

und Panzer 1938) – im „Deutschland des 15. Jahrhunderts“ der Reigentanz im Vergleich zum paarweise angeordneten Prozessionstanz nur von marginaler Bedeutung gewesen sei (S. 47 ff.). Ebenso kritisch geht sie Bedeutungshorizonten der in den Quellen vorzufindenden Unterscheidung zwischen einem „alten“ und „neuen“ Tanz im städtischen Ambiente nach und stellt mit ihrem Ergebnis, dass es sich bei den „alten“ Tänzen um ruhigere, moralisch unbedenkliche, dagegen bei den „neuen“ um „unordentlich“ ausgelassene Formen handele, hartnäckig tradierte Quelleninterpretationen älteren Datums (u. a. Voss 1868, Schikowski 1926, Wiora 1953) in Frage.

Im Rahmen dieser Ausführungen wird dem Leser anschaulich vor Augen geführt, dass die Autorin nicht nur mit einer problematischen Quellenlage, sondern auch mit verwirrend undifferenzierten Begriffsdefinitionen in der Forschungsliteratur kämpfen musste. Umso instruktiver ist ihre Zusammenstellung deutschsprachiger Quellen, teils literarischer Provenienz, zum Tanz des 15. Jahrhunderts. Bedauerlich ist jedoch wiederum, dass im Kapitel „Ausagen bisheriger Forschung“ keineswegs der aktuelle Forschungsstand präsentiert wird (bei den Hinweisen zur *Basse danse* werden beispielsweise Sachs 1933, Borren im entsprechenden Artikel der *MGG* von 1949 und Nettel 1962 zitiert!). Der Umstand, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Musikwissenschaftler dem historischen Volkstanz (und seinen musikalischen Facetten!) widmeten, ist offensichtlich Rechtfertigung genug, den Gegenstand auch bei Vernachlässigung der musikalischen Komponenten weiterhin vor allem der Musikwissenschaft bzw. Musiksoziologie zuzuordnen (vgl. z. B. S. 11, 14, 17, 66 und insbesondere S. 186) und neuere Erkenntnisse der Tanzforschung bzw. tanzsoziologischer Arbeiten aus dem Umfeld der Geschichtswissenschaft zu ignorieren. Neben dem gravierenden *Fauxpas* der Ausklammerung von Ergebnissen der Volkstanzforschung (vgl. hierzu Bröcker im Artikel „Tanz/Volkstanz“ in *MGG2*, Sachteil 9, 1998) hätten auch die in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Studien aus dem Bereich der historischen Verhaltensforschung wie sie Nitschke (z. B. 1987, 1989, 1992) und Saffien (1994) bieten, nicht stillschweigend ausgeklammert werden dürfen. Insofern wirkt die

abschließende Methodendiskussion im Kapitel „Zusammenfassung“ nicht nur unvollständig, sondern auch deplatziert und unmotiviert. Sie hätte an den Beginn und in einen direkteren Zusammenhang zu einer Erörterung des spezifischen Ansatzes der vorliegenden Arbeit gesetzt werden müssen, wobei die Abgrenzung von anderen Forschungsperspektiven zumindest einer kurzen Erwähnung bedurft hätte. Der kritisch prüfende Blick, den die Autorin im Umgang mit dem Quellenmaterial entwickelte, weicht nun seitenlangen Paraphrasierungen oder gar direkten Auszügen aus den Standardwerken prominenter Vertreter der Mentalitäts-, Sozial- und Kulturgeschichte (Elias, Burke, Foucault etc.). Sprachliche Holprigkeiten und inhaltlich äußerst problematische Unschärfen (so spricht die Autorin beispielsweise von „der Unkenntnis der italienischen Tanzmode in höchsten deutschen Kreisen in Deutschland“ und bezieht sich dabei auf eine Innsbrucker Quelle, S. 43), sprunghafte Gedankengänge und teils konstruierte Problemstellungen („Warum entstand die Abbildung im 15. und nicht einem anderen Jahrhundert, wenn doch das Tanzverbot schon viel länger existierte?“, S. 12) belegen, vor welchen Schwierigkeiten die Autorin stand, indem sie sich – vermutlich von einer faszinierenden Entdeckung verlockt – ein Thema wählte, das sowohl im Bereich der Quellen- als auch der Forschungssituation mit großen Herausforderungen aufwartet.

(Dezember 2004)

Stephanie Schroedter

*ROLF MÄSER: Bach und die drei Temporätsel. Das wohltemperierte Klavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis. Bern u. a.: Peter Lang 2000. 497 S., Nbsp. (Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis. Band 2.)*

Rolf Mäser Gedanken zur Frage des Tempos in Bachs (Tasten-)Musik gehören in die Rubrik eigenwilliger Bach-Deutungen. Das Buch erörtert die zentrale aufführungspraktische Frage, ob sich aus dem schriftlichen Befund der Quellen zuverlässige Anhaltspunkte für eine exaktere Eingrenzung der Tempovorstellungen gewinnen lassen und beantwortet sie mit einem entschiedenen Ja. Mäser glaubt jeder Taktart eine Art immanentes Eigentem-

po („Tempo giusto“) zuschreiben zu können, das innerhalb eines bestimmten Rahmens unter Berücksichtigung werkindividueller Faktoren (etwa dem Abstand der Harmoniewechsel) von verbalen Tempoangaben zusätzlich modifiziert werden konnte. Der Autor sieht sich durch Bachs Schüler Kirnberger bestätigt, der die Beziehung zwischen Taktart und Tempo in den Tanzsätzen der Zeit ausdrücklich bestätigt. Unausgesprochen bezieht sich Mäers Methodik grundsätzlich auf die ältere Vorstellung eines in Proportionen abgestuften Temposystems. Aufgrund mehrerer Indikatoren gelangt der Autor zu einer aus seiner Sicht für die Musik Bachs allgemein gültigen Staffe lung von Zeitmaßen, deren Relationen er durch empirische Erprobung auf konkrete Beispiele in der Praxis überträgt. Die keineswegs umstürzlerische Theorie bleibt als Ganzes unbewiesen. Sie liefert in Einzelfällen durchaus überzeugende Lösungen, fördert aber von den bisherigen Erkenntnissen historischer Musizierpraxis kaum signifikant abweichende Ergebnisse zutage. Zudem relativiert die sinnvolle Einbeziehung sekundärer Tempofaktoren (S. 429–481) die Aussagekraft des zentralen Untersuchungsaspektes mehr, als es dem Autor recht sein dürfte. Alles in allem erscheint der reißerische Untertitel, mit dem Bach wieder einmal als großer „Rästelsteller“ der Musikgeschichte missverstanden wird, maßlos übertrieben.

Die eigentlichen Probleme des Buches aber liegen weniger auf der inhaltlichen Ebene als in der Darstellungsweise. Diese ist einerseits durch Weitschweifigkeit, andererseits durch eine umständlich pedantische, Banalitäten und Zirkelschlüsse produzierende Detailversessenheit geprägt. 350 Seiten lange vorbereitende Überlegungen und Exkurse (u. a. zur Frage thematischer Bezüge, zur Zahlensymbolik, zu Schriftebefund, Zyklusbildung und Werküberlieferung des *Wohltemperierten Klaviers*) lassen das Ziel der Untersuchung mehr als einmal völlig aus dem Blickwinkel verschwinden und spannen auch gutwillige Leser unnötig auf die Folter. Die mangelnde Konzentration der Materie und eine Redundanz an folgenlosen Einzelbeobachtungen entwerten den an sich lobenswerten umfassenden Ansatz, Tempofragen als integralen Bestandteil einer historisch informierten Aufführungspraxis zu begreifen. Wie fast alle Untersuchungen dieser Art sagt

auch die vorliegende mehr über die Persönlichkeit des Autors als über den Gegenstand selbst aus.

(Dezember 2004)

Klaus Aringer

*WILHELM HEINSE: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina PETERSEN hrsg. und kommentiert von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 682 S., Abb., Nbsp.*

Beide hier vorgelegten fiktionalen Prosaschriften des thüringisch-rheinischen Dichters Wilhelm Heinse waren bisher nur in Faksimileausgaben verfügbar und hatten nie zuvor eine kommentierte Ausgabe erfahren. In beiden Fällen ist die musikhistorische Bedeutung der Texte wohl größer als die literarästhetische. So ist die gegenwärtige, in vierjähriger Arbeit entstandene Edition musikwissenschaftlicher Initiative zu verdanken. In Heineses Musikroman entflieht die Fürstentochter Hildegard von Hohenthal einer Liebesbeziehung zu ihrem bürgerlichen Musiklehrer, dem Hofkapellmeister Lockmann, in Männerkleidern nach Italien und macht dort den Kastraten Konkurrenz. Die Handlung liefert den Rahmen für ausgedehnte Dialoge und Erörterungen über musiktheoretische, -ästhetische und -historische Themen. Den zahlreichen Verweisen und Anspielungen auf Kompositionen und Musikschriften v. a. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgespürt zu haben, ist das große Verdienst dieser Ausgabe. Die meisten Beispiele entstammen der Opera seria der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Jomelli, Traetta, Gluck, di Majo etc.), über hundert einzelne Szenen werden geschildert. Gemeinsam mit den Projektmitarbeitern Oliver Huck und Bettina Petersen hat sich der Herausgeber bemüht, die von Heinse behandelten Musikstücke in Abschriften oder Drucken aufzuspüren, um Heineses oft nur vage Angaben im Kommentarteil präzisieren und erläutern zu können. Als Kompensation einer von Heinse zeitweilig geplanten, aber nicht realisierten Notenbeilage werden innerhalb der Anmerkungen 40 Notenbeispiele aus den herangezogenen Werken geboten.

In vielen Fällen können auch die Quellen, aus denen Heinse für seine musiktheoretischen Exkurse schöpfte, identifiziert werden. Anderes scheint auf Heineses eigene musikalische