

früh) verstorben. Seine Schülerin und Nachfolgerin Valeria Cenova, zugleich seine Nachlassverwalterin und Herausgeberin dieser Reihe, schreibt ihm mit Recht zu, dass er in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft „eine Epoche begründet“ habe (Band II, S. VII).

Es ging und geht dabei um nichts Geringeres als um die Wiederherstellung der Autonomie und damit der Seriosität des Faches Musikwissenschaft: um den Abbau von Denktabus und Bewertungsvorgaben, von Begriffen wie „feindlicher Musik“ und überhaupt von einem Freund-Feind-Denken, von Betrachtungs- und Erinnerungsblockaden. Die Aufrechnung mit solcher unrühmlichen Vergangenheit geschieht exakt und schonungslos – so wie man sich die Abrechnung der deutschen Musikwissenschaft mit nationalsozialistischem Erbe gelegentlich gewünscht hätte.

Bei der hier begegnenden Fülle weithin „unbekannter Namen“ wird übrigens ein Problem wieder deutlich, das nicht nur die verdienstvollen Editionen des Verlages Kuhn betrifft, sondern des hiesigen Musikschritftums schlechthin, soweit es sich mit russischen Themen befasst: das der weithin ungeregelten Transkription russischer (auch ukrainischer usw.) Namen und Titel. In dieser Zeitschrift gilt die „gute alte“ Slawistentradition der im Preußischen Bibliothekswesen festgelegten „Wissenschaftlichen Transliteration“, die sich für die slawischen Zischlaute den von Jan Hus vor 600 Jahren entwickelten diakritischen Zeichen č, š, ž usw. bedient und – gegenüber anderen Transkriptionen: der französischen, den verschiedenen angelsächsischen oder der in der früheren DDR dominierenden „Duden-Transkription“ – der Vorteil eindeutiger Retranskribierbarkeit hat: Sie verrät zweifelsfrei, wie ein russischer Name wirklich lautet. Sie stößt freilich an ihre Grenzen, wo ein Name a priori eine gültige lateinische Schreibweise hat (Heršcovici z. B., Steinberg, Meyerhold, Lourié usw.) oder ein Namensträger es anders haben will – die „voluntas auctoris“ ist heilig. Da die vorliegende Reihe nun englischsprachig ist, tauchen die Namen der 27 Komponisten folgerichtig in zumeist angelsächsischen Schreibweisen auf (russisches „X“ wird zu „Kh“, nicht wie in der preußischen oder Dudentranskription zu „Ch“; dieselbe Schwankung ergibt sich zwischen ags. „Ts“ und deutsch „C“ oder aber „Z“; ein russisches „e“ kann ags. „ye“

oder deutsch „je“ werden oder wissenschaftlich „e“ bleiben), aber durchaus nicht durchgängig: Die Schicksale der verschiedenen Emigrationen spiegeln sich auch in den Namensformen, während der Leser irre werden mag an ungeklärter Vielfalt und die Redaktoren von Registern darob zu bedauern sind.

(Februar 2004)

Detlef Gojowy

*Musical. Das unterhaltende Genre.* Hrsg. von Armin GERATHS und Christian Martin SCHMIDT unter Mitarbeit von Rüdiger BERING, Michael HANISCH, Peter HAWIG, Wolfgang JANSEN, Kim H. KOWALKE. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 6.)

Das Musical mit seiner weit über einhundertjährigen Geschichte konnte in jüngerer Zeit einen Prestigegewinn verzeichnen, dessen Ursachen in zwei verschiedenen, sich aufeinander zubewegenden Trends liegen. Zum einen änderte sich in der Musikwissenschaft das ästhetische Erfassungsraster, zum anderen erreichte das Genre einen Grad an Selbstbewusstsein und -reflexion, der eine Ortung durch jenes System leichter machte und eine wissenschaftliche Beschäftigung nahe legte. Zudem rückte im deutschsprachigen Raum das Musical in diesem Zeitraum durch professionelle Serienspielweise in eigens errichteten Theatern überhaupt erst in das breitere öffentliche Bewusstsein, wo es sich mit etwa zehn bis fünfzehn Werktiteln, aber nur einem Komponistennamen festsetzte.

Christian Martin Schmidt hat nun zusammen mit dem Amerikanisten und Anglisten Armin Geraths ein Handbuch zum Musical herausgegeben, um sich „dem Gegenstand mit wissenschaftlichem Ernst“ zu nähern. Unerwähnt bleibt dabei, dass im englischsprachigen Raum die Wissenschaft dies längst getan hat. Dass der Aufbau des Bandes im Vorwort als heterogen bezeichnet wird und damit dem „Facettenreichtum seines Gegenstandes“ (S. 7) entsprechen soll, erweckt den Verdacht eines Konzeptionsmangels, der bei der Lektüre dann auch offenkundig wird. Die insgesamt acht Beiträge der sieben Autoren wirken in ihrer Auswahl fragwürdig, in ihrer Zusammenstellung eher beliebig und in ihrer Qualität höchst unterschiedlich.

In seiner Einführung „Das Musical als unterhaltendes Genus“ macht Geraths zunächst den Versuch einer ontologischen Bestimmung. Für ihn ist das Musical klar getrennt von Oper und Sprechtheater; es muss unterhalten, kommerziell erfolgreich sein und darf Zuschauer keinesfalls überfordern. Die Vehemenz, mit der Geraths seine von ihm gezogenen Gattungsgrenzen vertritt, befremdet. Der noch kurz zuvor konstatierte Facettenreichtum scheint nun Probleme zu bereiten, denn er warnt eindringlich, das Musical möge „nicht in falschen Wettbewerb mit verwandten Kunstformen“ (S. 28) treten. Geraths scheint den Phänotyp einschränken zu wollen, um auf einen widerspruchsfreien Genotyp zu schließen. Als historischer Bezugsraum dienen ihm hierbei vornehmlich die vergangenen dreieinhalb Jahrzehnte. Hierin erklärt er den Briten Andrew Lloyd Webber zum eigentlichen Vertreter der Gattung, während der Amerikaner Stephen Sondheim das Genre phasenweise „missbraucht“ (S. 23). Diese Art von Verkürzung und ideologischer Schwarzweißmalerei, mit der bereits die Hälfte der Einführung bestritten wird und die in seinem eigentlichen Beitrag, „Sondheim und Lloyd Webber im Kontext des Musicals seit 1970“ breitesten Raum (86 Seiten) findet, schadet dem Handbuch. Nur wenige Seiten nach dem im Vorwort reklamierten Anspruch der Wissenschaftlichkeit wird diese über Bord geworfen und durch unverständliche Polemik ersetzt. Dabei hätte sich aus dem zahlenmäßig umgekehrten Verhältnis von wissenschaftlicher Beschäftigung mit und Aufführungszahlen von Sondheims und Lloyd Webbers Werken durchaus eine Fragestellung ableiten lassen können.

Glücklicherweise folgt die Mehrzahl der übrigen Beiträge nicht dem Beispiel und konzentriert sich auf die tatsächliche Breite des Gegenstands. Neben besagtem Kapitel widmen sich zwei weitere Beiträge historischen Abschnitten. Rüdiger Bering untersucht das Musical zwischen den Weltkriegen und liefert dabei einen guten, mit wissenswerten Details versehenen Überblick. Kim H. Kowalke tut dies für die Zeit des „goldenen Zeitalters“ von *Oklahoma!* (1943) bis *Hair* (1968), wobei er auch auf den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg zurückgreift, um anschließend auf die Veränderungen und Neuerungen des Musicals in jenem Zeit-

raum hinzuweisen (besonders erhellend die Darstellung der verschiedenen Subgenres: Revue, Operette, Musical Comedy und Musical Play). Selbst im „goldenen Zeitalter“ waren jedoch, wie Kowalke eingangs erwähnt, „weniger als ein Viertel“ aller Produktionen finanziell erfolgreich (S. 137); würde man der Argumentation Geraths folgen, gehörten knapp 80 Prozent aller Musicals nicht zum Untersuchungsgegenstand.

Ergänzt werden die historischen Abrisse durch vier Kapitel, die sich mit unterschiedlichen Aspekten befassen. Peter Hawigs Beitrag zur Operette und deren Erbe ist im Prinzip wichtig für den Band, setzt aber die falschen Schwerpunkte: Nur eine von zweiundvierzig Seiten erwähnt die amerikanischen Vertreter der Gattung von John Philip Sousa bis Sigmund Romberg (Reginald de Koven fehlt), d. h. das Kapitel verzettelt sich letztlich in der Darstellung europäischer Operetten mit wesentlich geringerer Bedeutung für das Musical. Was als Pendant zu diesem Kapitel fehlt, ist ein Rückgriff auf Traditionen der Musical Comedy, die man für die USA sinnvollerweise mit *The Black Crook* (1866) ansetzen würde.

In einem nicht als solchen ausgewiesenen Exkurs widmet sich Christian Martin Schmidt dem Werk George Gershwins, dessen Sonderbehandlung unklar bleibt (etwa weil er als einziger Broadway-Komponist von Arnold Schönberg – „dessen Urteilsfähigkeit hinsichtlich der kompositorischen Produkte anderer zweifelsfrei ist“ [S. 114] – geschätzt wurde?). Da Schmidt die Quellenlage der älteren Musicals so problematisch sieht, „daß es fast sinnlos erscheinen mag, sich überhaupt diesem Untersuchungsgegenstand zuzuwenden“ (S. 123), verfällt er auf die Idee, sich auf zwei Filme mit Musik von Gershwin zu konzentrieren, die Jahrzehnte nach dessen Tod entstanden sind: Vincente Minnellis *An American in Paris* (1951) und Woody Allens *Manhattan* (1979). Dabei werden jedoch auf sträfliche Weise Gattungen vermischt. Um anschließend mit *Of Thee I Sing* und *Let 'Em Eat Cake* noch zwei tatsächliche Gershwin-Werke zu untersuchen, stützt er sich auf zwei jüngere Einspielungen, nicht aber auf weitere Literatur zu diesen Werken, so dass die Erkenntnisse hinter Bekanntem zurückbleiben. Für sich genommen brauchbar sind dagegen die Exkurse Werner Jansens zur Produktionsweise

des Musicals und Michael Hanischs zum Film-musical.

Zusammenfassend muss man den Band als vertane Gelegenheit werten, ein deutschsprachiges Standardwerk zum Musical zu schaffen. Das dürftige Konzept wirkt im internationalen Vergleich noch schwächer, und mangelnde Sorgfalt bei der Redaktion hat viele Fehler stehen lassen, aufgrund derer man das Handbuch als Nachschlagewerk nur bedingt empfehlen kann.

(Januar 2004)

Elmar Juchem

PETER JOST: *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 171 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 13.)

Die als zuverlässiges Hilfsmittel im Fach etablierte Reihe der Bärenreiter Studienbücher Musik hat als neuesten Zuwachs einen Band zu Instrumentation und Geschichte des Orchesterklanges bekommen: eine begrüßenswerte Entscheidung, da dem Thema in der deutschen Musikwissenschaft allgemein nach wie vor wenig Beachtung zuteil wird. Peter Jost versucht – wie er einleitend bemerkt –, „den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen Gesichtspunkten in konzentrierter Weise aufzufächern“. Acht Kapitel breiten kaleidoskopartig eine Fülle von Aspekten aus, konkretisiert an vielen Werkauschnitten. Die heikle Frage von Werturteilen behandelt Jost in vorbildlich abwägender, auf Argumente gestützte Weise; in seiner Kritik an der Kontrastwirkung im Kopfsatz der *Achten Sinfonie* Bruckners freilich lässt er sich zu einem persönlichen (negativen) Geschmacksurteil hinreißen, dem man sich kaum wird anschließen wollen (S. 45 f.). Besondere Beachtung verdient das abschließende Kapitel „Theorie und Lehre“, das einen vorzüglichen Abriss zur historischen Entwicklung von Instrumentationslehren und ihrer Stellung im Fächerkanon musikalischer Ausbildung bietet.

Liegen die Stärken des Buches eindeutig im Bereich der Orchester- und Instrumentationsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, so offenbaren die Ausführungen zu den Anfängen instrumentaler Ensembles und zum Orchester der Wiener Klassiker grundlegende konzeptionelle Schwächen. Davon zeugt bereits Josts

Auseinandersetzung mit den Begriffsprägungen „Spaltklang – Schmelzklang“ von Arnold Schering, die im Kontext eines „Grundbegriffe“ überschriebenen Kapitels reichlich anachronistisch wirkt (S. 28–34). Die von Schering vor mehr als einem Dreivierteljahrhundert angesprochenen Phänomene müssten unter ganz anderen Vorzeichen neu gefasst und aufgearbeitet werden. Gleiches gilt für Hugo Riemanns problematische Ansicht von der „Nivellierung der Klangfarbe“ im klassischen Orchester, die der Autor unreflektiert übernimmt (S. 62 f.). Das gewichtigste Defizit von Josts Konzeption aber besteht darin, dass grundlegende historische Stationen der Ensemblebildung und Fragen orchesterlicher Besetzungsnormierung (wie etwa der Streichersatz bei Monteverdi, die Profilierung der Außenstimmen durch Oboen und Fagotte bei Lully, das neapolitanische Opernorchester u. a.) kaum en passant gestreift, geschweige denn eingehend erörtert werden. Eine für das Wiener klassische Orchester so grundlegende Erscheinung wie die Bläser-„Harmonie“ hätte spätestens dort, wo Jost ein konkretes Beispiel bespricht (Beethoven, *Egmont-Ouvertüre* S. 89 f.) als solche vorgestellt werden müssen. Da auch im Kapitel über das Instrumentarium eine klare Scheidung zwischen „zentralen“ und „speziellen“ Ensembleklangwerkzeugen fehlt (der Sonderstatus der Klarinette vor 1800 z. B. bleibt unkommentiert), ist einem umfassenden historischen Verständnis der Entstehung und Entwicklung des Orchesters bis hin zu Beethoven (und weit darüber hinaus) der Boden entzogen. Ein wenig unglücklich erscheint auch die Auswahl der (älteren) satztechnischen Funktionen im Kontext Instrumentation (S. 92–96). Anstelle von „Concerto-Prinzip“ und „Durchbrochener Arbeit“ wären sinnvoller das Collaparte-Prinzip und die Schichtung in Trio-Verbänden zu erläutern gewesen.

Die sorgfältig erarbeitete, aber inhaltlich zu ungleichwertige Publikation erfüllt somit nur teilweise die Ansprüche, die man an ein Studienbuch rechtens stellen kann.

(September 2005)

Klaus Aringer

ALBRECHT DÜMLING: *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*. Hrsg. von Reinhold KREILE. Mit Essays von Adolf DIETZ, Wolfgang