (S. 141ff.), das gleichwohl auch sehr ernsthafte inhaltliche Gesichtspunkte des Unterrichtes hinzufügt, über das bloß Atmosphärische hinausgehend. Thuilles eigener Kontrapunktunterricht wird folgerichtig wiederum sowohl an dessen eigenen Studienheften wie auch an nachgelassenem Material seiner Schüler Clemens von Frankenstein, Hermann von Waltershausen und Walter Braunfels aufgezeigt. Insgesamt verdichtet Brandes in ihrer akribisch-genauen Vorgehensweise, die jede Art von Quelle mit einbezieht, ein sehr differenziertes Bild des Musiktheorieunterrichtes an der Münchener Akademie, das es ihr ermöglicht, im Zwischenfazit des Kap. 3 eine Einheitlichkeit der Münchener Hochschullehre festzustellen, die „durchaus plausibel“ (S. 171) den Begriff einer „Münchener Schule“ verdiene, in der „Rheinberger die Rolle eines Initiators und Thuille die einer zentralen Lehrerpersönlichkeit zukam“. Im folgenden Kapitel wird endlich die Harmonielehre von Louis / Thuille konkret-inhaltlich untersucht, wobei insbesondere auch die didaktisch-pädagogische Qualität dieses Lehrwerks – und damit auch deren Rezeption in Form von Neuauflagen und Folgepublikationen in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt werden (S. 179ff.). Die Frage nach der Autorschaft wird damit ebenfalls verknüpft – mit einer interessanten Hypothese zu der Louis bevorzugenden Tantiemensituation (S. 173/74) –, aber vor allem inhaltlich diskutiert mit Hilfe nachgelassener Skizzen von Thuille (S. 175ff). Es folgt dann endlich eine Darstellung der Harmonielehre selbst, deren Aufbau aufgezeigt und reflektierend-kommentierend begleitet wird. Nach

diesem kann sich Brandes nun endlich der Ausgangsfrage nach den „Traditionen und Einflüssen, die der Harmonielehre zugrunde liegen“, zuwenden. So zieht sie nun, nach eingehender Diskussion, vielfältige Schlüsse etwa hinsichtlich deren Anknüpfens an die speziell süddeutsch-österreichische Partimentopraxis (S. 221) oder auch in Bezug auf ein stimmführungsgeprägtes Denken, das der Riemann'schen Funktionstheorie nun eben gerade so nicht entspricht (S. 225). In einem eigenen längeren Abschnitt widmet sich Brandes sodann ganz besonders der Frage nach dem „Schichtendenken“ und zeigt hierfür die komplexe Diskussion um die Frage nach der (gegenseitigen) Abhängigkeit von Schenker und Louis / Thuille (S. 238ff.), bis sie letztlich zu dem Schluss kommt, über ein „generelles Schichtendenken hinaus“ (S. 243) seien der Stufenbegriff bei Louis / Thuille und Schenker nicht „deckungsgleich“ zu sehen. Das Geflecht enger Verbindungen zwischen Neudeutscher Theorie, der Harmonielehre von Louis / Thuille und der „Münchener-Schule-Praxis“ (S. 253) wird thematisiert, und Brandes kann nun daraus ableiten, die Harmonielehre letztlich als „zusammenfassende, systematisierende Darstellung von sowohl Münchner als auch Neudeutscher Lehre“ zu deuten. Zuletzt fragt sie nochmals nach der Kontroverse Rudolf Louis – Hugo Riemann und kommt nach reiflicher, quellengestützter Überlegung zu dem Schluss, Thuille hier Eigenständigkeit zuzusprechen. „Man kann Munter und Louis Glauben schenken, wenn sie behaupten, Thuille habe Riemanns Theorie nicht gekannt.“ (S. 258). Im letzten Schritt erprobt Brandes in Kap. 6 die Anwendbarkeit der herausgearbeiteten „Prämissen Münchener Handwerkslehre“ als Arbeitsmittel historisch informierter Analyse. Dabei geht es ihr tatsächlich vorrangig um Aspekte der Satztechnik wie auch der Harmoniebehandlung, nicht um ästhetische Fragen: „die künstlerische Qualität von Thuilles Schaffen wird als gegeben vorausgesetzt“ (S. 259), und mit den beiden Beispielen, dem

Klavierlied *Die Nacht*, op. 12/2 und dem Klavierquintett op. 20, gelingen ihr sehr überzeugende Demonstrationen der Möglichkeiten dieser Analysemethode.

Die Studie erweist sich als sehr ertragreich in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur werden Genealogien musiktheoretischer Handwerks-Überzeugungen transparent gemacht, es wird die speziell Münchner Tradition anhand vorher in dieser Weise nicht verwendeter Quellen näher beleuchtet, insbesondere der Harmonielehre-Unterricht von Rheinberger ist hier hervorzuheben, ebenso wie die Rolle der Partimentopraxis im Curriculum der Münchner Ausbildung. Der Schritt zur historisch informierten Analyse ist anschließend so konsequent wie nutzbringend. Insofern ist das Vorhaben der Autorin, Einblick zu geben in einen konkreten „musikalischen Ausbildungskontext“ und dabei „unter Einbeziehung der kontextuellen Rahmenbedingungen“ (S. 11) die musiktheoriehistorische Forschung zu bereichern und zu erweitern, sehr erfreulich und geradezu vorbildhaft gelungen.

(Mai 2019)

Dorothea Hofmann

HEIKO SCHON: Jacques Offenbach. Meister des Vergnügens. Daun: Regionalia-Verlag 2018. 216 S.

Vor 200 Jahren, am 20. Juni 1819, kam in Köln Jacques Offenbach zur Welt, dessen Name bis heute vielen bekannt ist, als Komponist der Operettenwelt des 19. Jahrhunderts. Die *Barcarole* ist der Schlager, der seit 150 Jahren mit seinem Namen verbunden ist. Vielleicht erinnert sich der eine oder andere an die Phantastische Oper *Les contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*) aus dem Jahre 1881, uraufgeführt erst nach Offenbachs frühem Tod, der auch die *Barcarole* entstammt – wohl aber eher an die Verfilmung des Stücks von Michael Powell und Emeric Pressburger (1951) denn an eine Auf-führung desselben. Vielleicht wird auch der

Galop infernal (im Deutschen eher bekannt als „Höllens-Cancan“) mit Hoffmann assoziiert; die Operette *Orphée aux Enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*, 1858), dem er entstammt, dürfte dagegen weitgehend unbekannt sein.

Dass Hoffmanns Gesamtwerk unvorstellbare 600 Titel umfasst: Das wissen wenige. Dass er ein musikalisches Multitalent war: den meisten ebenso unbekannt. Als den Wunderkindern naher Cellist, als Komponist von Liedern, Romanzen, Walzern, Galoppen und Salonstücken sowie von über hundert Operetten und komischen Opern, als Theatermann, der mehrere Theater leitete, und Produzent und Regisseur von spektakulären Aufführungen, als Showmann zudem, der immer wieder auf Gastspielen auftrat – das alles ist noch weniger bekannt. Offenbach wurde reich mit seiner Arbeit, auch wenn seine Theater mehrfach Konkurs anmelden mussten. Sein Ruhm überdeckte ganz Europa, ja, er war ein europäischer Künstler im wahrsten Sinne des Wortes. Er war Deutscher von Geburt, Franzose als in Paris lebender Komponist, Sohn eines jüdischen Kantors, viele Male in Wien und bekannt mit Strauß, Nestroy, Liszt, Mendelssohn Bartholdy und anderen; dazu Tourneen nach England, Russland, in die USA.

Heiko Schon hat im Auftrag der Kölner Offenbach-Gesellschaft ein Buch komponiert, das den so bekannten wie unbekannteren Offenbach porträtiert und zugleich die bunte Vielfalt der Operetten spürbar macht, die ein Spektrum zwischen *opéra comique*, *opéra bouffon*, *opérette bouffe*, *comédie-vaudeville*, *opéra-bouffe-féerie* abdecken und manchmal als „Offenbachiaden“ zusammengefasst werden. Die Porträts der Werke sind immer gleich aufgebaut – Schon nennt die Aufführungsdaten aller 102 Stücke, gibt eine Inhaltswiedergabe, benennt Hintergründe von Entstehung, Aufführung und Rezeption, nennt die stärksten Nummern, gibt am Ende der meist einseitigen Werkdarstellung Hinweise auf vorliegende CDs. Eingerahmt sind die jeweils in kleine Gruppen unterteilten

Stückeporträts von 16 meist drei- oder vierseitigen kurzen Texten, die einzelne Aspekte skizzieren, die sich beim Nachdenken über Leben und Werk aufdrängen. Da geht es um das Cello, die Einflüsse Kölner Populärkultur, um die Frauen in Offenbachs Leben, um die Darstellungen des Rausches bzw. Schwipses, den Tanz und ähnliches. Die Form hat etwas Rhapsodisches an sich, die aber Vergnügen bereitet, weil die kleinen Texte je für sich stehen und immer neue Perspektiven einer analytischen Annäherung an das Thema öffnen.

Sicherlich ist Schons Darstellung manchmal etwas flapsig geraten, vertraut manchmal allzu sehr auf die Anschaulichkeit der Anekdote, doch kommt sie immer lebendig und unakademisch daher, ist vergnüglich zu lesen – und dabei immer lehrreich. Umso mehr staunt man, wenn man in den Anmerkungen erfährt, auf wie breiter Literaturkenntnis die Texte aufruhen. Manche Bücher zum Thema (wie etwa Siegfried Kracauers bekanntes *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937] oder Volker Klotz' immer noch maßstäbliches *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* [1991]) blieben unbeachtet, was insofern schade ist, weil die Überlegungen Schons zu den kulturellen und politischen Umbrüchen der Zeit recht oberflächlich und blass ausfallen.

Eine Blassheit, die sich auch auf die Usancen und Veränderungen der Musiktheater in den Jahren nach 1850 bezieht. Frivolität, Drastik, das Spiel mit Illusionen, Maskierungen und Verkleidungen, all dies sind Qualitäten, die dem Offenbach'schen *Œuvre* attestiert wurden. Travestie und Satire werden zu grundlegenden Modi des Erzählens (und es nimmt nicht wunder, dass Nestroy in einigen Wiener Aufführungen eine Rolle übernahm). Schon kommt darauf zu sprechen (S. 101–103), ohne allerdings Travestie, Persiflage, Parodie, Satire trennscharf voneinander zu scheiden. Es bedürfte eines tieferen Ausholens der diskursiven Kontexte der Zeit, um die Wissenshorizonte zu rekonstruieren, die erst das Lachen der Zuschauer

ermöglichen bei gleichzeitigem Genuss der Überschwänglichkeit, mit der die Akteure ihre Rollen spielen, immer unterstützt von der Musik, die die komische und ironische Distanz zwischen Geschehen und tieferer Bedeutung aufrecht erhält. Der Geschehens-trubel, den das Marktvolk in *Mesdames de la Halle* (*Die Damen der Halle*, 1858) auf offener Bühne inszeniert, verbunden mit dem Geschlechtswechsel dreier Marktfrauen, die von Männern gespielt werden, und des von allen dreien umschwärmten jungen Mannes, den eine Frau spielt – unter welchen Bedingungen entpuppt sich das Spiel als satirische Verhohnepipelung des „bürgerlichen Wertesystems“ (S. 110) und wird nicht nur als Bühnenklamauk wahrgenommen? Schon bleibt bei der Behauptung, es handele sich um „Travestie“ (S. 103), stehen, ohne in die Tiefe zu gehen.

Und er vernachlässigt in seiner Darstellung dabei auch noch die massive Erhöhung der Schauwerte des Bühnengeschehens – hinsichtlich des Produktionsaufwandes, der Bühnenausstattungen und der Kostüme, des Personalaufwandes und der Theatereffekte; dazu zählten auch Menge und Diversität der musikalischen Einlagen, die Integration von oft aufwendigen Tanzszenen, die Exzessivität vor allem der weiblichen Tänze (es sind Galopp-Tänze, die in den späteren Cancan einmündeten). Das deutlichste Beispiel ist *Le Roi Carotte* (*König Mohrrübe / Der Karottenkönig*), der 1872 als sechsstündige Show realisiert wurde (S. 114). Zudem wird das Dargestellte – visuell, textlich und musikalisch – multimodal angereichert, um Sinnliches wie das Kulinarische oder das Berauschte erweitert (zu beidem steuert Schon zwei Kleintexte bei). Schleichend wird die Operette so hybridisiert (ebd.); sie nimmt Elemente der Revue auf und gliedert sich in die Vielfalt der Musiktheaterformen ausgangs des 19. Jahrhunderts ein. Dass auch die Frivolität der Verwicklungen der Handlung zur Erhöhung der Attraktivität des Bühnengeschehens beiträgt, versteht sich von selbst. Das Prob-

lem wird noch größer, wenn man bedenkt, dass die kurzen, oft nur einaktigen Operetten im Rahmen von Mischprogrammen (oder bunten Abenden) aufgeführt wurden, so dass gleichzeitig mit den spektakulären Großinszenierungen Kurzformen der Operette Teil von Nummernprogrammen waren, die wiederum auf ganz andere Formengenealogien des (musikalischen) Unterhaltungstheaters (im Vaudeville, in den Angeboten der Music Halls, im Cabaret, im Café Concert usw.) hindeuten.

Dass Schon auf diese formengeschichtliche Kontextualisierung vor allem der späten Offenbachiaden verzichtet, ist schade, weil das kleine Buch von großem Reiz ist. Es mag mit dieser Selbstbeschränkung zusammenhängen, dass der Leser über die zeitgenössische Rezeption und das Nachleben der Offenbach-Stücke wenig erfährt – die der Werkbeschreibung beigegebene Rubrik „Zum Reinhören“ verzeichnet LPs und CDs, wenige Radio- und Aufführungsmitschnitte, verzichtet aber auf eine Auflistung der Film- und Fernsehadaptationen. Ob es Übergänge zwischen den Offenbach-Stücken und den Darstellungsformen des frühen Kinos und den späteren Modi des Musikfilms gibt: Das bleibt späterer Untersuchung überlassen.

(März 2019)

Hans J. Wulff

JAN HEMMING: *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS 2016. 534 S., Abb., Nbsp. (Systematische Musikwissenschaft.)

Jan Hemming konzipiert seine 500seitige Monographie zur Erforschung populärer Musik als Lehrbuch oder Methodenkatalog. In elf Kapitel – inklusive des Versuchs einer Popmusik-Definition – unterteilt, führt jedes Kapitel in die Theorie des jeweiligen Forschungsansatzes ein. Detaillierte Einzelfallanalysen exemplifizieren die Methodik. Abbildungen, Graphiken, Notenbeispiele und

ein umfangreicher Quellenapparat ergänzen die jeweiligen Kapitel.

Im ersten Kapitel positioniert Hemming die Analyse populärer Musik auf der systematischen Achse der Musikwissenschaft. Der systematische Ansatz müsse stets über die Methoden reflektieren und sollte andererseits um historische und ethnographische Perspektiven ergänzt werden. Auf marxistischer Kulturtheorie, kritischer Theorie und Cultural Studies aufbauend, plädiert Hemming für transdisziplinäre Analysen von Text-Kontext-Wechselwirkungen.

Im zweiten Kapitel werden die Produktionsverfahren der Popmusik erklärt. Nach Rückgriffen auf die Frühgeschichte der Tontechnik beginnt Hemmings Technikgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Er erläutert Effekte, Aufnahmemedien und -techniken vom Magnetband zur Digital-Audio-Workstation. Eine Einführung in Phil Specters „Wall of Sound“-Produktionen verdeutlicht die zentrale Funktion von Produzent und Studio in der Popmusik. Im Kapitel *Textuelle Analyse* präsentiert Hemming den Materialstand der Popmusik als eine Einführung in die Grundparameter der Musiktheorie. Nach einem wahrnehmungspsychologischen Exkurs erklärt er Grundbegriffe wie Obertöne, modale Skalen oder Stufenharmonik und skizziert mathematisch basierte Rhythmusanalysen. Hemming fasst die Musiktheorie der Popmusik nicht als ein normatives Regelwerk, sondern als informellen Text, der durch Hören und Experiment entwickelt wird. Einer kurzen Formenkunde stellt Hemming Analyseverfahren wie Transkription und Verlaufsdiagramm, Leadsheet und dichte Beschreibung vor. Da Hemming komplett auf Bezüge zu Jazz und Blues verzichtet und elektronische Musik von Hip Hop über Dub bis Techno nur streift, bleibt sein Materialstand den Kategorien europäischer Kunstmusik verpflichtet. Aspekte der Improvisation werden nur angerissen. Das vierte Kapitel ist eine Einführung in die semiotische Theorie. Ausgehend von Charles

Seegers Idee eines „Musems“ als kleinster bedeutungstragender Einheit in der Musik, stellt Hemming Philip Taggs musiksemiotische Arbeiten aus den 1980er Jahren vor. Hemming demonstriert, wie die Semiotik für die Analyse von Musik in medialen und politischen Kontexten produktiv gemacht werden kann. Das Kapitel *Gender Studies und Performativität* führt über Roland Barthes und Judith Butler in die Grundkonstituenten der Gender Studies ein. Hemming kritisiert essentialistische Zuschreibungen und plädiert für einen semantisch „dünn“ besetzten Begriff von Geschlecht und Körper, der dann über die Analyse des performativen Gebrauchs für den Erkenntnisgewinn dienstbar gemacht werden könne. Grundfragen nach (visueller) Identitätskonstruktion oder die Vergeschlechtlichung von Klang bleiben weitgehend unberücksichtigt. Kapitel sechs, „Empirische Forschungen“, vermittelt von der statistischen Datenerhebung zur qualitativen und quantitativen Sozialforschung die Grundlagen empirischer Begriffe und Methoden. Studien zur „Phänomenologie des Ohrwurms“ und zum „Lampenfieber“ zeigen detailgenau Aufbau und Durchführung empirischer Studien zwischen deskriptiver Statistik und qualitativer Inhaltsanalyse. Die „Kontextuelle Analyse“ in Kapitel sieben betrachtet Hemming aus der Perspektive musikalischer (Selbst-)Sozialisation. Er umreißt Aspekte der Persönlichkeitspsychologie, erläutert Identitätskonstruktionen, Szenen- und Netzwerktheorien. Seine Metastudien zum Zusammenhang von Musik und Aggression bzw. zur Musikpräferenz präsentieren ein breites Methodenbündel von psychologischer Studie über die Ethnographie zur teilnehmenden Sozialforschung. Die ökonomischen Analysen in Kapitel acht verorten Popmusik im Spannungsfeld von Autorschaft, Interpretation und Produktion, betrachten die Steuerungsfunktion von Medienkonzernen und Urheberrecht im Hinblick auf die Kanonbildung. Der Mediamorphose Kurt Blaukopfs folgend, werden Entwicklungen

von Speichermedien und Urheberrecht, Verlags- und Konzertwesen in ihrer potentiellen Rückwirkung auf die Ästhetik erläutert. Das Kapitel *Globalisierung* hinterfragt „Weltmusik“ als Industrieprodukt und potentielles Machtmittel. Hemming erläutert Grundfragen der Postcolonial Studies wie den Charakter des kulturellen Austausches: exchange, domination, imperialism, transculturation (S. 433f.). Er regt überzeugend an, Arjun Appadurais Erfassung der Globalisierung in „Scapes“ mit Murray Schafers „Soundscape“ (S. 435f.) zu koppeln, thematisiert Diaspora-Konzepte und migrantische Musik-Kulturen und erfasst die Dekontextualisierung von Weltmusik als ökonomisch motivierte, kulturelle Aneignung. Kapitel zehn, *Geschichte und Geschichtsschreibung*, problematisiert musikhistorische Heldengeschichten, die Fiktion des Faktischen in journalistischen Konzeptionen und die Narration von künstlerischen Entwicklungen in Begriffen wie Blüte und Verfall. Hemming plädiert für die Postulierung von Leitparadigmen, entwickelt im strukturellen Vergleich von pophistorischen Phasen mit wichtigen Etappen der Kulturgeschichte eine Populärmusikgeschichte vor dem 20. Jahrhundert und dekonstruiert in einer erweiterten Hermeneutik den Mythos von der angeblichen Pionierleistung Stockhausens für den Techno. Im letzten Kapitel revidiert Hemming Philip Taggs Abgrenzung der „popular music“ zu „folk music“ und „art music“, konstatiert ein Verschwimmen der Abgrenzungen von Genres und Gattungen im 21. Jahrhundert und fordert eine durch den Gebrauch sich entfaltende Definition populärer Musik, die „zugleich benutzt und fortentwickelt wird“ (S. 515). Hemmings transdisziplinäres Kompendium erfasst die jeweiligen Forschungsfelder in ihrer ästhetischen und soziokulturellen Breite. Die theoretischen Einführungen vermitteln erste Einblicke, und die methodischen Anwendungen reflektieren meist den aktuellen Forschungsstand. Hemmings stete Rückgriffe auf Kunstmusik aber sind einem verkürzten

Begriff populärer Musik geschuldet. Jazz und Jazzforschung, afroamerikanische und medienwissenschaftliche Perspektiven, Sound Studies, Fragen nach der Materialität des Klanges oder an elektronischer Musik geschulte Zugriffe wie Kodwo Eshuns (1999) afrofuturistische *Sonic Fiction* werden ignoriert oder fast beiläufig beiseitegeschoben. Neben der schlechten Qualität vieler Abbildungen sind auch einige Ungenauigkeiten, wie DAFs *Tanz den Mussolini* als Teil einer rechtsradikalen Kultur zu verorten, zu kritisieren. Doch die herausragende Einführung in empirische Methoden, die kompakten theoretischen Essays, die anregenden Fallstudien und der umfangreiche Literaturapparat machen Hemmings Kompendium zu einem inspirierenden Einstieg. Studierende, Forscher und Pädagogen finden hier eine solide Ausgangsbasis für vertiefte Beschäftigungen mit Popmusik als ästhetisch und gesellschaftlich relevantem Phänomen.

(Mai 2019)

Konstantin Jahm

Jazz @ 100. An alternative to a story of heroes. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 287 S., Abb., Tab. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 15.)

Im Sammelband *Jazz @ 100* denken hochkarätige Jazzforscher über Alternativen zur Heldengeschichtsschreibung im Jazz nach. Leitparadigmatisch fordert Wolfram Knauers Vorwort, den Blick vom Werk zum Prozess, vom Individuum zum Netzwerk, von der Metropole in die Provinz zu richten und verfestigte Mythologien zu hinterfragen.

Der Band eröffnet mit Arne Reimers Projekt „American Jazz Heroes“. Die Auswahl der Photographien und Interviews mit älteren Jazzmusikern vermittelt eine Sozialgeschichte des Jazz, die vom Scheitern, von fehlender Anerkennung und Verbitterung erzählt.

Nicholas Gebhardt begreift Alan Lomax' Buch *Mister Jelly Roll* als Basis einer am Ti-

ming des Jazz geschulten modernen Narratologie, die Diskontinuitäten anerkennt, zwischen Zeiträumen, Rhythmen und Tempi, Traum und Realität, kalendarischen Fakten und Gefühlen changiert. Diese Art mäandernd erzählenden Erinnerens verändere das Verständnis vom Wesen der Erinnerung und helfe dabei, sich mit der „corrosive power of time“ (S. 35) zu arrangieren.

Katherine M. Leo analysiert die verwickelte Copyright-Geschichte des Livery Stable Blues mit Hilfe von Gerichtsakten und Verhandlungsprotokollen. Der juristische Blick enthüllt das kompositorische Selbstverständnis von Musikern und daraus resultierende Besitzansprüche. Leo zeigt den Widerspruch zwischen gemeinschaftlichen Schöpfungsprozessen im Jazz und den an Autorenschaft orientierten Urheberrechtsgesetzen.

Klaus Frieler erläutert die Funktionsweise der Software *MeloSpySuite*, die digitalisierte Jazzsolis nach Kriterien wie Intonationsabweichung, Häufigkeit bestimmter Intervalle oder Länge des Solos vermisst und miteinander vergleicht. Statistisch zeichnen sich historische Entwicklungen ab: sei es ein allgemeines Anwachsen von solistischer Komplexität oder der Niedergang der Quinte als Zielton zugunsten von Optionstönen. Mit diesen Vergleichsdaten können jazzhistorische Narrative empirisch inspiziert und spezifiziert werden.

Andrew Wright Hurleys Editions-geschichte von Joachim E. Berendts *Jazzbuch* zeigt, wie Berendt Jazzgeschichte als positive, männliche Heldengeschichte und kanonisierten Mythos kompiliert. Berendt tilgt Fragen nach Rasse, Geschlecht und sozialen Kontexten zugunsten eines ästhetisch-stilistischen Fokus und eliminiert sukzessive die Beiträge von Musikerinnen zur Jazzgeschichte.

Tony Whyton untersucht die Hinterlassenschaften eines nicht berühmten, aber international tätigen Jazzmusikers und Musikalienhändlers aus seiner eigenen Familie. Werbematerial, unterzeichnete Photographien, Briefwechsel mit Veranstaltern, Fes-

tivalprogramme, Rechnungen und ähnliche Artefakte erzählen eine Kulturgeschichte des Jazz aus dem Alltäglichen und Lokalen als Ergänzung zu offiziellen Narrativen.

Mario Dunkel analysiert das Big-Band-Konzept von Darcy James Argues *Secret Society*, das Jazz als eine Alternativweltgeschichte erzählt. Argues Kompositionen berichten davon – und sind damit utopischen Genres wie dem Steampunk verwandt –, was musikhistorisch hätte sein können, nicht was ist oder war. Innerhalb der Möglichkeiten der Big Band wird Unzusammenhängendes, ja Widerstrebendes in Bezug gebracht, und die (Jazz-) Geschichte offenbart sich als „matter of historical contingencies“ (S. 138).

Neben nostalgischen Rückblicken auf die Jam-Session-Kultur der 1990er Jahre, kritischen Kommentaren zur Jazzpädagogik und dem Hinweis auf die mangelnde ethnische Diversität seines Publikums, schildert der Pianist Orrin Evans einen (positiven) Rassismus, der für ihn als schwarzen Musiker immer noch allgegenwärtig ist. Krin Gabbard zeigt, dass selbst ein im Bezug auf Rassismus und Sexismus relativ reflektierter Hollywoodfilm wie „*Syncopation*“ (1942) ideologische Narrative transportiert: Der schwarze Musiker und die professionelle Musikerin müssen zu Gunsten des weißen Helden zurücktreten. Den eigenen Anspruch, tiefer in die Gender-Thematik vorzudringen, verfehlt Gabbard. Wolfram Knauer bindet in einer Art situationistischem Schweifen durch berühmte Spielstätten die Jazzgeschichte in breitere Kontexte ein. Narrative von Status und Sound, Kanon und Subjektivität, Aura und persönlicher Erinnerung verdichten sich in der Geschichte von Aufführungsorten. Als politische und utopische Orte, als Experimentier- und Geschäftsfelder können sie Genres und Szenen prägen.

Oleg Pronitschew dekonstruiert diskursanalytisch die Hegemonialstellung der Zeitschrift *Jazz Podium* im deutschen Jazz bis in die 1980er Jahre. Die dort ausgefochtenen Debatten über den Kunststatus führten zu

weitreichender Professionalisierung und Kanonisierung und konsolidierten die Jazzpädagogik. Da seither selbst das Sprechen über den Jazz institutionalisiert worden sei, regt Pronitschew kritische Studien und das Hinterfragen von Machtverhältnissen im (deutschen) Jazz-Diskurs an.

Rüdiger Ritter verdeutlicht Funktion und Wirkungsweise von Mythologiekonstruktionen in Polen: aus „Jazz in Polen“ wird „Polnischer Jazz“. Musiker werden als Helden in der Tradition polnischer Freiheitskämpfer des 18. Jahrhunderts kanonisiert, und Jazzgeschichte wird zu einer Sequenz logisch aufeinanderfolgender Ereignisse, die stringent von Erfolg zu Erfolg führen. Um mit Mythologisierung Szenen emotional zu konstituieren, muss der historische Blick nur in bestimmte Richtungen verrückt werden.

Karen A. Chandler aktiviert den Zugang zu einer bis heute lebendigen westafrikanischen Musikkultur an der amerikanischen Ostküste. Die Gullah- oder Geechee-Kultur beeinflusst mit afrikanischer Polyrythmik und Intonation, speziellem Patois, sozialen Praktiken und Ritualen intensiv frühen Jazz, Blues und Ragtime. Die Auseinandersetzung mit Gullah-Praktiken kann Jazzgeschichte und Jazzverständnis um wirkungsmächtige Afrikanismen bereichern und spezifizieren.

Scott DeVeaux plädiert für eine Zukunft des Jazz außerhalb der Bebop-Session-Kultur, die bis heute die Phänomenologie des Jazz als männlich dominierte, improvisierte und instrumentale Musik prägt. Das elitäre Konzept der Jamsession lebt von Auswahlprozessen und einer L'art-pour-l'art-Konzeption und schneidet den Jazz von Bezügen wie Bühnenshow, Licht und Tanz, Poesie und Gesang ab. Hier liegt nach DeVeaux auch die Wurzel des eklatanten Gender-Gaps zu Ungunsten der Partizipation von Frauen im Jazz.

Nicolas Pillai untersucht die Inszenierung von Miles Davis als transmedialen Star in den 1980er Jahren via Plattencover, Werbung, Mode, Film und Videoclip. Die darauffolgenden böartigen Reaktionen von Jazzkon-

servativen wie Stanley Crouch oder Wynton Marsalis suchen nicht nur ein traditionelles Männlichkeitsbild zu verfestigen, sondern blenden aus, wie stark Image-Konstruktionen im Jazz jeher von Massenmedien geprägt wurden. Davis behielt die Kontrolle über das eigene Bild und wurde durch die mediale Inszenierung zur Ikone.

Entgegen der relativen Irrelevanz des Jazz in der aktuellen Populärkultur und die darauf bezogene Tendenz, ihn in Nostalgie zu verklären, zeigt dieser Sammelband, dass eine Jazzforschung ohne Scheuklappen vielfältige Diskurse eröffnet. Obwohl die Problematisierung der Heldengeschichten und der Kanonbildung im Jazz schon seit den 1990er Jahren zu den Grundkonstituenten der (amerikanischen) Jazzforschung zählt, zeigt dieser Band, dass die Vielfalt der Zugriffe und der Rückwirkungen auf den Jazz noch lange nicht erschöpft ist. Jazz präsentiert sich als eines der ästhetisch, soziologisch und ökonomisch komplexesten Phänomene der letzten hundert Jahre.

Mai 2019

Konstantin Jahm

Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern. Hrsg. von Thomas GARTMANN and Andreas MARTI. Bern u. a.: Peter Lang 2017. 339 S., Abb., Nbsp., Tab. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 57.)

Die im Jahr 1952 beginnende Geschichte der Berner Kirchenmusik Kongresse erlebt im Jahr 2015 ihre fünfte Auflage, und das ist durchaus bemerkenswert. Wo spricht man überhaupt einmal systematisch und grundsätzlich in einem ökumenischen Raum über Kirchenmusik, Musik in der Kirche, sakrale Musik, liturgische Musik? Die begrifflichen Differenzierungen zeigen bereits, dass es sich um kein einheitliches Phänomen handeln kann und soll (S. 14f.).

Der von Thomas Gartmann und Andreas Marti herausgegebene Band versammelt nicht nur die rein wissenschaftlichen Beiträge des 5. Kongresses, sondern es finden sich u. a. auch Dokumentationen eines „Forschungskolloquiums“, von Workshops, der Laudes in der Christkatholischen Kirche, des ökumenischen Schlussgottesdienstes im Berner Münster und von zwei Lesungen in der Synagoge Bern. Hieran bereits sieht man den interdisziplinär-ökumenischen Ansatz des Kongresses, der zwei große monotheistische Religionen auf ihren Umgang mit Musik befragt und gleichzeitig die Relevanz der Musik für die Religion aus unterschiedlichen fachlichen Blickwinkeln beleuchtet.

Gleichzeitig ist das zentrale Thema der Berner Kongresse traditionell die sog. Neue Musik, deren Rezeptionsproblematik zum Titel des Buchs *Der Kunst ausgesetzt* führte, der für die Herausgeber die „zunehmende[.] Entfremdung der Gemeinde von der Kirche, des Publikums von der Neuen Musik“, verbunden mit einer „aktuelle[n] religiöse[n] Nachfrage [...], die nach Wohlfühl-Spiritualität lechzt“ (S. 11), symbolisiert.

Letztere äußert sich bekanntermaßen musikalisch im sog. Neuen Geistlichen Lied (NGL), das sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet. In einem vollkommenen Gegensatz zum Kunstanspruch der Neuen Musik proklamiert das NGL, „der Verkündigung zu zeitgemäßer Sprache und moderner Musik zu verhelfen [...] [und] zugeneigt und mitfühlend, ansprechend und verbunden [...], also ganz nah bei den Menschen“ sein zu wollen (<https://www.neuesgeistlicheslied.de/>, 21.03.2019). Nicht nur ist die musikalische Faktur entsprechend schlicht, populistische Tendenzen einer „Wohlfühl-Harmonik“ sind nicht zu überhören. Selbst die „Klassiker“ haben es mitunter schwer, dagegen anzukommen, umso schwieriger ist hier die Position der Neuen Musik, die im Gottesdienst, in dem die Freiwilligkeit der Anwesenheit anders als im Konzert geregelt ist, auch als „Zumutung“

(S. 12) erfahren werden kann. Gleichzeitig betont Martin Hobi zu Recht, dass die aktuelle „Musik-in-der-Kirche [...] eine enorme, noch nie dagewesene Vielfalt verschiedenster musikalischer Stile“ zeigt (S. 131).

Der skizzierten Grundproblematik, dabei primär der Frage, ob „gottesdienstliche Musik eine Zumutung sein“ darf (S. 12), widmet sich der Kongress explizit und zwar, wie gesagt, sowohl auf wissenschaftlich-theoretischer als auch auf praktischer Ebene. Letztere kann naturgemäß in einem Tagungsband nur rudimentär wiedergegeben werden, jedoch darf von den gedruckten Aufsätzen erwartet werden, dass sie diese Frage aufgreifen, was auch in den Hauptreferaten der Fall ist: Der Text von Lennart Dohms scheint mit der – historisch nicht nur für das 19. Jahrhundert vielfach belegbaren – These: „das Werk ist der Ritus“ zunächst eine andere Richtung einschlagen zu wollen. Jedoch lenkt uns Dohms dann klug mit Blick auf den Auflösungsprozess, den der Werkbegriff allerdings nicht erst seit dem performative turn durchläuft und mit Blick auf die historischen Verortungen (dem „So-Sein“ der Werke, S. 43f.) in Verbindung mit Transzendenzerfahrung der Rezeption sowie mit der Beschreibung eines Prozesses, den er mit Christopher Small (Middletown 1998) „musicking“ nennt, auf die Frage nach dem „Ort der Musik in der Kirche“ (S. 44) wie auch nach dem Ort der Kirche in der Musik (S. 45). Letzteren sieht er auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise mit Stockhausen (um dessen Pfingsthymnusvertonung es im Text von Roman Brotbeck geht) und Bernd Alois Zimmermann bis zu Mark Andre, dessen *wunderzaichen* 2014 als Auftragswerk der Oper Stuttgart ebenda uraufgeführt wurden, gewährleistet. Gleichzeitig betont Dohms zu Recht, dass eine solche einigermaßen selbstverständliche Bindung nicht einzelner, sondern der Großzahl musikalisch Schaffender in aktuellen und künftigen Generationen nicht mehr vorhanden ist. Ob Dohms' Wunsch, die Kirchen möchten genau diese

Musiker in ihren Erfahrungsraum zurückholen, nicht nur ein frommer Wunsch bleibt, liegt an den Institutionen selbst. Signifikant erscheint, dass gerade die Auftragskomposition der *wunderzeichen* eben nicht kirchlich finanziert war, wenn auch zu bedenken ist, dass Kirche als Mäzenatin von Musik in früheren Jahrhunderten wesentlich selbstverständlicher wirken konnte als heute – und zwar nicht nur aus finanziellen und strukturellen Gründen.

Anschließenden Fragen einer Differenz der Konfessionen innerhalb der christlichen Kirchen widmen sich Alois Koch und Stefan Berg jeweils aus katholischer und evangelischer Perspektive, und der schon angesprochene Beitrag von Martin Hobi fragt in einem Workshoptext programmatisch: „Wie klingt katholisch?“

Entwicklungsprozessen katholischer Kirchenmusik geht Klaus Pietschmann am Beispiel der Zisterziensischen Choralreform, den Tridentinischen Reformbestrebungen sowie der Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV. von 1749 nach. Der verbreitete Eindruck, dass die Reformbestrebungen insbesondere der katholischen Kirche im Blick auf die Musik primär mit restaurativen und Abschottungstendenzen verbunden sind (S. 68), wird einerseits zwar bestätigt, gleichzeitig zeigt Pietschmann jedoch, dass genau diese Reformbestrebungen andererseits jedoch „erhebliche[.] Innovationsschübe“ freisetzen (S. 69). Wenn Pietschmann formuliert, dass die Reformen des Zweiten Vatikanums im Blick auf eine „aktive Partizipation der Gemeinde“ auch eine Statusveränderung der Kirchenmusik hin zu einem „integralen Bestandteil“ der Liturgie (S. 70) herbeiführen, steht das im Gegensatz zu der von konservativer Seite häufig zu hörenden Verdammnis dieser Reformen, denen auf der Tagung und im Tagungsband der Festvortrag Thomas Hürlimanns eine Stimme verleiht: Die „Destruktion der tridentinischen Messe ist unser Palmyra – eines der größten sakralen Kunstwerke der Menschheit wurde per Kon-

zilsdekret vernichtet“ (S. 29). Diese Dialektik deutet auf vermutlich kontroverse – und somit fruchtbare – Diskussionen im Verlauf der Tagung.

Spezifischeren Forschungsfragen widmen sich die Texte des sog. Forschungskolloquiums, das den Nachwuchswissenschaftler*innen vorbehalten war. Hier fokussieren insbesondere die Beiträge von Stephanie E. Budwey, Julia Koll und Irene Holzer die – gerade für sakrale Musik – zentrale Verbindung von Körperlichkeit und (Selbst-) Transzendenz.

Nun hat derzeit gerade die katholische – aber auch die protestantische – Kirche weit aus gewichtigere Probleme, die sie in ihren Grundfesten erschüttern (sollten). Dennoch ist die Frage nach der Rolle von Musik eben nicht nur als Instrument des Ritus, sondern auch als „Zumutung“ bisher wenig kritisch beleuchtet. Dazu leistet der vorliegende Band einen bedenkenswerten Beitrag.

(März 2019)

Corinna Herr

Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik. 63. Jahrgang – 2018. Musik im Krieg. Hrsg. von Knut HOLTSTRÄTER. Münster: Waxmann Verlag 2018. 275 S., Abb., Nbsp.

Der von Knut Holtsträter herausgegebene Sammelband *Musik und Krieg / Music in War* erfasst kriegerische Konflikte vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Bosnienkrieg. Der historische Fokus liegt dabei deutlich auf der Zeit vor 1945, doch die Thematiken sind breit aufgefächert.

Albrecht Classens quellenreiche Abhandlung zeigt, wie weit die Fülle barocker Lyrikproduktion im Dreißigjährigen Krieg über Martin Opitz und Andreas Gryphius hinausreicht. Neben lyrischen Pamphleten gegen den Papst und die Jesuiten, zeichnen populäre Lieder und gelehrte Gedichte farbige Schlachtengemälde, verklären das Kriegshandwerk oder beklagen Grausamkeiten und Leid. James Davis untersucht, wie Kontext,

Set und Setting der Performance – sei es in der Heimat oder an der Front – die Wahrnehmung sentimentaler Lieder im Amerikanischen Bürgerkrieg beeinflusst. Musik kann Heimweh gleichermaßen hervorrufen und heilen. Im Zentrum der Songs wird nicht selten das Bild der im Feld absenten und daher idealisierten Frau beschworen, da sie die Verbindung zu Heimat, Normalität und Frieden verkörpert. Mara Favoretto beschreibt, wie sich argentinische Rockmusik, die von der Junta im Falkland-Krieg als nationalistisches Propagandainstrument gefördert wird, zum subversiven „rock nacional“ (S. 59) entwickelt. Die Ablehnung englischsprachiger Rockmusik wird zum politischen Bumerang: Trotz Zensur und politischer Einflussnahme machen Musiker wie Luis Alberto Spinetta und Charly García spanischsprachige Rockmusik zu einem komplex kodierten Sprachrohr der Widerständigkeit.

Michael Fischer zeichnet ein Porträt des Volksliedsammlers Max Kuckei als Opportunisten, der sich vom Hurra-Patrioten im Ersten Weltkrieg über den linken Teil der Jugendbewegung zum Nationalsozialisten entwickelt. Fischer dekonstruiert so Kuckeis Versuch, sich 1947 mit der Liedersammlung *Nie wieder Krieg* als Pazifist zu rehabilitieren. Die Sammlung zeigt eine soldatische Liedkultur, die weniger von Kriegsbegeisterung und Patriotismus, als „vom Mädél daheim, vom Essen und blöden Dienststun“ (S. 75) erzählt. Golan Gurs Beitrag über israelische Militärbands („Lehakot Tzvaiyot“) entfaltet eine Mentalitäts- und Sozialgeschichte Israels. Die „Lehakot Tzvaiyot“ entwickeln sich von kleinen Sängerguppen zu professionellen Rockbands mit Erfolgen auf dem zivilen Popmarkt. Die Musik mit osteuropäischen bis arabischen Einflüssen beschwört Zionismus, Nationalismus und *re'ut* (etwa Kameradschaft, Freundschaft) als vereinigende Kraft. In den 1960er Jahren schlagen die Militärmusiker kritische Töne an, verlieren an Bedeutung und sind doch bis heute wertgeschätztes Kulturerbe. Petra Hamer zeichnet

ein von multikultureller Diversität der (Musik-) Kulturen geprägtes Bild der belagerten Stadt Sarajewo zwischen 1992 bis 1995. Sie beschreibt eine blühende Underground-Kultur, martialische Musikvideos zur Mobilisierung der schlecht ausgestatteten Verteidiger und den musikpolitischen Versuch, im Rückgriff auf ottomanische Wurzeln eine neue bosnische Identität aufzubauen. Von der Strukturierung des Alltags, über Entspannung und Propaganda zur Identitätsstiftung im Kampf – Manfred Heidler, ein aktiver Oberstleutnant, erläutert die Funktionen der Musik im deutschen Militär. Aus negativen historischen Erfahrungen heraus versucht die Innere Führung der Bundeswehr heute, musikalische Klassenhierarchien, ein Auseinanderdriften der „Champagnerkultur“ (S. 133) der Offiziere und der Alltagskultur des einfachen Soldaten zu vermeiden. Der Militärmusikdienst zielt auf den „subjektiv-emotionalen Gefühlsbereich des Soldaten“ (S. 144). Wolfgang Jansen beschreibt das „durchgehend positive Verständnis kriegerischer Konfliktaustragung“ (S. 149) in (deutschen) Operetten vom Kaiserreich bis in die NS-Zeit. Exemplarische Beispiele verdeutlichen ein – zumindest bis 1945 – grundsätzliches Einverständnis mit Krieg und Militär, eine Verharmlosung der Gewalt bis zur chauvinistischen Verherrlichung von Grausamkeiten und die Darstellung viriler Militärs als Objekt schwärmerischer bis erotischer Begierde.

Heather Josselyn-Cranson umreißt das Korpus angloamerikanischer Hymnen, Choräle und Kirchenlieder von Pastor-Poeten, Feldkaplanen und Laien im Ersten Weltkrieg. Sie beschreibt das Kirchenlied als wirkungsmächtiges Medium für eine Auseinandersetzung mit dem Krieg in den Gemeinden. Als partizipatorisches Medium spricht es Körper und Geist an. Inhaltlich changieren die Lieder zwischen pazifistischen Appellen, Bewusstmachung der Schrecken des Krieges und einer naiv optimistischen Opfermentalität. Lidia López Gómez zeichnet ein Bild der politischen Vereinnahmung des aufblü-

henden musikalischen Lebens während des spanischen Bürgerkrieges (1936–1939). Die Republikaner kollektivieren das Musikleben in den Metropolen und öffnen es für die Arbeiterschaft. Die Nationalisten suchen eine (musikpädagogische) Vereinheitlichung der spanischen Folklore unter den Prämissen Vaterland und Kirche. Beide Seiten bedienen sich der Musik als Propagandamittel.

Eberhard Nehlsen präsentiert die ältesten Versionen des Liedes von der Breisacher Buhlschaft. Dieses im Dreißigjährigen Krieg weit verbreitete Lied erzählt die Belagerung und Eroberung der Stadt Breisach als verklausulierte Brautwerbung. Nehlsen spürt diversen Textüberlieferungen nach, findet Spuren der *Buhlschaft* in Flugschriften und Liedsammlungen in ganz Europa und geistliche Kontrafakturen auf katholischer und protestantischer Seite. Martin Rempe untersucht den privilegierten sozioökonomischen Status, das Selbstverständnis und das Repertoire von ca. 30.000 deutschen Berufsmusikern im ersten Weltkrieg. Die Musik hatte kriegswichtige Entlastungsfunktionen. Daraus resultiert eine Dankbarkeit von Soldaten, Politik und Gesellschaft für die als brotlos gescholtene Kunst, die das Sozialprestige der Musiker in und nach dem Krieg erheblich aufwerten.

Die Wechselwirkungen von Krieg und Musik werden – bis auf wenige Ausnahmen (Annemarie Firme / Ramona Hocker (Hrsg.): *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld 2006) – meist literarisch-spekulativ (Steve Goodman: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2012) oder künstlerisch (*Krieg singen* 2016, Berlin) erfasst. Die Wissenschaft kümmert sich eher um Teilaspekte oder handelt einzelne Epochen ab. Den ersten Überblick über die Geschichte der Musik in amerikanischen Kriegen liefert Sarah Kraaz erst 2019. Holtsträtters Sammelband ermöglicht daher, trotz der fast disparaten Vielfalt der Beiträge, einen ersten Einstieg in die Diskussion. Er zeigt, dass sich über musikhistorische

Zugriffe Mentalitäts-, Sozial- und Alltagsgeschichten des Krieges differenzierter erzählen lassen. Alle Beiträge zeigen, wie eng Musik und Krieg verwoben sind und dass das musikalische Leben in Zeiten des Krieges nicht selten erblüht: sei es zur Propaganda und der Verbreitung von Hass, sei es zur Entlastung vom Ausnahmezustand und der Erinnerung an die Normalität. Allerdings lassen die sehr spezifischen Beiträge wenig Raum für grundlegende Reflektionen. Die Inblicknahme aktuellerer Phänomene, sei es die Aufarbeitung der Rolle des „Hate Radios“ in Ruanda, die popmusikalischen Aspekte des „Kriegs gegen den Terror“ oder die Funktion der Naschids in der islamistischen Agitation, hätte die Brisanz dieses Sammelbandes noch erhöht.

(Mai 2019)

Konstantin Jahn

Salvatore Sciarrino. „Vanitas“. *Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 224 S., Abb., Nbsp.

Obwohl Salvatore Sciarrino nicht nur in seinem Heimatland Italien, sondern auch im deutschen Sprachraum zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart zählt, setzt die musikwissenschaftliche Reflexion seines Schaffens erst allmählich und mit einiger Verzögerung ein. Dieses Schicksal teilt er mit vielen seiner Zeitgenossen, sieht man von Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono oder Helmut Lachenmann ab, deren theoretischer Überschuss ihres kompositorischen Œuvres zu einer frühzeitigen und nachhaltigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung anregte. Im Falle Sciarrinos gilt dies jedoch vorwiegend für den deutschen (und auch englischen) Sprachraum. Denn während in Italien und in etwas geringerer Form in Frankreich etwa seit dem Jahr 2000 ein knappes Dutzend Monographien und Aufsatzsammlungen erschienen sind, handelt es sich bei der vorliegenden Schrift um das erste auf

Deutsch erschienene Buch, das sich ausschließlich Sciarrinos Musik zuwendet. Mit der in den Jahren 1980/81 entstandenen, etwa 50minütigen Komposition *Vanitas* für Stimme (Mezzosopran), Violoncello und Klavier stellt diese ein einzelnes Werk in den Mittelpunkt, das zwar selten zu hören ist, aufgrund seines Themenkomplexes von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit im Schaffen des Komponisten aber gleichwohl eine herausgehobene Stellung beanspruchen darf, ist seine Klangsprache doch in charakteristischer Weise von Stille und Schattenhaftigkeit geprägt: von flirrenden Hintergrundtexturen an der Hörschwelle, von zarten Gesten, die aus der Stille hervortreten und wieder in sie einmünden, von Figuren, die nach kurzem Aufschwingen in die Tiefe abgleiten und dort verstummen. Wie viele von Sciarrinos Werken wendet sich *Vanitas. Natura morta in un atto* gleichermaßen nach innen wie nach außen. Seine reduzierte und fokussierte Klangsprache findet ihr Gegenstück in zahlreichen kulturellen Querbezügen. In für sein Schaffen charakteristischer Weise hat Sciarrino Gedichte barocker Lyriker wie Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean de Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen sowie anonymen Dichtern in gekürzter Form zusammengestellt und vertont. Doch nicht nur die Texte kreisen um die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern der Komponist verweist durch den Untertitel „natura morta“ zugleich auf die Stillebenmalerei mit ihrer Fülle von Vanitas-Darstellungen, die ihre Blütezeit ebenfalls im 17. Jahrhundert erlebte. *Vanitas* ist zudem zwischen den Gattungen angesiedelt: Es ist aufgrund seiner Besetzung Kammermusik, gilt dem Komponisten als ein „Lied di porzioni mai udite“ (S. 214) und rückt durch den Zusatz „in un atto“ sowie seine szenische Realisierung in die Nähe der Oper. Das durch den Tagungsband unternommene Vorgehen, angesichts dieser „interdisziplinäre[n] Konstellation [...] auch die analytischen, interpre-

tierenden Zugänge im Ausgang von verschiedenen, im Werk relevanten Disziplinen zu wählen“ (S. 7), erweist sich daher als höchst plausibel und sinnfällig. Die einzelnen Aufsätze nähern sich dem titelgebenden Werk zunächst allmählich an, um zum Ende hin wieder eine breitere Perspektive einzunehmen. So beleuchten die ersten drei Texte kulturgeschichtliche Hintergründe des Vanitas-Topos. Zu Beginn unternimmt Silke Leopold einen kenntnisreichen Streifzug durch die Musikgeschichte (S. 13–44). Neben einer eher kursorischen Erwähnung protestantischer Kirchenkantaten und -lieder (S. 38) liegt ihr Fokus insbesondere auf der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts. Leopold nimmt im Einzelnen Werke von Stefano Landi (*Superbi colli* [1620], S. 20ff.), Domenico Mazzocchi (*Dialoghi e sonetti* [1638], S. 23–27) und vor allem Claudio Monteverdi (*Selva morale e spirituale* [1641], S. 28–38) in den Blick und vermag die Bedeutung der Vanitas-Thematik für die Musik nachdrücklich aufzuzeigen, wenn auch zugleich klar wird, dass diese kaum wie in der Malerei einen eigenen Topos ausbildet, sondern vielmehr auf allgemein verbreiteten Strategien der Textinterpretation mittels rhetorischer Figuren, tonmalerischer Elemente oder harmonischer Ausdeutung beruht. Die Kunsthistorikerin Katrin Leonhard fokussiert anschließend die Untergattung des Vanitas-Stillebens, die nicht nur in bekannter Weise als Sinnbilder der Vergänglichkeit, sondern auch als Andachtsbilder „mit der Tendenz zur Überwindung der irdischen Eitelkeit in Richtung des ewigen Lebens im Jenseits“ (S. 46) fungieren (S. 45–62). In lohnenswerten religionswissenschaftlichen Exkursen legt Leonhard zudem dar, dass im Buch Kohelet, auf das das Vanitas-Motiv von der Eitelkeit der Welt bekanntlich zurückgeht, die Vergänglichkeit allen Seins nicht ausschließlich mit der pessimistischen Grundhaltung der Vergeblichkeit verbunden ist, sondern als deren Gegengewicht zugleich die Empfehlung für ein sinnvolles, nützliches und freudvolles Leben ent-

hält (S. 57). Die Literaturwissenschaftlerin Elena Agazzi geht daraufhin dem Vanitas-Motiv in Werken von Wolfgang Koeppen, Rolf Dieter Brinkmann und Josef Winkler nach (S. 63–78) und beleuchtet, wie diese auf unterschiedliche Weise das endgültige Zerbrechen des „römischen Traums“ und den Niedergang der ewigen Stadt Rom von vergangener Größe zur heutigen Hochburg des Massentourismus thematisieren. Die folgenden Beiträge von Gianfranco Vinay und Paolo Somigli nehmen nun erstmals das Schaffen Sciarrinos in den Blick. Mit der Erfahrung von zwei Sciarrino-Monographien gesättigt, schildert Vinay wichtige Entwicklungsschritte und Stationen von Sciarrinos Musiktheater und umkreist zentrale Aspekte wie die „immanente Dramatik der Musik“ (S. 92) oder die intertextuellen Beziehungen der medialen Bestandteile und ihr „Spiel von Übereinstimmungen und Gegensätzen“ (S. 90) und fasst zum Schluss anhand von fünf Prinzipien die „an der Schwelle zum 21. Jahrhundert [...] nunmehr gefestigte Typologie“ seines Musiktheaters zusammen (S. 95). Auch Somiglis Beitrag profitiert von früheren Forschungsarbeiten. Er nimmt erstmals explizit die Komposition *Vanitas* in den Blick und reflektiert ihre Entstehungsgeschichte, die Auswahl und Verwendung der Texte und beschreibt die Faktur des aus fünf mehrfach miteinander verschränkten Teilen bestehenden Werkes sowie die Einflusslinien, die zu ihm hinführen und von ihm ausgehen. In dem ausgedehnten Beitrag Joachim Steinheuers wird diese Perspektive noch einmal erweitert und vertieft. Steinheuer untersucht detailliert die verfremdende Integration des Songs *Stardust* von Hoagy Carmichael aus dem Jahr 1927 in *Vanitas*, die in Sciarrinos szenischer Revue *Blue Dream* (1980) einen Vorläufer besitzt, geht der Übernahme kompositorischen Materials aus *Cailles en sarcophages* (1980) zuerst nach *Canto degli specchi* (1981) und dann in den vierten Teil von *Vanitas* nach und analysiert eine Reihe von werkimmanenten formalen und strukturel-

len Bezügen. Nach dieser detaillierten Untersuchung verbreitert der Beitrag der Herausgeberin Sabine Ehrmann-Herfort die Perspektive wieder und untersucht anhand ausgewählter Beispiele die (sich bereits durch ihre Bezeichnungsvielfalt andeutenden) unterschiedlichen Bühnenkonzepte Sciarrinos. Darüber hinaus und im Kontext des Buches recht spät, enthält ihr Beitrag erstmals auch genauere Informationen über die szenische Realisierung des Stückes (S. 171–176). Der Aufsatz von Cecilia Campa hingegen nimmt philosophische Aspekte von Sciarrinos Musikästhetik in den Blick (S. 177–190), während Miriam Henzel abschließend nach dem Stellenwert von Sciarrinos Werkkommentaren für die Analyse fragt (S. 191–202). Abgerundet wird der Band durch eine Reihe an Quellentexten, so etwa Werkkommentare und Rückerinnerungen des Komponisten (zweisprachig Italienisch-Deutsch) und die verwendeten Textpassagen in Originalsprache und deutscher Übersetzung. Gelungen ist mit dem Band, der auch Erkenntnisse der italienischsprachigen Sciarrino-Forschung indirekt, aber dafür hindernisfrei fruchtbar macht, ein fundierter und informativer Überblick nicht nur über Sciarrinos Komposition *Vanitas* allein, sondern auch über ihren Stellenwert im Œuvre des Komponisten sowie über die Traditionslinien, in die dieser das Werk bewusst gestellt hat. Positiv hervorzuheben sind auch die Integration der Quellentexte und die gesondert aufgeführte Sciarrino-Bibliographie, wie auch die zahlreichen Notenbeispiele und Farbabbildungen barocker Vanitas-Stilleben. Allerdings ist einzuwenden, dass viele Texte recht nah an der Terminologie und Selbstdeutung des Komponisten bleiben – ein Problem, welches das Buch mit vielen Monographien über zeitgenössische Komponisten teilt. Ehrmann-Herfort etwa entwickelt die gattungstypologische Einordnung von Sciarrinos Musiktheaterwerken nahezu ausschließlich entlang den Äußerungen des Komponisten, ohne entsprechende Sekundärliteratur zu befragen

oder etwa auf die andernorts diskutierten Trennlinien zwischen Oper und Neuem Musiktheater einzugehen. Doch auch in anderen Aufsätzen werden möglicherweise strittige Annahmen des Komponisten bisweilen unhinterfragt übernommen. So ist etwa nur bedingt einzusehen, warum Vinay Sciarrinos Verfahren, durch intendierte Ereignisarmut darauffolgende Ereignisse hervorzuheben, als „psychoakustische Prinzipien“ (S. 96) zum Alleinstellungsmerkmal stilisiert, anstatt es als herkömmliche dramaturgische Strategie zu begreifen. Und es fällt auch schwer zu verstehen, wie bei der Übernahme einer früheren Musik in den vierten Teil des Stückes mit nun neuem Text der gestrichene alte Text „nicht ausradiert wird, und somit subkutan präsent bleibt“ (Steinheuer auf S. 149). Die starke Anlehnung an Sciarrinos Selbstdeutung scheint aber nicht nur deswegen besonders problematisch, weil – wie Miriam Henzel bemerkt – „Sciarrinos Kommentare [...] keine Festlegung [begünstigen]“ und auch „bei näherer Beschäftigung teilweise rätselhaft bleiben“ (S. 201). Sondern sie beschneidet auch das Erkenntnispotential, das etwa durch den Vergleich mit anderen Positionen der Gegenwartsmusik entstehen könnte. So wäre etwa nach dem Verhältnis der von Sciarrino in Anlehnung an die Malerei als „Anamorphose“ bezeichnete Verfremdungstechnik zu den Collage- und Montagetechniken Bernd Alois Zimmermanns oder Luciano Berios oder aber den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zur ebenfalls reduzierten und situativen Musiktheaterkonzeption von Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981/85) zu fragen. Die Kontextualisierung, die der Band zum Programm erhebt, bleibt somit ein gutes Stück weit uneingelöst.
(Mai 2019)

Tobias Schick

Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hrsg. vom Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“. Koordiniert von Daniel MORAT. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VIII, 386 S., Abb., Nbsp.

Die *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* wurde von dem Forschernetzwerk zum *Hör-Wissen im Wandel* herausgegeben (DFG-Förderung, 2013–2016). Erschienen ist der Band 2017 bei de Gruyter, koordiniert wurde er von Daniel Morat. Die Publikation umfasst fast 400 Seiten (inklusive die Register) und beinhaltet Aufsätze von vierzehn Autor*innen, unter anderem aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Medienwissenschaft oder der Sound Studies. Es geht im Band um die diversen Ausprägungen des Wissens über und durch das Hören. Die *Wissensgeschichte des Hörens* ist keine enzyklopädische Schrift, sondern ein Band, der verschiedene Disziplinen und Sichtweisen unter dem Begriff des Hör-Wissens bündelt. Die Autor*innen untersuchen einerseits, welche Arten von Wissen über das Hören sich historisch rekonstruieren lassen, und andererseits, welche Funktionen das Hören im Prozess der Wissensproduktion und -kommunikation innehat.

Bemerkenswert an der Publikation ist schon, dass sie sich nicht einmal mehr an der immer noch virulenten Hypothese von der Hegemonie des Visuellen in der Moderne abarbeitet, sondern dass hier vorurteilsfrei Aspekte des Hör-Wissens umfassend und aus verschiedenen Blickwinkeln bedacht werden. Darunter fällt beispielsweise die Frage nach dem Einfluss des Hörens auf Erkenntnisse in der Medizin, auf Ausformungen der Sprachgestalt, auf den Instrumentenbau oder auch die Frage nach der Rolle von Hörerfahrungen in politischen Kontexten. Zudem verfolgt der Band einen reflektierten fächerübergreifenden Ansatz, wobei philologische, medienwissenschaftliche, wissenshistorische, kulturkritische oder auch kognitiv-empirische An-

sätze produktiv ergänzend und korrelierend miteinander verbunden werden.

Der Band knüpft an Debatten um den Visual turn (und daran anschließend den Sonic turn) an, die um die These von der Moderne als visuellem Zeitalter (Wolfgang Iser 1993) zirkulieren. Vor allem in den Sound Studies wurde in den vergangenen Jahrzehnten kritisch aufgearbeitet, über welche Zuschreibungen das Auditive in den verschiedensten Strategien der Wissensakkumulation verortet wurde. Bemerkenswert ist nicht nur die Durchschlagkraft, sondern auch der Wirkungsradius der Schrift von Jonathan Sterne zu *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, in der die Konnotationen des als „sphärisch“ definierten Hörens im Vergleich zum „direktiven“ Sehen hinterfragt wurde. Daran anschließend folgten, kaum überraschend, nicht nur disziplinäre, sondern auch wissenschaftspolitische Sondierungsprozesse. Die Zuordnungen von Epochen und Sinn-Kulturen wurden in den nachfolgenden Studien durchlässiger und, so wie im vorliegenden Band, zunehmend differenziert vorgenommen. Anhand der aus dem Netzwerk erwachsenen Themenstellungen wird nach den Bedeutungshorizonten des Hörens gefragt, eingebunden in eine historische Perspektive, die einen Zeitraum vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts umfasst. Auf die über die historische Dimension eingezogene mögliche Schlussfolgerung eines „Dominanzgewinns“ (S. 5) des Hör-Wissens wird verzichtet zugunsten der Anerkennung von dynamischen und vielfältigen Wissensformen, welche der „Pluralität des Wandels innerhalb der Moderne“ (S. 5) entsprechen.

Nach einer die verschiedenen zeitlichen, disziplinären und methodischen Koordinaten absteckenden Einleitung von Daniel Morat, Viktoria Tkaczyk und Hansjakob Ziemer folgt eine Erkundung der „Provenienzen des Hör-Wissens“ (S. 6). Die Aufsätze beginnen mit einem Beitrag von Julia Kursell, in dem sie die Klangfarbe als „epistemischen Raum“ definiert (S. 46). Unter Rückbezug

u. a. auf Helmholtz und sein Klangsynthese-Experiment beschreibt die Autorin die Klangfarbe als „Darstellungsraum“ (S. 39), der zur Verortung von Hörereignissen herangezogen werde. Alexandra Hui widmet sich daran anschließend erkenntniskritisch dem Themenfeld des „nachdenklichen Zuhörens“. Anhand von Walter Bingham zeigt sie die historischen Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen das subjektive Erleben von Musik „im Labor standardisiert und universalisiert“ (S. 43) wurde. Mit einer Fragestellung um die Auswirkung und Verwertbarkeit von Hör-Wissen setzt sich Axel Volmar in seinem Text zur „Sonifikation und die akustische Darstellung wissenschaftlicher Daten“ (S. 70ff.) auseinander. Hör-Wissen basiere, so Volmar in seinem Fazit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf einem „epistemologischen Fundament, das aus dem Umgang mit Lärm und Rauschphänomenen in spezifischen Hörsituationen [...]“ (S. 93) hervorgegangen sei. Mary Helen Dupree befasst sich in ihrem Text mit den Entwicklungen und Wechselwirkungen von Hör-Wissen und Sprechakten, wobei sie unter Bezugnahme auf Arthur Chervins *La voix parlée et chantée* die „Internationalisierung der Deklamationskunst um 1900“ (S. 97) als These formuliert. Rebecca Wolf befasst sich mit der Wiederbelebung von historischem Klang, wenn sie unter dem Titel *Musik im Zeitsprung* die Instrumentensammlungen von Victor-Charles Mahillon betrachtet: Mahillons spezifisches Hör-Wissen basiere auf einer Wissensaneignung, die sich durch das Sammeln und Klassifizieren vollziehe, um schließlich der Erforschung von Klangfarbe den Weg zu bereiten.

Anknüpfend an die vieldiskutierten Hörertypologien skizziert Hansjakob Ziemer eine „Geschichte journalistischer Hörertypologien zwischen 1870 und 1940“ (S. 183ff.). Im Zentrum seines Textes stehen die Hörerbeobachtungen in den Feuilletons, die Ziemer um wissenschaftliche Hörerstudien in Musikzeitschriften ergänzt. Ergebnis dieser

Beobachtungen sind paradoxe Phänomene, und zwar einerseits die „Rationalisierung des Emotionalen“ und andererseits der Versuch der Fixierung des „Ephemeren des Hörvorgangs“ (S. 206). Ebenfalls dem Zuhörer widmet sich der Beitrag von Manuela Schwartz, allerdings einer spezifischen Hörergruppe, nämlich dem „Patient[en] als musikalischer Zuhörer“. Das Hören (und die Analyse des Hörens unter Bezugnahme auf Aleks Pontvik, 1953) wird hier unter dem Aspekt der inneren Aufmerksamkeit fokussiert und in therapeutische Prozesse eingebunden. Auch Lehrinhalte spiegeln „Hör-Wissen“, was Camilla Bork in ihrem Beitrag zu Violin-Schulen aus dem 19. Jahrhundert aufzeigt. Mit dem Blick auf die Ausdifferenzierung verschiedenster Portamento-Typen identifiziert Bork nicht nur technische Virtuosität, sondern die „Strategie einer Sinnggebung“ (S. 250). Nicola Gess widmet sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht *Johannes Kreislers Lehrbrief* von E. T. A. Hoffmann, wobei sie den Fokus auf das „Zusammendenken von Musik und (traumatischer) Erinnerung“ (S. 285) legt. „Narrative akustischer Heimsuchung“ spürt sie auf als Prozess des „Ahnen[s] der Vergangenheit“, der im Gegensatz zur „Reproduktion eines Wissensbestandes“ (S. 287) stehe.

Als „akustische Politiken“ (S. 289) bezeichnet Jan-Friedrich Missfelder die Protokolle des Hörens in Zürich um 1700 in dem Sinne, dass diese als Zeugen der akustischen Kommunikation zum politischen Wissensraum zählten. Missfelder schlussfolgert daraus die Analogsetzung einer „Wahrnehmungsordnung“ mit den politischen Ordnungen der Stadt. Ebenfalls um politisches Hör-Wissen geht es in Daniel Morats Beitrag „Parlamentarisches Sprechen und politisches Hör-Wissen im deutschen Kaiserreich“ (S. 305ff.). Morat destilliert hier verschiedenste Wissens-Formen, die im parlamentarischen Raum koexistieren: Er beschreibt zunächst ein kodifiziertes Hör-Wissen aus den Rhetorik-Handbüchern, zu dem ein

praktisches Hör-Wissen der Stenographen hinzutritt. Jenes Hörwissen werde ergänzt um eine komplexe Hör-Wissensform, die sich über die interagierenden Politiker herstelle (S. 327). Mit dem Phänomen der Lautforschung befasst sich der abschließende Beitrag von Britta Lange. Die Autorin wertet hier die Tonaufnahmen von sogenannten „volksdeutschen Umsiedlern“ aus den Jahren 1940/41 aus, um aufzuzeigen, mit welchen Strategien und unter welchen Vorzeichen das erworbene Hör-Wissen zur Konstruktion und Zuschreibung von Identität verwendet wurde. In ihrem Beitrag analysiert sie, wie aus Wissen Macht-Wissen wurde, und wie aus Macht-Wissen „Beherrschungswissen“ gewonnen werden konnte (S. 356).

Der vorliegende Band stellt mit dem ihm innewohnenden weiten thematischen und methodischen Spektrum einen substantiellen Beitrag zur Klassifikation von auditivem Wissen bereit, ohne dabei die disziplinären Spezifika zu verwischen, Kontexte zu marginalisieren oder historische Entwicklungen zu übersehen. Im Unterschied zu anderen, weniger sorgfältig gestalteten Sammelbänden nehmen die verschiedenen Beiträge aufeinander Bezug. Als gemeinsamer Nenner fungiert die Frage nach dem epistemischen Status des Hörens in der Moderne. Von Interesse sind dabei nicht nur die Kontexte und Quellen des Hörens, sondern vor allem auch die Frage nach den Strategien des Wissenserwerbs von Hör-Wissen.

Völlig nachvollziehbar stellen die Autor*innen eine Kultur des Hörens neben die des Sehens, neben die übrigen Sinne. Einer pauschalen epochalen Zuordnung von spezifischen Hör-Wissen-Formen und -Narrativen wird mit einer gewissen Skepsis begegnet, was die Parallelsetzung von Hören und Sehen als eindeutige Charakteristik der Postmoderne bzw. Moderne produktiv in Zweifel zieht. Die Kultur des Hör-Wissens sei, anders als in manchen Debatten zuge-spitzt, nicht nur plural, sie ist auch an inter- und intradisziplinäre dynamische Prozesse

gebunden. Zudem wird die Rekonstruktion des Hör-Wissens selbst zum integrativen Teil von Wissensdiskursen und -erfahrungen.

Durch die im Band realisierte Einbindung von substantiellen wissenschaftlichen Beiträgen in einem mitunter verkürzten und polarisierenden Diskurs gelingt hier ein inklusiver Ansatz, dessen Anliegen es ist, den Erkenntnisgewinn vom und durch das Hören in modernen Wissenskulturen zu diskutieren. Wenngleich die Idee der interdisziplinären Verbundforschung zu einem so weiten Themenfeld womöglich den Verdacht methodischer und begrifflicher Unschärfe provozieren kann, so überzeugt der Band gerade auch insofern, als durch die unterschiedlichen disziplinären Expertisen der Autor*innen verschiedene Interessensfelder, Perspektiven und methodische Zugänge in Anschlag gebracht werden. Bei Detailbeobachtungen und sehr spezifischen Problemstellungen bleibt der weite Blick auf die jeweiligen Forschungsbereiche spürbar, was wohl auf den Austausch innerhalb des Netzwerks zurückzuführen ist. Der fast zurückhaltende Anspruch, „Spuren von Hör-Wissen in unterschiedlichen Wissensfeldern“ (S. 5) aufzuzeigen, scheint hier weit überschritten. Der Band kann als substantielle Positionsbestimmung innerhalb einer noch aktuellen Debatte gesehen werden, in der es nicht einmal mehr um disziplinäre Anerkennung und Abgrenzung geht, sondern in dem so vielstimmig wie umsichtig Zeugnisse, Kontexte und Konsequenzen aus Hör-Wissen in modernen Wissenskulturen analysiert werden. Während ein Zweifel an Kollektivdebatten (nicht zuletzt einer gewissen Clustermüdigkeit geschuldet) durchaus nachvollziehbar wäre, so kann hier konstatiert werden, dass verwirklicht wird, was in vielen Netzwerken als erstrebenswertes Ziel formuliert ist, nämlich ein dialogischer Diskurs über Wissen und Wissenschaft.

(Mai 2019)

Friederike Wißmann

NOTENEDITIONEN

CLAUDIO MONTEVERDI: L'incoronazione di Poppea. Opera regia in un prologo e tre atti. Partitur. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LVI, 303 S.

Die Neuedition von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* zeigt eindrucksvoll, welche Fortschritte die Monteverdi-Forschung einerseits und das historisch informierte praktische Verständnis für seine Musik andererseits in den letzten Dekaden gemacht haben. Diese Edition wird die von Alan Curtis (London 1989) als ikonische Vorlage ablösen – auch deshalb, weil seit 1989 manche neue Forschungsergebnisse die Sicht auf dieses Werk grundlegend geschärft haben, darunter nicht zuletzt der Fund eines handgeschriebenen Librettos in Udine, das offensichtlich aus einer Partitur abgeschrieben wurde, die mit der Uraufführung in Verbindung gestanden haben kann (Paolo Fabbri, *New Sources for „Poppea“*, in: *Music & Letters* 74/1 (1993), S. 16–23) und in der der Name „Monte Verde“ vorkommt. Dieses kann die neue Edition verarbeiten. Neue Forschungserkenntnisse führen auch zu einer Neueinschätzung der beiden handschriftlichen Partituren, aus Venedig und Neapel, auch im Zusammenhang mit der Frage nach Abhängigkeiten, Bearbeitungen, Komponisten / Bearbeitern usw. Die Quellenlage ist problematisch (neben zwei erhaltenen Partituren aus den frühen 1950er Jahren gibt es acht handgeschriebene und drei gedruckte Libretti), und hier schafft die Neuedition tatsächlich so etwas wie eine Art von Klarheit oder zumindest neue Erkenntnisse.

Curtis' Edition war aus der Praxis geboren, er führte die Oper mehrmals auf; auch die jetzt vorliegende Edition wurde an der Praxis geschärft. In beiden Fällen also gibt es auch Erörterungen zur Aufführungspraxis. Hendrik Schulze hat die Ausgabe nicht im

Alleingang gemacht, sondern mit Studierenden der University of North Texas in Seminaren erarbeitet. Somit stehen mehrere Namen als Editoren auf und in der Partitur und auch die Einleitung wurde von verschiedenen Personen geschrieben. In dieser werden nicht nur neue Forschungsergebnisse in Bezug auf Text und Noten rezipiert, es werden zudem auch Fragen nach dem politischen oder moralischen Sinn der Oper, nach dem Geschichtsverständnis der Incogniti, nach den Figuren Nero und Poppaea sowie nach der Rolle des Seneca als eventueller moralischer Instanz, nach dem Konzept des Stoizismus in der Komposition gestellt sowie nach der Art, wie ein solches Werk heute aufgeführt werden kann – auch dies ohne Zweifel Überlegungen, die es so weitgehend und stringent nicht gegeben hätte, wenn das Werk nicht auch als Folge der Edition tatsächlich aufgeführt worden wäre.

Wie Curtis' Edition hat auch diese eine sehr lange Einleitung. Anders aber als Curtis kommt Hendrik Schulze in seinem Beitrag zur von Emily Hagen edierten Einleitung zu einem Stemma, bei dem er zunächst (wie auch Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007) eine Fassung für eine wahrscheinliche Neuaufführung in Venedig 1646 annimmt (Curtis verneint eine solche kategorisch), von der beide erhaltenen Handschriften direkt oder indirekt abstammen; das Autograph bzw. die Partitur und somit auch die Fassung der Uraufführung müssen als verschollen gelten. Für seine Einschätzungen stützt er sich zum Teil auf Ellen Rosand, deren Schlüsse er zum Stemma, das er vorschlägt, allerdings nicht in allen Punkten teilt. Die Frage der Zuschreibung von Teilen der Oper an andere Komponisten als Monteverdi wurde von Alan Curtis ausgiebig untersucht (Alan Curtis, „*La Poppea Impasticciata*“ or, *Who Wrote the Music to „L'Incoronazione“ (1643)?*, in: *Journal of the American Musicological Society* 42/1 (1989), S. 23–54) und wird von Schulze angesichts einer eventuell 1646 erstellten Fassung neu

angesprochen. Wie Curtis geht auch Schulze auf die Notation des Dreiers (vor allem) der Rolle Ottones ein, in der die alte Notation (alla breve – *Tempus perfectum cum prolatione minore*, O, ♩) vom moderneren $3/2$ ersetzt wurde. Schulze geht u. a. aufgrund von Überresten schwarzer Notation im $3/2$ -Takt davon aus, dass sie aus einer Quelle stammen, die das alte Notationssystem verwendet. Er leitet daraus ab, dass (1.) diese Rolle von einem fähigen Kopisten sowohl transponiert wurde, so dass in diesem Prozess das modernere Taktzeichen eingeführt wurde und (2.), dass dies vor 1651 (Neapolitaner Aufführung) geschah – Anpassungen wie Transposition sind ja sängerbedingt und gehören zum Medium Oper dazu. Das sieht er (zu Recht) als ein starkes Indiz zumindest für die Vorbereitung einer Produktion, die nach dem Tod Monteverdis wahrscheinlich stattgefunden hat. Die dafür erstellte Bibliotheks- oder Produktionspartitur ist aber nicht erhalten. Aufgrund seiner Beobachtungen stellt er fest, dass „die schlichte Tatsache, dass eine Passage im $3/2$ -Takt notiert ist, nicht unbedingt bedeutet, dass sie nicht von Monteverdi stammt – solange sie in beiden Manuskripten erscheint [...]“ (S. XLVII). Das schließt die Rolle Ottones ein sowie auch die Szene Mercurio – Seneca (II,1) und das Schlussduett, das Curtis Ferrari zugeschrieben hat. Schulze sieht also in Einklang mit Rosand einen bedeutend größeren Anteil an Monteverdi als Curtis; aber auch er geht davon aus, dass es Anteile gibt, die nicht von Monteverdi komponiert sind, wie eigentlich beim Produktionsprozess für Neuaufnahmen von Opern in dieser Zeit üblich, so dass eine „endgültige“ Fassung Monteverdis utopisch ist. Wir können also nicht wissen, wie die „Urpartitur“ ausgesehen hat. Curtis' Schlussfolgerungen zum Finale („composed by Francesco Sacrati and Benedetto Ferrari? ...“) – Curtis, *Poppea*, S. 230 teilt er nur bedingt, wobei die Frage nach der Autorschaft zum Teil ungeklärt bleiben muss. Da beide erhaltenen Partituren vom handgeschriebenen Libretto von

1642/43 abweichen, kann auch eine „Urfassung“ nicht rekonstruiert werden. Manche eventuell „hinzukomponierten“ oder „geänderten“ Teile sind in einem moderneren Stil gehalten, manche sind etwas ungelent, und manche klingen sehr wie Monteverdi selbst.

Die Frage, welche Partitur als Hauptquelle verwendet werden soll, ist damit nicht sofort gelöst. Schulze nimmt an, dass die Venezianische Partitur zwischen 1650 und 1652 (dem Todesjahr von Cavallis Frau, die größere Teile kopiert hat) entstanden ist und vielleicht ein anderes Werk hätte ersetzen sollen (obwohl es nie dazu kam). Die Handschrift Neapel sei keiner Aufführung zuzuordnen, sie sieht auch nicht aus wie das übliche Bibliotheksexemplar, das immer praktische Anweisungen für die weitere musikalische Benutzung enthält (etwa Striche, Transpositionsanweisungen usw.). Ähnlich z. B. den Partituren höfischer Wiener Aufführungen, die in der Schlafkammerbibliothek Leopolds I. aufbewahrt wurden (der Kaiser hatte in seiner Privatbibliothek auch eine Partitur von *Il Ritorno d'Ulisse*, sowie von zwei Opern Cavallis, *L'Egisto* und *Il Giasone*), diente sie wahrscheinlich nur der Erinnerung, dem Studium oder dem Mitlezen bei einer Aufführung. Inwiefern die Venezianische Partitur eine Aufführungspartitur ist, weiß ich nicht; ich halte sie eher für eine Bibliothekspartitur, die das, was für eine bestimmte Aufführung (und deren eventuelle Wiederholung) benötigt wird, dokumentiert – und die eventuell für die Bereitstellung von Sängerstimmen verwendet werden kann, eher als dass der erste Continuospieler sie verwendet hätte. Dies könnte vielleicht eine Erklärung dafür sein, wieso die Partie des Ottone sowohl Transpositionsanweisungen als auch ein anderes, moderneres Mensursystem enthält. Die verso-recto-Notation des zweiten Aktes ist übrigens nicht ganz ungewöhnlich, könnte auf schnelle Fertigstellung hinweisen: wenn zwei oder mehr Kopisten gleichzeitig arbeiten.

Aufgrund dieser Überlegungen und seines Stemmas kommt Schulze zum Schluss,

Venedig als Hauptquelle zu verwenden. Wie Rosand nimmt er an, dass die in Venedig liegende Partitur (immerhin unter Aufsicht Cavallis entstanden) der Fassung von 1643 näher kommt als die in Neapel aufbewahrte. Da Venedig die vollständige Oper enthält, muss die Partitur nicht durch Material aus Neapel ergänzt werden; Neapel wird also vor allem gebraucht, um offensichtliche Fehler bzw. Unvollständigkeiten in Venedig zu korrigieren. Material, das ausschließlich in Neapel vorhanden ist, wird in Appendices wiedergegeben. Ein Eingriff der Editoren ist die Ergänzung einer Violastimme bei den Instrumentalsätzen. Darüber kann man diskutieren, für den praktischen Gebrauch ist sie wahrscheinlich gut verwendbar. Neapel hat einen vollen Satz, Venedig ist dreistimmig. Ob dieses unvollständig ist, weiß ich nicht, aber ich wage es zu bezweifeln. Man kann argumentieren, dass ein heutiges Opernhaus ein größer besetztes Instrumentalensemble braucht, und in dem Fall ist eine Bratschenstimme sinnvoll. Mir bleibt dabei eine Frage, die sich für viele Werke des frühen Venezianischen Repertoires stellt. Man weiß ja, dass das Instrumentalensemble einzeln besetzt war – von einem Orchester zu sprechen ist übertrieben –, die Opernpartituren sehen fast aus wie Particelle. Dass sie dennoch vollständig sind (in einem historischen Sinne) fällt auch heute manch einem informierten Musiker schwer zu glauben. Es wird in der Einleitung auch angemerkt, dass die Instrumentalisten pro Tag bezahlt wurden, also sicher nicht am ganzen Entstehungs- und Probenprozess beteiligt waren. Ob zwei Violinen, zwei Violinen und eine oder zwei Bratschen sowie eine Bassgeige (von einem Cello kann ja noch nicht die Rede sein – der Begriff „Violone“ ist heutzutage zu sehr mit 16-Fuß verknüpft) das Ensemble bilden, ist für die Partitur der Oper relativ irrelevant: Die Komposition besteht eigentlich aus dem Vokalsatz plus Generalbass. Es ist durchaus möglich, dass Sinfonien und Ritornelle von drei Streichern gespielt wurden. Ob nur eine

Basslinie oder ein ausgeschriebenes Ritornell vorhanden ist, gilt ebenso. Wer die Instrumentalanteile komponiert hat, ist eine Frage, die man vielleicht zu Recht stellen könnte: Sind Teile der Instrumentaleinwürfe dem Standardrepertoire des betreffenden engagierten Streicherensembles zuzurechnen, oder stammen sie bzw. die Basslinien von der Hand des (Vokal-) Opernkomponisten? Die Praxis etwa in Wien (die der Venezianischen verpflichtet ist) deutet auf ein Loskoppeln von Vokal- und Instrumentalanteilen. Möglich ist auch eine Art von (einfacher akkordischer) „Ensemble-Continuo-Ausarbeitung“ der Basslinie durch die Streicher. Das muss kein ausgiebiges Ornamentieren sein, auch hier (wie bei den Continuo-Instrumenten) kann gelten: simpler akkordischer Satz.

Besprochen werden barocke Bühne und Gestik (Julianna Emanski), Sänger / Ornamentik (Hendrik Schulze), Instrumente sowie Vorschläge zur Instrumentierung. Joseph Turner merkt zu Recht an, dass die Instrumente „wenn überhaupt, nur an wenigen Proben teilnahmen“ und dass es obsolet ist, z. B. Bläser hinzuzufügen. Des Weiteren finden sich sehr gute Ratschläge zum Continuo, wobei ich dennoch einen etwas deutlicheren Fokus auf den unabänderlich richtigen Takt gesehen hätte. Es wird zwar mehr oder weniger erwähnt, aber eine sängerische „sprezzatura“ ist nur möglich, wenn das Continuo im Takt bleibt. Als letztes bleiben Takt und Tempo, u. a. mit Anmerkungen zu den Proportionen und zu Monteverdis Takt- und Mensursystem.

Schlussendlich werden sich u. U. Ratschläge zur Praxis (auch wenn sie so diskret sind wie hier) als die am ehesten von „Moden“ beeinflussten herausstellen. Weil sie eben sowohl die historische als auch die heutige unter einen Hut bringen wollen oder müssen, gibt es hier am ehesten Kompromisse. Man muss vom heutigen Stand der Aufführungsgeschichte und des historisch informierten Wissens ausgehen; dieses ist immer eine Momentaufnahme und ändert sich sinngemäß.

Für den informierten Leser gibt es wenig Neues, man muss hoffen, dass der „unschuldigere“ damit hantieren kann. Es bleibt natürlich die Frage, wie man die historischen Gegebenheiten mit der heutigen Praxis verbinden kann; dies zeigt sich am ehesten bei den Vorschlägen zur Instrumentierung. Die naturgemäß von dem „Original“-Zustand dann abweichen, wenn man von einem „Orchester“ spricht. Es ist dem heutigen Hörer schlecht vorstellbar, dass eine Oper dieser Zeit wesentlich Gesang plus Continuo ist, mit gelegentlichen (relativ unwichtigen) instrumentalen Einsprengseln – oft nicht vom Opernkomponisten ausgeschrieben –, meist in Momenten, an denen nicht gesungen wird.

Die Edition hat einen ausführlichen kritischen Bericht, dessen Teile von den jeweiligen Editoren mit großer Sorgfalt geschrieben sind. Genaue Beschreibungen der Quellen und Editionsriterien sind vorangestellt. Es gibt einen gesonderten Bericht zum Libretto, das nach den Appendices in italienisch, deutsch und englisch abgedruckt wird (im Wesentlichen folgt es dem erwähnten handschriftlichen Libretto aus Udine); die Rechtschreibung ist modernisiert, sofern sie nicht die Aussprache ändert: In dem Fall wird die alte Rechtschreibung beibehalten. Das Libretto aus Udine gibt wertvolle Hinweise auf den gesungenen Text; hier werden aber auch die Abweichungen von der Uraufführung in beiden erhaltenen Partituren klar (und somit auch Änderungen, die nach Monteverdis Tod vorgenommen wurden und in diesen beiden Partituren teils unterschiedlich überleben). Dieses war Alan Curtis 1989 noch nicht bekannt, daher ist seine Entscheidung, für den Text Busenellos 1656 gedruckte Fassung als Grundlage zu nehmen, verständlich, wenn auch dies ohne Zweifel eine Überarbeitung ist, die von dem gesungenen Text abweicht – und abweichen muss, weil sie nicht das Ziel hat, den Text so darzustellen, wie er auf der Bühne 1643 geklungen hat. Mit dem Text aus Udine und den Noten der Partitur aus Venedig gibt es eine Fassung, deren Nähe zu

(und gelegentliche Entfernung von) der Urfassung verständlich wird – und dank der die Frage nach den Komponisten / Bearbeitern zum Teil gelöst werden könnte. Diese beiden als Grundlage für die Edition heranzuziehen, ist sicher eine richtige Entscheidung, zumal die Appendices alle Neapolitanischen Abweichungen dokumentieren.

Begrüßenswert ist auf jeden Fall die Tatsache, dass keine Notenwertverkleinerungen vorgenommen wurden und dass der Verlag die alten Taktstriche beibehalten hat. Ein solches Vorgehen wäre 1989, als Curtis' Edition erschien, nicht möglich gewesen – er löst das Problem, indem er die mit 3 bezeichneten Takte mit $6/4$ oder gelegentlich $6/8$ übersetzt. Dieses ist jetzt nicht mehr nötig. Somit bleibt es auch dem Interpreten überlassen, die Proportion zu den geraden Taktarten zu bestimmen (eventuell mithilfe der Ratschläge zur Aufführungspraxis). Das Bezeichnen (mit Klammern) von Color und Ligaturen ist auf jeden Fall ein Gewinn und kann für die Interpretation bestimmter Stellen aufschlussreich sein. Das stillschweigende Ersetzen von \circ , \mathfrak{z} mit $3/1$ wird in der Vorrede und im Kritischen Bericht erklärt. Es ist eine Entscheidung, die ich nachvollziehen kann, weil die „Unstimmigkeiten“ in der Taktbezeichnung vor allem der Rolle Ottones etwas weniger unverständlich erscheinen. Wichtig und dramatisch richtig sind die ausgeschrieben Überlappungen im Rezitativdialog; in der Vorrede wird erklärt, wie sich diese aus der Partitur eruieren lassen; das Libretto aus Udine gibt dafür ebenfalls Anhaltspunkte. Auch Curtis hatte schon auf diesen neuen Rezitativstil hingewiesen, war jedoch vorsichtiger im Bezeichnen dieser Überlappungen.

Wie auf S. III angemerkt, bestimmt die Schlüsselung die Stimmlage. Der Kenner weiß also, welche Schlüssel zu welcher Figur passen und wie er sie besetzen soll. In der Edition werden die heute üblichen G- und F-Schlüssel verwendet (Curtis' Edition gibt beim ersten Auftreten eines Charakters die Originalschlüsselung). Über das Beibehalten

alter Schlüssel könnte man auch diskutieren, allerdings ist dann die Edition wohl weniger Leuten zugänglich. Die Anmerkung zu den Tessituren in der Neapolitanischen Fassung dürfte zutreffen: Venedig hatte einen deutlich höheren Stimmton als Rom und Neapel. Dies kann einen Einfluss haben auf die Besetzung von Arnalta und Nutrice – heutzutage oft Tenöre.

Alles in allem ist diese Edition eine höchst erfreuliche, die auf jeden Fall für mehrere Jahre prägend sein wird. Sie bringt akribische wissenschaftliche Editionstheorie mit praktischer Aufführbarkeit zusammen. Alle editorischen Eingriffe sind von den Herausgebern deutlich gekennzeichnet; die Partitur verzeichnet auch erstmals schwarze Notation und Ligaturen, so dass die Ausführenden sich selbst ein Bild machen können von praktischen Konsequenzen, die aus der Notation heraus entstehen. Der Notensatz ist angenehm, die Einleitung ist zweisprachig (englisch / deutsch) und in beiden Sprachen idiomatisch und klar geschrieben, der kritische Bericht ist englisch, aber das sollte ja kein Problem darstellen; trotz der vielen Editoren ist das Ergebnis einheitlich und konsequent. Jeder Mensch, der sich mit den Opern Monteverdis beschäftigt, sollte diese Partitur neben den Faksimiles im Bücherregal haben!
(März 2019) *Greta Haenen*

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Orgelwerke. Band 3: Fantasien – Fugen. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 159 S., CD-ROM.

[JOHANN SEBASTIAN] BACH: Orgelwerke. Band 1: Orgel Büchlein. Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle). Choralpartiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Aktualisierte Ausgabe von Christine BLANKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XLVI, 157 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Orgelwerke. Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. (Yale University Manuscript „LM 4708“). Aktualisierte Ausgabe.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.* New Haven/London: Yale University Press/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXIV, 77 S.

Zu den Werken mit einer besonders intensiven Editions-geschichte gehören die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Die ab 1837 von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch bei Peters veröffentlichte Gesamtausgabe in zehn Bänden, die damals selbst unter Kennern und Sammlern wie Aloys Fuchs einen hohen Stellenwert hatte, und ihre Neuausgaben von Hermann Keller haben Generationen von Organisten ihr Kernrepertoire an die Hand gegeben. Die *Neue Bach-Ausgabe* wie auch die nach wie vor intensiv fortgeführte Forschung, die zu neuen Quellenfunden führte, legen nun neue, auf dieser gesicherten Basis fußende Urtext-Ausgaben nahe. Der Verlag Breitkopf & Härtel ist Bach schon seit fast von Anbeginn verbunden. Schon um 1784 wurde eine *Sammlung von Präludien, Fugen ausgeführten Chorälen etc. für die Orgel, von berühmten ältern Meistern* veröffentlicht, die mit Bachs Choral *Heute triumphieret Gottes Sohn* BWV 630 aus dem *Orgel-Büchlein* abschließt. Noch wichtiger wurden die durch Adolph Bernhard Marx herausgegebenen Ausgaben (1833) und schließlich der Meilenstein der alten Bach-Gesamtausgabe (1851–1900). Erst jüngst konnten der Bach-Forschung Quellen aus dem Firmenarchiv neu zugänglich gemacht werden. Die Ausgabe der Fantasien und Fugen ist in mehrerer Hinsicht anspruchsvoll, geht es doch um Fassungen, Echtheitsfragen wie auch um die nicht unerhebliche Frage, ob mit der Fantasie bzw. Fuge g-Moll BWV 542 tatsächlich ein Werkpaar vorliegt, wie lange Zeit selbstverständlich angenommen wurde, oder es sich um zwei separate Stücke handelt. Die Ausgabe bietet

dem Organisten mit ihrer kompetenten Einführung, die neben der Überlieferung auch die historische Einordnung gerade der Frühwerke Bachs referiert, wertvolle Hinweise zu Registrierung und Pedalgebrauch, ferner mit einem kompakten Kritischen Bericht sowie einer CD-ROM mit abweichenden Fassungen und zweifelhaften Werken einen vollständigen Einblick in die weit verzweigte Materie. Selbstverständlich sind alle neuen Erkenntnisse der Bach-Forschung berücksichtigt, etwa dass das „Tema Legrenzianum“ in Wirklichkeit auf Giovanni Maria Bononcini und dessen Triosonate c-Moll op. 3 Nr. 4 zurückgeht, wie Rodolfo Zittelini erst 2013 glaubhaft machen konnte.

Band 1 der Bärenreiter-Ausgabe bietet mit dem *Orgel-Büchlein*, den *Schübler-Chorälen* und den Choralpartiten etliche der meistgespielten Orgelwerke Bachs in einer aktualisierten Neuausgabe nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (hrsg. von Heinz-Harald Löhlein 1983 bzw. 1987). Bei den *Schübler-Chorälen* gibt es neue, Ornamente und Artikulationen betreffende Lesarten aufgrund eines erst jüngst als solches identifizierten Handexemplars des Komponisten vom Erstdruck (Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken: J. S. Bach 40, siehe Georg Stauffer, *Noch ein „Handexemplar“.* *Der Fall der Schübler-Choräle*, in: *Bach-Jahrbuch 2015*, S. 177–192). Die in den bewährten Händen von Christine Blanken liegende Ausgabe bietet neben den obligaten Informationen zur Werkgeschichte und Quellenüberlieferung auch wertvolle Angaben zu Orgeln und Registrierung wie auch aufführungspraktische Hinweise zu Verzierungen und Artikulation sowie der Ausführung der Fermaten. Dank der Verlinkung zu *Bach digital* kann jeder Benutzer denkbar einfach Einblick in die relevanten Quellen nehmen und sich sein eigenes Bild machen.

Band 9 der Bärenreiter-Ausgabe stellt eine aktualisierte Neuausgabe der 38 Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung nach der *Neuen Bach-Ausgabe* von 1985 bzw. 2003 dar. De-

ren „Entdeckung“ 1984 kam damals – wohl nicht zuletzt angesichts des bevorstehenden 300. Geburtstages von Bach – einer Sensation gleich. Grundlage bildete die Handschrift Ma 21 Y 11 A 30 der Yale University. (Interessanterweise besitzt diese Universität mit dem Ochsenhausener Orgelbuch von ca. 1730 auch ein – mittlerweile von Carus veröffentlichtes – Pendant der süddeutschen Orgelhemisphäre.) Die frühen Choräle aus der Zeit um 1700 wurden in der Zwischenzeit von Jean-Claude Zehnder eingehend stilkundlich untersucht (*Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009). Die Einführung gibt Einblick in die Überlieferung, geht der Frage nach, woher Bach die Choralmelodien bezog, die auch abgedruckt sind, und weist auf sechs neue Lesarten gegenüber der Edition in der NBA hin.

Es ist sehr zu begrüßen, dass die Ausgaben nicht einfach nur (was teilweise schwierig genug ist) „korrekte“ Notentexte bieten, sondern dem Nutzer das weite Feld der Bach-Forschung öffnen. Dies schafft etwa ein stärkeres Bewusstsein für den gelegentlich stark gedehnten Werkbegriff, wie ihn z. B. die Überlieferung der Choralpartita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768 mit sich bringt. All diese Einblicke können den musikalischen Interpretationen nur förderlich sein.

(März 2019)

Michael Ladenburger

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 7: Lucio Cornelio Silla. Oper in drei Akten. HWV 10. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LIII, 155 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 27: Sosarme, Re di Media. Opera in tre atti. HWV 30. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1732. Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Mi-*

chael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXXXIII, 174 S. / 400 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 18: Alessandro. Opera in tre atti. HWV 21. Hrsg. von Richard G. KING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXIII, 322 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 28. Orlando. Opera in tre atti. HWV 31. Hrsg. von Siegfried FLESCHE. Überarbeitete und ergänzte Textteile sowie kritischer Bericht von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1969/2014. LXXXV S., Facs.*

Immer mehr Bibliotheken machen ihre Musik-Sammlungen online zugänglich. In der British Library etwa liegen die Autographe Händels sowie weiteres Quellenmaterial digitalisiert vor. Sollte sich angesichts dieser an sich erfreulichen Tatsache die Frage einstellen, ob es denn überhaupt noch kostspieliger Werkausgaben einzelner Komponisten bedürfe, da diese doch die Authentizitätssuggestion eines digitalisierten Autographs niemals erreichen können, dann lohnt sich bei der Suche nach einer Antwort ein Blick in die kritischen Apparate der hier zu besprechenden Bände. Gerade bei Komponisten wie Händel, bei denen die Überlieferungslage abundant ist, entsteht aufgrund der Quellenfülle eine verwirrende Komplexität, die nicht immer einfach durch den Blick in das digitalisierte Autograph zu entwirren ist. Die Opern Händels sind wegen ihrer aus dem passgenauen Zuschnitt auf die jeweiligen Aufführungen resultierenden verschiedenen Fassungen ein Musterbeispiel für diesen Befund, dem im Folgenden anhand von vier in den letzten Jahren erschienenen Operneditionen im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) nachgegangen werden soll.

Händels kleines „Dramma per Musica“ *Lucio Cornelio Silla*, das vermutlich 1713 in London aufgeführt wurde, wobei der genaue Anlass und Ort der Aufführung bislang nicht

mit letzter Sicherheit bestimmt werden konnten, weist eine ungünstige Überlieferungslage auf: Das Autograph ist unvollständig und enthält nur etwa die Hälfte der Musik. Eine Direktions- oder eine Archivpartitur existiert nicht mehr. Zwei Abschriften aus den Jahren zwischen 1738 und 1741, denen wohl eine Archivpartitur zugrunde lag, bilden in Ergänzung des Autographs die Basis für die Edition. Aus einer Abschrift der 1780er Jahre konnte zudem die Ouvertüre übernommen werden, die in Chryсандers alter Händel-Ausgabe fehlt. In besagtem Manuskript, das aus dem Besitz von John Hawkins stammt, wird die ganze Oper (einschließlich der Ouvertüre) zwar Giovanni Bononcini zugeschrieben, doch ist dem Herausgeber Terence Best zuzustimmen, dass die Musik der Ouvertüre aus stilistischen Gründen und wegen der zahlreichen Borrowing-Bezüge auf jeden Fall von Händel sein muss. An drei weiteren Stellen, an denen die Musik fehlt, wurden von Best jeweils Sätze aus anderen Opern Händels eingebaut (eine Sinfonia in I,1, ein Duett in III,10 und eine Sinfonia in III,12), so dass auf diese Weise nunmehr erstmals eine für die Bühne aufführbare Fassung vorliegt. Den Standards der HHA entsprechend, wird das nur noch in einem Exemplar erhaltene Libretto als Faksimile wiedergegeben. Dieses gedruckte Libretto weicht an zahlreichen Stellen vom Text der Partiturquellen ab. Szene III,9 des Textdruckes etwa enthält ein kleines Duett, das nicht mit Anführungszeichen markiert wurde und so, der damaligen Librettopraxis folgend, den Lesern signalisiert, dass die Verse vertont wurden. Hier wäre angesichts der oben beschriebenen Ergänzungspraxis zu fragen, warum der Herausgeber keine Ergänzung vorschlägt. Da auch an anderen Stellen des handlungsreichen Librettos die Ergänzung von kurzen Instrumentalstücken denkbar ist, wäre es vielleicht besser, die vorgenommenen Ergänzungen nicht im Haupttext, sondern als Anhang zu präsentieren.

Wieder anders stellt sich die Editionsproblematik bei Händels 1732 in London auf

die Bühne gelangter Oper *Sosarme, Re di Me-dia* dar, deren Ausgabe von Michael Pacholke vorgelegt wurde. Mit dem Autograph und der Direktionspartitur gibt es zuverlässige Quellen, die Probleme entstehen hier vielmehr aus einer starken Überarbeitung des Librettos, nachdem etwa zwei Drittel der Musik von Händel schon komponiert worden waren. Das zunächst in Portugal um 1500 spielende Sujet mit dem Titel *Fernando, Re di Castiglia*, das im Kern einen Vater-Sohn-Konflikt enthält und auf eine Florentiner Vorlage zurückgeht, wurde wohl als politisch zu heikel und zu anspielungsreich empfunden und in ein unbestimmtes Lydien der Antike verlegt. Die Namen der Protagonisten wurden geändert, die Rezitative (darunter auch Accompanati) um etwa 130 Takte gekürzt. Der Herausgeber hat sich aufgrund dieses Befundes entschlossen, im ersten Teilband die *Sosarme*-Version der Erstaufführung zu edieren, im zweiten Teilband dann die bis Szene 12 des zweiten Aktes reichende, nicht fertiggestellte *Fernando*-Version. Anschließend daran folgt die *Sosarme*-Fassung der Wiederaufnahme von 1734, die durch nochmalige Kürzung der Rezitative, Transposition von Arien und Hereinnahme von Arien aus anderen Opern Händels gekennzeichnet ist. Neben dem Faksimile des Librettos der Erstaufführung findet sich daher auch die Edition (nebst deutscher und englischer Übersetzung) des fragmentarischen *Fernando*-Librettos. Die drei Fassungen sind vor allem anhand der in Hamburg aufbewahrten Direktionspartitur (B1) rekonstruierbar. Die minutiöse philologische Dokumentation (S. 319–330) dieser durch Überklebungen und Wasserschäden in ihrer Lesbarkeit zum Teil stark beeinträchtigten Partitur stellt eine beeindruckende Editionsleistung dar. Dank Pacholkes Bemühungen kann nun auch die dramaturgisch wesentlich stimmigere *Fernando*-Version (so verweist schon der als Sarabande gestaltete erste Teil der Ouvertüre auf den iberischen Königssohn Fernando und die iberische Halbinsel als Schauplatz) für die Bühnen-

praxis erschlossen werden. (Die unter dem Titel *Fernando* erschienene CD-Einspielung unter Leitung von Alan Curtis [Virgin Classics, 2007] verwendet nicht die *Fernando*-Rezitative, sondern die [überdies gekürzte] *Sosarme*-Fassung von 1732.)

Der 1726 auf die Bühne gelangte *Alessandro*, Händels erste Oper für die „Rival Queens“ Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, ist auch deswegen bemerkenswert, weil es noch in den 1740er Jahren in London Aufführungen dieser Oper gab, wenn auch nicht mehr unter Händels Leitung. Die von Richard G. King verantwortete Ausgabe bietet als Haupttext die Fassung der Erstaufführung von 1726, im Anhang folgen zunächst die nicht zur Aufführung gelangten Teile (hauptsächlich Rezitative), dann zwei neue Arien für Faustina Bordoni sowie schließlich die Fassung der Wiederaufnahme von 1732. Kleinere Änderungen, die in der Spielzeit 1727/28 vorgenommen wurden, sind, soweit greifbar, im Kritischen Apparat dokumentiert. Die nicht von Händel stammenden, aber in der (von ihm wohl verliehenen) Direktionspartitur enthaltenen Änderungen für die Aufführungen 1743 wurden leider nicht dokumentiert. Das Verdienst der Ausgabe besteht wie in den schon vorher besprochenen Bänden in einer klaren Trennung der Fassungen, was besonders im Vergleich mit der Chrysander-Ausgabe deutlich wird. Hervorzuheben ist außerdem eine sehr vorsichtige Herangehensweise bei der Ergänzung der Bögen. So bindet Händel etwa in der Arie 31 bei einem in Terzparallelen geführten Motiv die beiden Achtel (im ersten Takt *c*“ und *c*“) in den Violinen, nicht aber in den Bässen (*a* und *a*) und führt diese differenzierende Phrasierung in der ganzen Arie konsequent durch. Im Kritischen Bericht spricht sich King zu Recht gegen ein Angleichen der Phrasierung aus, da auch alle anderen Quellen dem Autograph folgen. Auch hinsichtlich der Dynamik bietet die Partitur differenzierende Nuancen, wenn etwa in Arie 17 in Takt 26 die erste Violine die Anweisung *pp* erhält,

die übrigen Streicher *p*; in Takt 13 wird die zweite Violine durch *pp*-Dynamik vom *p* der übrigen Streicher abgesetzt. Die Chrysander-Ausgabe übernimmt diese Differenzierungen nur zum Teil.

Auch bei der in Händels Orchestersatz heiklen Frage, wann Oboen mitspielen und welche Stimme ihnen zuzuordnen ist (nur Violine 1 oder auch Violine 2?), bietet King unter Einbeziehung aller Quellen differenzierte Lösungen (man vergleiche etwa Arie 17), wobei die Stimmbücher der Newman-Flower-Collection vom Autograph und der Direktionspartitur signifikant abweichen. Man wird wohl für die Aufführungspraxis verschiedene Möglichkeiten annehmen dürfen, darunter auch die, dass die Oboen an Piano-Stellen mitspielen und auch die zweite Violine verdoppeln können.

Anzuzeigen bleibt schließlich noch der nunmehr nach 45 Jahren erschienene kritische Bericht von Terence Best zu Händels Oper *Orlando*, dessen Notenteil, als Band II, 28 von Siegfried Flesch herausgegeben, schon 1969 veröffentlicht worden war. Neben dem kritischen Bericht erhält der Band das Faksimile des Librettodrucks zur Erstaufführung 1732, eine Übersetzung des vertonten Operntextes ins Deutsche von Michael Pacholke sowie eine vier Seiten umfassende Korrigenda-Liste zum Partiturdruk. Beim Studium dieser Korrigenda-Liste wird der Paradigmenwechsel deutlich, den die Händel-Ausgabe zwischen 1969 und 2014 durchlaufen hat. Denn unter den zu ändernden Dingen finden sich nur wenige „echte“ Fehler im Notentext, sondern hauptsächlich hinzugefügte Tempoangaben und Verzierungen, so etwa gleich zu Beginn ein „Grave“ für den ersten Teil der Ouvertüre oder die Angabe „Gigue“ für deren dritten Satz. Fairerweise sollte man aber darauf hinweisen, dass diese Angaben schon 1969 kursiviert abgedruckt wurden, d. h. für den Benutzer der Ausgabe als Hinzufügungen erkennbar waren bzw. sind.

Inzwischen liegen rund drei Viertel der Opern Händels in der HHA ediert vor. Die

inzwischen hinsichtlich der Dokumentation der Fassungen wie auch hinsichtlich der Ausführungspraxis erreichten Editionsstandards beantworten die Frage nach der Funktion kritischer Werkausgaben: Sie bilden weniger eine Konkurrenz, sondern bieten vielmehr einen Schlüssel zum Verständnis der digitalisierten Autographe.

(April 2019)

Bernhard Jahn

Eingegangene Schriften

BERNHARD ALEXANDER ACHHORN: Musik und kulturelles Gedächtnis. Zur musikalischen Instrumentalisierung von Heimat, Kultur und Identität im Tiroler Nationalsozialismus. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019. 164 S., Abb., Nbsp., Tab.

Jürg Baur. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 153 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 184/185.)

KARL BELLENBERG: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 556 S., Abb., Nbsp., Tab.

CARMELA BONGIOVANNI: Introduzione alla bibliografia musicale. Istituzioni, risorse, documenti. Milano: Ledizioni Ledi-Publishing 2018. 267 S.

MELISSA D. BURRAGE: The Karl Muck Scandal. Classical Music and Xenophobia in World War I America. Rochester: University of Rochester Press 2019. 445 S., Abb. (Eastman Studies in Music. Band 157.)

Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack. Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (Speculum Musicae. Band 34.)

ANDREAS DOERNE: Musikschule neu erfinden. Ideen für ein Musizierlernhaus der Zukunft. Mainz: Schott Music 2019. 224 S., Abb., Nbsp., Tab.

JACK EBY: François Giroust (1737–1799). Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue. Hildesheim: Olms 2018. 778 S., Abb., Tab., Nbsp. (Musica antiquo-moderna. Collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. Band 2.)

Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz u. a.: Schott Music 2019. 172 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 59.)

HANNAH FRENCH: Sir Henry Wood. Champion of J.S. Bach. Woolbridge: The Boydell Press 2019. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Ästhetik – Ideen. Hrsg. von Tomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 300 S., Abb., Nbsp.

EMILY H. GREEN: Dedicating Music, 1785–1850. Rochester: University of Rochester Press 2019. XII, 247 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 155.)

WERNER GRÜNZWEIG: Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzzeit. Neumünster: von Bockel Verlag 2019. 200 S., Abb., Nbsp.

Händel-Jahrbuch. 65. Jahrgang 2019. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 395 S., Abb., Nbsp., Tab.

MICHAEL HEINEMANN: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt. München: edition text + kritik 2019. 182 S.

MAURO HERTIG: Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 109 S., Abb.