

BESPRECHUNGEN

ARNFRIED EDLER: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750. Laaber: Laaber-Verlag 1997; Teil 2: Von 1750 bis 1830. Laaber: Laaber-Verlag 2003; Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 462 S., 384 S., 392 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 7, 1–3.)*

Das Konzept des mehrbändigen Handbuchs entpuppt sich im Programm des Laaber-Verlags als Dauerbrenner. Immer neue Themenbereiche werden in Form opulent ausgestatteter Regalmeter erschlossen, beginnend mit dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* über die zahlreichen kleineren und einzelnen Komponisten gewidmeten Projekte bis hin zum *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, die Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, in Wissenschaftlerbiographien in Beschlag nehmen können und die bis in die Curricula der Universitäten und Musikhochschulen ausstrahlen, wo die Autoren aus Zeitgründen die Themen ihres Handbuch-Projekts zweitverwerten. Die herstellerische Qualität der Bände gehört zum Besten auf dem Markt der Musikbücher, die Preise der Originalausstattung sind allerdings dementsprechend hoch (insbesondere im Fall der häufig nachgeschobenen Registerbände) und für Studenten – eine zentrale Zielgruppe gerade für Handbücher – kaum erschwinglich.

Nun liegt das *Handbuch der musikalischen Gattungen* abgeschlossen vor und es stellt sich die Frage nach der Qualität der Einzelbände, auch und gerade vor dem Hintergrund des besonderen Anspruchs eines Handbuchs (vgl. auch die Rezensionen in dieser Zeitschrift, 2006, Heft 4, S. 391 ff. und S. 413 ff.).

Der vorliegende Band, der sich aus drei umfangreichen und gewichtigen Teilbänden zusammensetzt, befasst sich mit dem wohl komplexesten Bereich innerhalb der Reihe. Im Unterschied zu den anderen Bänden behandelt Arnfried Edler die Leitthematik Gattung gleich im Plural, darüber hinaus noch im Rahmen einer umfanglichen Instrumentengruppe, deren Repertoire zudem immens und sehr verästelt ist: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* lautet der Titel des von ihm fast als Alleinau-

tor verantworteten Bandes, ganz der im Vorwort formulierten Einsicht folgend, dass Klaviermusik zwar keine Gattung sei, dass aber deren Repertoire sich aus Gattungen zusammensetze, die nicht nach bestimmten Instrumenten (Klavier, Orgel, Cembalo usw.) zu trennen seien.

Bringt schon die Behandlung einer Gattung zahlreiche Probleme mit sich, wie etwa die Bestimmung der leitenden Merkmale (Bezeichnung, musikalische Kennzeichen, soziale Funktionen), die hinsichtlich ihres Aufkommens, der anfänglichen Verfestigung, Weiterentwicklung und späterer Auflösungstendenzen flexibel handhabbar sein müssen, so sieht sich die Darstellung der Gattungen für Tasteninstrumente zahlreichen Schwierigkeiten gegenüber, die nicht nur in der Addition der Probleme, sondern auch in der intrikaten Überlagerung von chronologischen und systematischen Vermittlungsaspekten begründet sind.

Doch vielleicht wegen dieser anspruchsvollen Fragestellung ist Edlers Band zu einem der überzeugendsten der Reihe geworden. Denn wohl gerade die angedeuteten Probleme scheinen einen eher traditionellen Zugriff auf den Gegenstandsbereich verwehrt und die beliebte Folge von nur chronologisch angeordneten Werkbesprechungen unmöglich gemacht zu haben, wie sie trotz aller gegenteiliger Beteuerungen im Abstrakten die konkrete Ausführung der Gattungsgeschichtsschreibung (auch in dieser Reihe) häufig prägen. Zwar weisen auch die anderen Bände der Reihe gelegentlich reflexive Abschnitte auf, doch ist es gerade die Stärke dieser drei Teilbände, den Untersuchungsgegenstand keineswegs als ein selbstverständliches Faktum vorauszusetzen, sondern beständig nach den konstitutiven Merkmalen zu fragen und den Gattungsbegriff dadurch als geschichtlich relative Größe in Erscheinung treten zu lassen. (Edlers hier entwickelte Überlegungen zum Gattungsbegriff in der Musik – etwa hinsichtlich der Geschichte und des späten Aufkommens des Gattungsgedenkens, seiner Funktion für die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, der Problematik des Nominalismus sowie der biologischen Konnotationen – sind pointiert in seinem Beitrag zum

Artikel *Gattung* der *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4, Stuttgart und Weimar 2006, S. 195–200, zusammengefasst.)

Keineswegs ist dieses Handbuch ein Werk, das man von vorne bis hinten durchlesen möchte und könnte. Dafür ist es zu dicht an Informationen und zu komplex in seiner Konzentration auf die musikalische Thematik. Doch in der Mehrzahl seiner Ausführungen besticht es als ein intelligentes Kompendium zur solistischen Musik für Tasteninstrumente von ihren Anfängen bis um 1900, das in Verbindung mit einem ausführlichen Register sowie den reflektierenden und in die theoretischen und ästhetischen Grundlagen der Problematik einführenden Kapiteln kaum eine Auskunft zu dem angesprochenen Zeitraum verweigert. Die Gliederung mit ihrer Fokussierung der Gattungsbenennungen lässt immer erkennen, worum es sich in den jeweiligen Abschnitten handelt, so dass die Orientierung über die in den drei Teilbänden versammelten Gattungen schon bei der Lektüre des Inhaltsverzeichnisses gelingt.

Ausgehend von den frühen Zeugnissen über die Verwendung der Wasserorgel im 3. vorchristlichen Jahrhundert durchmisst der erste Band, der durch die Wahl einer gegenüber den folgenden Teilbänden kleineren Schrifttype etwas mühsam zu lesen ist, die Zeit bis 1750 und behandelt neben der kirchlichen Orgelmusik ausführlich die Gattungen des Tanzes und der Suite, Variationsformen, Charakterstücke sowie die Anfänge des Präludiums, Ricercar, Tiento, Toccata, Capriccio und die „Idee des Zyklus“, etwa in Gestalt der Kopplung von Präludium und Fuge.

Im zweiten Teilband liegt in der Darstellung der folgenden 80 Jahre der Schwerpunkt auf der Weiterentwicklung von Fantasie und Capriccio sowie auf der Geschichte der Klavier-sonate (der Gattung der Sonate ist Band 5 der Reihe gewidmet). Allerdings werden auch die zahllosen ‚kleineren‘ Gattungen der Klaviermusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie etwa das lyrische Klavierstück, Nocturne und Bagatelle oder die Ausprägungen der Übungsliteratur in knapperem Rahmen berücksichtigt, wobei jedoch die häufig nur geringe Gattungsbindung – meist nur in Gestalt entsprechender Titelworte oder hinsichtlich der sozialen Funktion vorhanden – auffällt.

Der dritte Teilband, der die Zeit von 1830 bis in die Gegenwart behandelt, verfolgt die schon im vorangegangenen Teil angesprochenen Gattungen weiter. Das einleitende Kapitel widmet sich hier dem „Zerfall der Gattungsstruktur im kulturellen Zusammenhang“, was als dominantes Merkmal für die Zeit seit 1830 insgesamt gelten soll; dabei bleibt aber weitgehend offen, was an die Stelle der Gattungsbindung getreten ist. Auf alle Fälle wird in diesem Kapitel angekündigt, in der Darstellung besonders für die Zeit nach 1950 nur noch selektiv zu verfahren und „beträchtliche Zeiträume heraus[fallen]“ zu lassen, „in denen der Gattungsaspekt keine Rolle spielte bzw. geradezu als Traditionsrelikt verpöht war“ (III, S. 34).

Die Darstellung der Zeit nach 1900 ist jedoch gerade deshalb nicht überzeugend gelungen, weil diese Beschränkung auf gattungsgeschichtlich relevante Aspekte nicht erkennbar ist und somit oftmals nicht deutlich wird, ob die Klaviermusik dieses oder jenes Komponisten nun Erwähnung findet, weil dort noch Gattungsbindungen feststellbar sind, oder ob entgegen der Ankündigung doch eher ein Überblick über die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts intendiert ist. Denn es gehört zum Begriff der Gattung (wie auch zum Konzept der Moderne), dass es im 20. Jahrhundert häufig und in dessen zweiter Hälfte überwiegend unmöglich wird, musikalische Werke primär unter den Gesichtspunkten einer Gattungstypologie zu behandeln. Eine Orientierung an Titeln etwa führt im Gegenteil häufig in die Irre, wenn nicht schon deren möglichst allgemeine Wahl als ‚Klavierstück‘ oder ‚Sonate‘ jede Anwendung von Gattungskriterien zurückweist. So macht insbesondere der 16. und letzte Abschnitt des dritten Bandes („Auflösungs- und Expansionstendenzen des Gattungsgefüges“) den Eindruck eines Sammelsuriums ohne irgendeine andere erkennbare Fragestellung als die chronologische Anordnung der angesprochenen Werke.

Zudem ist es dem Reihenherausgeber Siegfried Mauser als Co-Autor dieses Abschnitts nicht gelungen, das theoretische Niveau, die konzeptionelle Geschlossenheit und die Sorgfalt in den Detailbeobachtungen der vorangehenden Darstellung bis um 1900 zu erreichen. So greifen in den von ihm verfassten Abschnitten zur Klaviermusik nach 1950 kaum begrün-

dele persönliche Vorlieben Raum, die musikgeschichtlich schon jetzt als abwegig bewertet werden dürfen (Rihms Klavierwerke werden etwa auf sechs Seiten behandelt, während Stockhausens oder Boulez' ungleich einflussreichere Klavierkompositionen mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, ohne dass es dafür Gründe in einer stärkeren Gattungsbindung gibt). Auch begegnen Fehler, wie etwa die Beschreibung von Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* als „seriell organisiert“ (III, S. 357), und sprachlich oberflächliche Charakterisierungen, wie beispielsweise die pauschale Kennzeichnung von Werken Stockhausens und Boulez' als „objektiv-strukturorientiert“ oder „objektiv-strukturell orientiert“ (III, S. 337 und 345) als Gegenpole einer „spezifisch ausgeprägten Expressivität“, die keinerlei nähere Erläuterungen nach sich ziehen. Es fehlen Themenbereiche wie die signifikante Häufung von Werken für zwei Klaviere nach 1950 (bis hin zu Stockhausens *Mantra*, der ersten Formelkomposition für Klavierinstrumente – für diese Position wird allerdings fälschlicherweise das spätere *Klavierstück XII* reklamiert), die Einbeziehung der Klangfarbe, live-elektronische Klaviermusik sowie insgesamt die Rückwirkung der elektronischen Musik auf das Komponieren für Klavier. Gänzlich untergegangen ist vor dem Hintergrund einer offenkundig als Übersicht der Klaviermusik nach 1950 gedachten Darstellung die zunehmende Einbeziehung des Keyboards in der Musik der Gegenwart und seine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Weiterentwicklung des spezifisch klavieristischen Denkens. Schließlich vermisst der Leser dieses Abschnitts den die vorangehenden Kapitel prägenden reflexiven Anspruch, etwa in der Beantwortung der Frage, warum sich die Gattungsbindung der Werke insbesondere in der Klaviermusik nach 1950 so schnell auflösen konnte und welche vergleichbaren Merkmale die Stellung der Gattung als *Tertium comparationis* einnehmen (eine Antwort wird im informativen einleitenden Kapitel, Bd. I, S. 3, mit Blick auf die Funktion der Tasteninstrumente als ‚Ideen-Instrumente‘, „als Träger des musikalischen Denkens“ und ihre „fundamentale Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Musik“ angedeutet).

Das 20. Jahrhundert mit seiner starken Tendenz zur Auflösung und Ironisierung von Gat-

tungsbezügen ist allerdings in allen Bänden der Reihe eine Herausforderung, da sich hier das Handbuch-Konzept, das sich im Wesentlichen der Funktion nach als konservativ, faktenorientiert und kompilativ-zusammenführend beschreiben lässt, als unzureichend erweist. Das Handbuch als gewählte Darstellungsform dürfte gleichfalls dafür verantwortlich sein, dass neuere Ansätze fehlen, die das historisch ausgerichtete Konzept der musikalischen Gattungen mit weiterführenden Fragestellungen verbinden. So ließe sich etwa vorstellen, dass im Bereich der solistischen Klaviermusik Ende des 18. Jahrhunderts weitere Ausführungen in Richtung auf eine Verbindung zwischen der Entstehung des sich musikalisch artikulierenden Subjekts und der Herausbildung einer gesellschaftlichen und politischen Polarität von Masse und Individuum folgten, oder dass die Genderforschung stärker fruchtbar gemacht würde hinsichtlich der offenkundigen Wechselwirkungen von Gattungen und Geschlechterrollen insbesondere im 19. Jahrhundert.

Insofern hätte man der Reihe insgesamt manches Mal mehr Mut gewünscht, die Gattungen der Musik nicht nur primär vom Werkbegriff, den Benennungstraditionen und von Form- und Besetzungskategorien her darzustellen, sondern sie auch stärker von außermusikalischen und kulturgeschichtlichen Fragestellungen her zu beleuchten, wie sie beispielsweise Edler abschließend im Abschnitt „Das 20. Jahrhundert und das Gattungsdenken“ durch die knappen Hinweise auf die neue Rolle des Klaviers in der Stummfilmbegleitung und im Jazz sowie die Auswirkungen der elektronischen Musik auf die instrumentenspezifische Anordnung des Tonvorrats zumindest anreißt. Richtet sich diese Kritik hauptsächlich an das Reihenkonzept, so schmälert sie doch keineswegs das Gewicht dieses Bandes, als dessen „Hauptpfeiler“ neben der Kompositionsgeschichte explizit auch die Sozial- und Regionalgeschichte genannt werden. Wer sich mit der Geschichte der solistischen Musik für Tasteninstrumente – auch unabhängig von Gattungsfragen – befassen möchte, wird in diesem Werk genügend Antworten und Anregungen zum Weiterfragen finden.

(Juli 2007)

Markus Bandur

Ancient Greek Music in Performance. Symposium Wien 29. September – 1. Oktober 2003. Hrsg. von Stefan HAGEL und Christine HARAUER. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2005. 178 S., Audio-CD-ROM (Wiener Studien. Beiheft 30.)

Der Reiz des von der Kommission für antike Literatur der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstalteten internationalen Symposiums lag im gegläckten Nebeneinander von Vorträgen zu Theorien und über Instrumente sowie praktischen Darbietungen der altgriechischen Musik – mit einem Beitrag über die nordische Leier – in sehr unterschiedlichen Umsetzungen. Und diesen klanglichen Vorstellungen, denen das eigentliche Interesse der Veranstalter bei der Vorbereitung geglont hatte, lagen folgende Wiedergabemuster zugrunde: 1. Vortrag traditioneller, erhaltener Melodien mit (oder ohne) Begleitung auf Nachbauten von Originalinstrumenten (in der Ikonographie oder in überkommenen Fragmenten von Klangwerkzeugen überliefert) im Unisono oder 2. mit freier Improvisation auf derartigen Instrumenten, 3. Improvisierte Melodien in Anlehnung an altgriechische Melodiekonturen und unter Nutzung von Sprachakzenten in der Dichtung, 4. Kompositionen basierend auf antiken Skalen und vom Text vorgegebenen Rhythmen, 5. Kompositionen auf der Basis antiker Melodien oder Melodiefragmente.

Neben der „vorsichtig-nüchternen Interpretation antiker Musik, auf der Basis des einigermaßen gesicherten Wissens und eigener Forschungen“ (Musikprogramm), etwa im Vortrag von Mesomedeshymnen durch Stelios Psaroudakis, der „für seine streng monophonen Interpretationen altgriechischer Melodien bekannt“ ist (Programm), dehnte sich ein breites Feld von Interpretationen bis zu den in Melodie und Rhythmus frei nachempfundenen Darbietungen der auch durch ihre Gruppengestik faszinierenden polnischen Vokal- und Instrumentalgruppe von Gardzienice, diese teils auch zusammen mit dem Chor des Instituts für klassische Philologie, Wien, sowie der Gruppe Musica Romana. Eine Neukomposition von Aristophanes' *Wolken* (Musik von John C. Franklin, der betonte, „die Begrenztheit unseres Wissens“ lasse „dem eigenen Ermessen natürlich breiten Raum“ [Programm]) ergänzte die Vielzahl der Zugangsweisen zu antiker Musik, zu

denen auch Rezitationen antiker Dichtung gehörten, z. B. aus Homers *Ilias* durch Stefan Hagel.

Variantenreich waren die Musikdarbietungen, und ebenso vielfältig war das Vortragsprogramm mit sieben teils ausgedehnten Beiträgen gestaltet.

Ins Zentrum seiner Erörterung über „Hearing Greek Microtones“ stellt John Franklin (Vermont) ganz im Sinne antiker Aufführungspraxis die Frage, wie wichtig mikrotonale Strukturen dem Ausführenden waren, besonders im Hinblick darauf, dass gegenwärtig die altgriechischen Fragmente durchweg diatonisch intoniert werden. Das Notationssystem selbst unterscheidet diatonische Tetrachorde nicht von enharmonischen und chromatischen. Die mikrotonalen Abweichungen („Schattierungen“) sind sicherlich kulturell und damit regional bedingt und deswegen für den heutigen Zugang in der Praxis kaum fassbar. Die Tatsache der praktischen wie theoretischen Position von Mikrotönen in altgriechischer Musik wurde an praktischen Hörbeispielen computergestützt exemplifiziert.

Stefan Hagel (Wien) betitelt seinen Aufsatz „Twenty-four in Auloi. Aristotle, Met. 1093b, the Harmony of the Spheres, and the Formation of the Perfect System“. Es ist dies eine komplex angelegte Studie über die Entstehung des zweioktavigen Systemata teleion und klingende Umsetzungen in die Praxis auf der Grundlage dieses Systems mit konkret hinzugefügten „Schattierungen“. Zur Demonstration dient ihm der Aulos. Verschiedene Griffweisen für einen und denselben Ton waren möglich, wobei immer unterschiedliche Schallfrequenzen gut vernehmlich entstanden. Der Autor befasst sich mit der Frage, welche letztlich kanonisiert wurden. Die gewonnene Intervallfolge wird mit der Sphärenharmonie in Verbindung gebracht. Doch keines der neupythagoreischen Modelle, in denen bestimmte Klänge der Harmonie der Sphären zugewiesen wurden, hatte letztlich Bestand. Die zunehmende Akzeptanz der diatonischen Heptatonik setzte sich über römische Autoren in der europäischen Musik, nachgewiesen in der frühen Kirchenmusik, durch.

In seinem Beitrag über nordische Leiern („Ancient European Lyres: Excavated Finds and Experimental Performance Today“) kritisiert

Graeme Lawson (Cambridge), dass sich der Forscher meistens über ikonographische und schriftliche Quellen seinen Instrumenten nähert. Mit Experimenten an Nachbauten erhaltener Leierreste aus archäologischem Kontext erkennt der Musikarchäologe Konstruktionsweisen der Instrumente, seine Abmessungen, Materialien, Einzelheiten, wie Stege sowie Anzahl und Befestigung der Saiten – nicht zuletzt auch die Haltung des Instruments in Distanz und Neigung zum Körper des Spielers. Lawson plädiert für mehr archäologisch orientierte Erforschung des Instruments (vgl. seine Arbeiten in den Bänden der *Studien zur Musikarchäologie*, besonders Bd. IV, 2004, Bd. VI, in Vorbereitung, mit Beiträgen zum Thema auch anderer Autoren).

Matthias Johannes Pernersthofer (Wien) befasst sich mit „Carl Orffs hesperischer Musik“. Er erklärt, dass es Orff nicht (nur) um eine Rekonstruktion antiker Dramen ging, sondern vor allem darum, die seinen Werken zugrunde liegenden Texte von *Antigone*, *Ödipus der Tyrann* und *Prometheus* mit heutigen Mitteln zu interpretieren. Der Autor zeigt die Forschungsgeschichte auf und geht auf Orffs Selbstdarstellung des Schaffensprozesses ein.

Egert Pöhlmann (Erlangen) erörtert „Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik“. In gewohnt eleganter Darstellungsweise legt er die überlieferten Bühnentexte mit musikalischer Notation aus der Zeit des 3. vorchristlichen bis zum 4. nachchristlichen Jahrzehnt in Beispielen vor. „Am Anfang der Überlieferung von Tragödie, Satyrspiel und Komödie steht das Exemplar des Dichters, der in der Regel auch für die Bühnenmusik und die Einstudierung zu sorgen hatte und in den Anfängen auch als Schauspieler mitwirkte“ (S. 131). Das unter allen Fragmenten hervorragende Dokument altgriechischer Musik mit Notation, das Orest-Fragment (ca. 200 v. Chr.), wird eingehend betrachtet, in seinem Layout, seiner Tradierung als Notüberlieferung des Euripides durch die Berufsmusiker, der Anordnung und dem Zeichenstil der Vokalnoten mit rhythmischen Zeichen.

Robert R. Wallace (Evanston/Illinois, „Performing Damon's harmoníai“) bemerkt zu Beginn einschränkend, dass er Damons harmoníai nicht aufführen kann, sein Ziel sei es, neue Erkenntnisse über dessen theoretischen

Zugang zur Musik zu gewinnen. Damon, so zeigt sich, bezog den Gehalt seiner „harmoníai“ auf das Ethos, d. h. auf Verhaltens- und Charaktertypen (nach Plato; von Damon selbst ist nichts Schriftliches erhalten; deswegen bezieht sich kein antiker Autor bei dieser Korrelation auf Damon). Wallace sieht hierin Ansätze zur „performance“ bzw. zu deren Stil, der die jeweils anderen kulturellen, d. h. regionalen und chronologischen Ursprünge der harmoníai reflektiert. Das ließ sich anhand der Aufführungen, die den zweiten Teil des Symposiums bildeten – und auf die es eigentlich in dieser Veranstaltung ankam (s. o.) – gut verfolgen.

Georg Danek (Wien) bietet Ausführungen zum Thema „Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum“. „Für allgemeine Fragen der homerischen Vortragstechnik stehen uns keine weiter gehenden Informationen aus der Antike zur Verfügung. Das mag vor allem dadurch bedingt sein, dass die Griechen selbst in späterer Zeit (d. h. spätestens mit dem 5. Jahrhundert v. Chr.) kein Bewusstsein mehr davon hatten, dass das Heldenepos ursprünglich im gesungenen Vortrag präsentiert wurde“ (S. 160). Akzent, Sprachmelodie und Versbildung werden untersucht und anhand von Diagrammen exemplifiziert. In Anlehnung an Forschungsergebnisse anderer Gelehrter kommt auch Danek zu dem Schluss, dass „in den besten Melodiefragmenten die Melodieführung nur eine künstliche Stilisierung der natürlichen Satz-Intonation darstellt“ (dieser Vortragsweise bediente sich unter starker Rhythmisierung eindrucksvoll die polnische Gruppe Gardzienice im Konzertteil des Symposiums). „Tatsächlich verfolgen wir wie bei öffentlichen Vorträgen in der Regel eine Vorgangsweise, die eine Mischung zwischen wissenschaftlich-diskursiver Beweisführung (so haben wir die Technik rekonstruiert) und praktischer Demonstration (und so könnte das Ganze geklungen haben) darstellt“ (S. 173).

Mit einer Liste der im Verlaufe des Symposiums und in den öffentlichen Konzerten vorgebrachten Musikstücke wird dieser Band abgeschlossen und zur Musik auf der Audio-CD-ROM selbst übergeleitet.

(Januar 2007)

Ellen Hickmann

ALBA SCOTTI: *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia: Untersuchungen zu den Responsoriumstropen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 301, LXXVII S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

In revidierter Fassung erscheint hier die erste musikwissenschaftliche Dissertation des seit 1999 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten interdisziplinären Graduiertenkollegs 516 „Kulturtransfer im europäischen Mittelalter“ der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Es geht primär um Textierungen von Melismen der Responsoriorum *prolixa* des Offiziums, d. h. um ‚*Prosaes*‘ oder ‚*Prosulae*‘, so die gängige Terminologie. Ein gut gewähltes Thema: Erstens zählt ja zu den Ergebnissen der Musikwissenschaft, dass Tropen in ihren Migrationsbewegungen und lokalen Formulierungen den Kontakt kultureller Räume des Mittelalters nicht bloß schemenhaft, sondern mitunter sogar im Detail sichtbar werden lassen. Zweitens ist der Tropengattung *Prosula* selbst eine Zwitterstellung zwischen basismelismatisch orientierter Abhängigkeit und kreativer Emanzipation zueigen, die ihr zwangsläufig Relevanz als Untersuchungsbe- reich für liturgisch-musikalische Transfervorgänge zukommen lässt. Drittens bietet gerade das Patriarchat Aquileia durch seine geographische und politische Schnittpunktlage reichlich Anlass, auf dem Gebiet des mittelalterlichen Chorals internationalen Einflüssen, gleichzeitig aber auch lokaler Neuproduktion nachzuspüren. Reizvoll kann das Buch diese Transferauswirkungen etwa an den Melodievarianten und Repertoireunterschieden der beiden nicht mehr als ca. 50 km voneinander entfernten Patriarchalsitze Aquileia und Cividale greifbar machen.

Nach Einleitungskapiteln zur Methode, dem Forschungsstand, der Gattung Responsorium und der Geschichte des Patriarchats erschließt die Studie das aquileische Prosularepertoire übersichtsweise und anhand ausgewählter Beispiele (insgesamt 20 *Prosulae* zu 11 verschiedenen Responsorien; 13 *Prosulae* werden zum Teil mehrfach übertragen). Starker internationaler Einfluss prägt dieses Lokalrepertoire. Einige Stücke gehören zu den beliebtesten Exemplaren ihrer Gattung, wie die europäischen Schlager *Sospitati dedit aegros* (zum Nicolaus-

Responsorium *Ex eius tumba*) oder *Inviolata intacta* (zum Marien-Responsorium *Gaude Maria*). Bei anderen aquileischen *Prosulae* lassen sich Verbindungen zu eingrenzba- ren Ursprungsregionen feststellen, etwa nach Nordwestfrankreich oder zum süddeutsch-böhmischen Raum.

Eine Darstellung von Überlieferung und Modifikationen der unter dem Namen „*Neuma Triplex*“ bereits von Amalar von Metz († 850) erwähnten drei Melismen des Weihnachtsresponsoriums *Descendit* nebst ihren *Prosulae* vor aquileischem Hintergrund bildet den ersten Schwerpunkt des Buchs. Richtig ist Scottis Hinweis auf ein weiteres, in der Forschung fast marginalisiertes Melisma, das am Beginn des Verses und der Doxologie des Responsoriums *Descendit* gesungen wurde. (Die Quellen des Patriarchats überliefern hier u. a. Spuren einer westfränkischen Melismenfassung, *Prosulae* aber mit bayerisch-benediktinischem Stamm- baum.)

Der zweite Schwerpunkt der Studie erläutert anhand einiger nur im Patriarchat überlieferter *Versprosulae* zu Responsorien verschiedener Heiligenoffizien, die auf die erwähnte Nikolaus-*Prosula* zurückgreifen, wie das modernere Primat textlicher und melodischer Regelmäßigkeit das Textierungsprinzip ablöst und innerhalb der Melismen- tradition selbst zu Modifikationen führen kann. Eine wichtige Untersuchung der Traditionen des *sospes*-Melismas (70 Handschriften) legt hier übrigens – ähnlich wie Kellys „*Neuma triplex*“-Studie – erhebliche europäische Überlieferungsunterschiede frei.

Ein dritter Teil beschäftigt sich mit 30 Bearbeitungen (meist) liturgischer Einstimmigkeit in sogenannter „*primitiver Polyphonie / polifonia semplice*“. Nach überblickshafter Präsentation erläutert der Abschnitt zweistimmige Sätze der *Prosulae Missus ab arce, Gloria pie* und *Quem ethera* unter den Perspektiven von Überlieferung und Kompositionsstilistik.

Die Studie folgt einer Reihe früherer großer Überblicksuntersuchungen – so Helma Hofmann-Brandts Katalog (1971, mit Einträgen zu über 732 Responsoriumsprosulae aus 496 Quellen), Thomas F. Kellys Studien zu den Responsoriumstropen bzw. „*Neuma Triplex*“ (1973, 1988) oder Rafaella Camilot-Oswalds Katalog der Musikhandschriften des Patriarchats Aquileia (1997). Scotti kann so leicht auf

rund 260 Quellen internationaler Herkunft zurückgreifen. Die spezifisch aquileische Quellengrundlage bilden 33 Handschriften zumeist des 14. und 15. Jahrhunderts mit Bibliotheksheimat Cividale und Görz/Gorizia. Hinsichtlich des interessanten Antiphonars Oxford, *Canonici liturgicus* 202 (12./13. Jahrhundert) schließt Scotti u. a. aufgrund des Überlieferungsbefundes von vier *Prosulae* auf Aquileia (ähnlich Wolfgang Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, VI, 1981, S. 357), eine recht schmale Grundlage. Neulich erst hat László Dobszay die Quelle übrigens als Repräsentantin der Regensburger Domliturgie namhaft gemacht (siehe *Ars Musica – Musica sacra*, hrsg. von David Hiley, Tutzing 2007, S. 69–98).

Leider ist festzustellen, dass weder Darstellungenweise noch Erscheinungsbild der Studie die hohen Ansprüche erfüllen, die sich aus dem oben geschilderten interdisziplinären Hintergrund ergeben. Spezialistenprosa paart sich hier mit der Revisionsbedürftigkeit des Manuskripts (Stil, Orthographie). Ein Appendix nähert sich den Quellen in vielen Teilübertragungen, Ansätze zu pragmatischer Zentralisierung von Melismen- und *Prosula*übertragungen sind selten, verwirrende Dopplungen die Regel. Redundanz ist im Hauptteil die Wiederholung von Quellenlisten eines meines Erachtens ebenso unnötigen thematischen *Prosulakatalogs* bei einigen späteren *Prosula*übertragungen (Stichproben ergaben Differenzen zwischen diesen Listen). Auch der oft unökonomische Notensatz hat Negativwirkungen: Der spannende Umbau des *Responsorium Ex eius tumba* zum Reimverstextresponsorium *Cepit preses* etwa geht im schlecht disponierten Beispiel 38 unter. So erschwert in meinen Augen hier leider die Form den Zugang zu den guten Erträgen dieses Buches. Eine interdisziplinäre Nutzung scheint mir eher unwahrscheinlich. Die Chance, einen musikwissenschaftlichen Beitrag konstruktiv in die hoch bedeutende Kulturtransfer-Diskussion einzubringen, ist damit kaum wahrgenommen worden.

(Juni 2007)

Roman Hankeln

SUSANNE MAUTZ: *„Al decoro dell’opera ed al gusto dell’auditore“. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Berlin: Logos Verlag 2003. 261 S., Nbsp.

Es kommt nicht eben häufig vor, dass eine musikwissenschaftliche Dissertation zu einem so komplexen Thema wie dem vorliegenden auf knapp 130 Textseiten einen neuen Forschungsstand erreicht. Allein schon deshalb verdient die Arbeit von Susanne Mautz Anerkennung. Der Vorstellung, dass es sich bei den Intermedien im italienischen Theater um eine eigene „Gattung“, gar eine musikalische, handeln könnte, erteilt die Verfasserin eine klare Absage: „Ein Intermedium kann – vereinfacht gesagt – etwas zu essen oder beispielsweise ein Madrigal sein, und beides dient dazu, eine Pause zu überbrücken. Dieser Umstand macht es schwer, den Begriff als *Terminus technicus* nachzuweisen“ (S. 14). Tatsächlich liegen die Ursprünge der Intermedien im höfischen Bankett, und erst später lässt sich der Begriff auch im Bereich des Theaters spezifizieren. Dass er von den Theoretikern mit dem Chor der griechischen Tragödie in Verbindung gebracht wurde, hat – ähnlich wie im Falle der Entstehungsmythen der italienischen Oper – mit der damaligen Theaterpraxis nicht allzu viel zu tun. Die von der Autorin vorgenommene Konzentration auf die Intermedien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rückt denn auch die engen Wechselbeziehungen mit der frühen Oper in den Blickpunkt, während sich nach der Etablierung der kommerziellen Oper in Venedig ab 1637 auch die Intermedien grundsätzlich wandelten. Insgesamt lässt sich jedoch eine nahtlose „Entwicklung von den ersten nachweisbaren Intermedien an den oberitalienischen Höfen am Ende des 15. Jahrhunderts bis hin zu den komischen, von der Forschung als *Intermezzi* bezeichneten Intermedien des 18. Jahrhunderts, die zusammen mit der *Opera seria* gespielt wurden“, erkennen (S. 127).

Auch der in der Forschung allgemein akzeptierten groben Dreiteilung der Erscheinungsformen in „*intermedi apparenti*“, „*intermedi inapparenti*“ und „*intermedi aulici*“ liegt keine historisch verbürgte Systematik zugrunde. Während zwar die Unterscheidung zwischen „*intermedi apparenti*“ und „*intermedi inapparenti*“ in zeitgenössischen Quellen vereinzelt begegnet, handelt es sich bei den „*intermedi aulici*“ um eine Begriffsschöpfung Nino Pirrottas aus den 1950er-Jahren. Da Intermedien als ‚Pausenfüller‘ zwischen den Akten von Dramen oder Opern aufgeführt wurden und daher

immer mit (mindestens) einem anderen Werk einen gemeinsamen Aufführungskontext bildeten, kann „das Intermedium zunächst nur über seine Funktion, nicht aber über Form und Inhalt definiert werden“ (S. 35). Neben dem Problem einer formalen bzw. inhaltlichen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes ist das der Identifizierung der Quellen am schwierigsten zu lösen. Während Intermedien als literarische Quellen in großer Zahl überliefert sind, ist die Anzahl erhaltener musikalischer Quellen vergleichsweise gering. Immerhin 25 Notenbeispiele aus diesen Quellen wurden für den Notenanhang der Arbeit ediert, von denen jedoch leider nur die wenigsten ausführlicher erörtert werden.

Nicht nur in dieser Hinsicht stellt der freiwillige Verzicht auf Vertiefung die eigentliche Achillesferse der vorliegenden Untersuchung dar. Dass die Intermedien auf ihre jeweiligen „Trägerwerke“ zugeschnitten wurden, bleibt lediglich eine von einem emphatischen Textbegriff ausgehende Hypothese, die als solche aber nicht erkannt, geschweige denn hinterfragt wird. Der auch terminologisch naheliegende Schritt vom Intermedium zur Intermedialität von Musik, Sprache, Szene und Text hätte auch methodisch fruchtbare Forschungsperspektiven eröffnen können, die jedoch ungenutzt bleiben. Zwar wird erkennbar, dass Intermedien als lyrische Kleinformen häufiger mit Komödien in Verbindung standen, Opern hingegen vorzugsweise mit tänzerischen Intermedien (Balli) gegeben wurden, weiterführende Überlegungen hierzu bietet die Verfasserin jedoch höchstens im Ansatz. Um diese Fragen wenn nicht zu lösen, so doch zu diskutieren, hätte es freilich nicht nur eines größeren Umfangs, sondern auch eines breiteren kulturwissenschaftlichen oder institutionengeschichtlichen Kontextes bedurft, als ihn diese äußerst verdienstvolle Untersuchung bereitstellt.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

ELISABETH ROTHMUND: *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm.“* Bern: Peter Lang 2004. XVII, 449 S. (Collection „Contacts“. Série III: *Etudes et documents*. Volume 63.)

Wer über Heinrich Schütz schreibt und dabei den Akzent auf die deutschsprachige weltliche Musik setzt, der rückt – so muss es zunächst scheinen – einen peripheren Teil von Schütz' Werk in den Mittelpunkt. Denn im Gegensatz zum geistlichen Œuvre, das Schütz' musikgeschichtliche Bedeutung begründet, ist das weltliche Schaffen über deutsche Texte für den heutigen Betrachter wenig profiliert. Die Musik der Bühnenwerke ist ausnahmslos verloren, und die erhaltenen weltlichen Lieder und Madrigale auf deutsche Texte machen einen verschwindend geringen Teil des überlieferten Gesamtwerkes aus. Dass die Verfasserin indessen etwas anderes beabsichtigt als eine erneute Würdigung des Komponisten Schütz, signalisiert das Wort „Kulturpatriotismus“ im Titel. Darunter ist im Blick auf das deutsche 17. Jahrhundert sinnvollerweise nicht der Stolz auf vorhandene nationale Kulturgüter zu verstehen, sondern die Intention, solche Kulturgüter zu schaffen. Für den Musiker Schütz ging es dabei einestils darum, die italienische Aufführungs- und Kompositionspraxis, die ihm Vorbild war, in Deutschland heimisch zu machen; vor allem aber galten seine Bemühungen dem Schaffen von Bühnenwerken und weltlichen Madrigalen in deutscher Sprache – Gattungen, für die adäquate deutsche Dichtungsformen erst zu schaffen waren.

Rothmunds Darstellung hat drei Brennpunkte: 1. die Begriffsfamilie „Deutschland – Vaterland – Nation – Reich“ in Schütz' Sprachgebrauch, 2. die Theorie des deutschen Madrigals in Caspar Zieglers Traktat von 1653, 3. das Problem der Bühnenmusik in deutscher Sprache. Das vorangestellte Kapitel „Heinrich Schütz, das Deutsche und die anderen Sprachen“ enthält einen Durchgang durch Schütz' Œuvre und seine Rezeption, der – da im Wesentlichen Sekundärliteratur zu referieren war – ausführlicher als nötig geraten ist. Das Kapitel „Heinrich Schütz, Deutschland und die anderen Nationen“ versucht, aus Schütz' Äußerungen sein Bewusstsein als schaffender Musiker in „unserm [...] lieben Vaterlande / Teutscher Nation“ (Formulierung nach dem Memorandum vom Januar 1651) deutlich werden zu lassen, wobei im Anschluss an den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette der Schicht des „Paratextes“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, d. h. den Nebentexten der veröffent-

lichten Werke, besonders Titeln, Vorreden, Widmungen usw. (Dass als lateinische Übersetzung von „Deutschland“ statt des gewohnten „Germania“ in einem Falle „Teutonia“ begegnet, nämlich im Huldigungskonzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant* SWV 338, dessen Textautor wir nicht kennen, dürfte freilich kaum an einer Bedeutungsnuance des Begriffes „Deutschland“ liegen (S. 80), sondern daran, dass das Wort „Germania“ wegen der Länge seiner zweiten Silbe nicht als Beginn eines Hexameters brauchbar war.)

Breiten Raum nimmt die Interpretation von Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653) ein, in dessen Vorwort bekanntlich ein Schreiben von Schütz an den Verfasser zitiert wird. Der Traktat erscheint in der Darstellung von Rothmund noch enger mit Schütz verbunden, als man bisher annahm. Ziegler hätte nach ihrer Hypothese – die nicht im strengen Sinne beweisbar, aber durchaus plausibel ist – zunächst die Veröffentlichung einer Gedichtsammlung mit einem Vorwort geplant und wäre dann erst durch Schütz dazu angeregt worden, die Akzente zu vertauschen. So wurde aus der geplanten Vorrede zur Gedichtsammlung ein ganzer, systematisch angelegter Traktat, zu dem die Gedichte nur noch als Beispiele fungieren, so dass der Einzelfall ins Exemplarische erhoben ist.

In den Kapiteln 4 bis 7 widmet sich die Verfasserin eingehend dem Fragenkomplex „Schütz und die Bühnenmusik“, wobei das *Dafne*-Problem und die Zusammenarbeit mit Martin Opitz im Mittelpunkt stehen. Die Verfasserin müht sich nicht mit der unbeantwortbaren Frage ab, ob *Dafne* als Oper oder als ein Stück des Sprechtheaters zu klassifizieren ist, sondern geht der Entstehungsgeschichte und den darin aufscheinenden Intentionen des Komponisten nach und vermag so Schütz' Initiative als Teil seines kulturpatriotischen Impulses zu würdigen.

Eine germanistische Abhandlung über ein musikgeschichtliches Thema ist nicht ganz gegen Fehlrurteile über Fakten und Quellen gefeit, von denen dem Rezensenten folgende auffielen, die hier berichtet seien: In den *Sieben Worten* SWV 478 verzichtet Schütz nicht auf obligate Instrumente (S. 30), weshalb sie auch nicht in den Dresdner Hofgottesdienst passen. Die *Cantiones sacrae*, die Schütz als Dreißigjähri-

ger veröffentlichte, sind kaum als „Jugendwerk“ (S. 43) einzuordnen. Der Passus über das *Syncharma musicum* SWV 49 (S. 45 f.) erweckt den Eindruck, als sei der deutsche Zweitext wegen des Verlustes der Originalquelle nicht erhalten; da er aber in Spittas Gesamtausgabe veröffentlicht wurde, kennen wir ihn im Wortlaut. Dass Schütz den Text für *En novus Elysiis* selbst geschrieben hat (S. 47), ist nicht belegt und eher unwahrscheinlich. In der siebenstimmigen Motette *Was mein Gott will* (S. 64 f.) hat Schütz nicht „Claudin Sermisys Musik“ (das wäre die vierstimmige Chanson *Il me suffit*) übernommen, sondern die aus ihr abgeleitete deutsche Kirchenliedmelodie völlig neu bearbeitet. Über den Charakter der lateinischen Übersetzungen des Beckerschen Psalters durch Valentin Cremcovius bedarf es keiner Mutmaßungen (S. 64), da sie sowohl als Textdruck als auch in Heinrich Grimms Vertonung erhalten sind. Ricarda Huchs *Dreißigjähriger Krieg* ist zwar ein Meisterstück des Genres Historischer Roman, aber nicht als Quelle für anderweitig nicht belegte Fakten und Aussprüche tauglich (S. 69).

Solche Einwände sollen nicht die Tatsache verdecken, dass Elisabeth Rothmund eine der wichtigsten jüngeren Arbeiten über Heinrich Schütz vorgelegt hat. Dass diese Arbeit auf dem Boden der französischen Germanistik entstand, verhalf ihr vielleicht zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber dem Thema „deutscher Kulturpatriotismus“, als deutsche Autoren vor dem Hintergrund aktueller kulturpolitischer Diskussionen sie hätten aufbringen können. Der Autorin ist auf jeden Fall ein neuer Blick auf ein altes Thema der deutschen Musikgeschichte zu verdanken.

(Juni 2007)

Werner Breig

DOMINIK SACKMANN: *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Orgelchoräle“ und der langsamen Konzertsätze. München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2000. 184 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 36.)*

Von Johann Sebastian Bachs Altersgenossen Telemann und Händel wissen wir, dass sie sich intensiv mit der Musik Arcangelo Corellis beschäftigt haben. Dagegen sind die Beziehungen

Bachs zu Corelli weitaus schwerer greifbar. Ausdrücklich belegt sind sie nur durch die Orgelfuge h-Moll BWV 579, deren Thema aus Corellis Triosonate op. 3 Nr. 4 stammt. Dass der Einfluss Corellis auf Bach in Wirklichkeit wesentlich über diese Entlehnung hinausgeht, ist die These, die Dominik Sackmann in seiner Zürcher Dissertation aufstellt und in mehreren Schritten entfaltet.

Die Art von Corellis Einfluss auf Bach definiert Sackmann als „eine ganz bestimmte Haltung im Umgang mit expressiver Melodik [...], die sich weniger anhand eines direkten Vergleichs in der Musik selbst nachweisen lässt als vielmehr durch weiter ausgreifende Gedankengänge zu erschliessen ist“ (S. 6). Dabei werden besonders Corellis Sonaten op. 5 wichtig. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, dass Bach in seiner Weimarer Zeit mit diesem Sonaten-Opus, dessen Erstdruck 1700 erschien, vertraut war, denn Johann Gottfried Walther, sein Verwandter, Freund und Kollege, der eine Variationenfolge über einen Basso continuo aus der Sonate op. 5 Nr. 11 komponierte, dürfte seine Corelli-Erfahrungen gewiss mit Bach geteilt haben. Dass die langsamen Sätze von Corelli größeres Eigengewicht haben als diejenigen Vivaldis, Albinonis, Marcellos und Torellis, berechtigt – in Verbindung mit bestimmten kompositionstechnischen Eigenschaften dieser Sätze – zu der Annahme, dass Bachs langsame Konzertsätze zu einem großen Teil „im Zeichen der Corelli-Rezeption stehen“ (S. 158).

Spezielle Aufmerksamkeit widmet Sackmann den 1710 bei Roger gedruckten Agréments zu den langsamen Sätzen von Corellis op. 5. Dass Bach sich auch mit dieser Ausgabe beschäftigt hat, kann freilich nur auf analytischem Wege wahrscheinlich gemacht werden. Sackmann unternimmt dies zunächst anhand von Bachs Orgelchorälen mit „passaggio“-haften Zeilenzwischenspielen (es sind die von Hermann Keller 1948 irrtümlich so genannten „Arnstädter Gemeindechoräle“). Die seit Hans Klotz' Edition in Band IV/3 der *Neuen Bach-Ausgabe* (1962) geltende Datierung dieser Werkgruppe in die Weimarer Zeit vermag Sackmann einleuchtend auf „ca. 1712“ einzuengen, womit sie in zeitliche Nachbarschaft zu den Anfängen des *Orgelbüchleins* rückt. Als weitere Stücke, die unter Corelli-Einfluss stehen, werden die *Orgelbüchlein*-Choräle mit Diskantkolorierung (vor

allem *O Mensch, beweine deine Sünde* groß BWV 622), die Sinfonia der Kantate BWV 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*), der Mittelsatz der Frühfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts (BWV 1046a) und eine Reihe von langsamen Konzertsätzen besprochen.

Gegenüber der Relevanz der Agréments für Bachs Komponieren scheint freilich eine gewisse Skepsis am Platze zu sein. Denn da das Thema „Ornamentik“ in Theorie, Aufführungspraxis und Komposition die ganze Barockepoche in zahllosen und vielfach miteinander verwandten Ausprägungen durchzieht, fällt es schwer, einzelne Traditionslinien voneinander sicher zu trennen, wenn – wie im Falle „Corelli-Bach“ – ausdrückliche Hinweise in den Quellen fehlen. Beispielsweise läge es für die ornamentierten *Orgelbüchlein*-Choräle wohl doch näher, sie in der gattungseigenen Tradition der norddeutschen Choralkolorierung zu sehen, die Bach durch seine Kontakte zu Reincken, Buxtehude und Böhm bestens kannte.

Indessen steht und fällt der Nutzen von Sackmanns Arbeit nicht damit, dass man seinen Ergebnissen über die Abhängigkeit in jedem Fall zustimmt. Sein Verdienst ist es, die mögliche Einflussquelle „Corelli“ mit zum Teil detaillierten Analysen diskutiert zu haben, und dies in einem weitgesteckten Kontext, zu dem auch die deutsche Corelli-Rezeption zu Beginn des 18. Jahrhunderts, der Zusammenhang von Bachs „Passaggio“-Chorälen mit Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust* von 1722 und die Orgelchoräle von Bachs Schüler Johann Caspar Vogler gehören.

Nicht folgen kann der Rezensent Sackmanns Beschreibung der Form des Mittelsatzes des Konzerts BWV 1063. Hier handelt es sich nicht um eine Folge von Ritornellen und Episoden, sondern um eine Forma bipartita mit ausgeschriebener und variiertem Wiederholung jedes der beiden Teile: T. 9–16 ist Variation von T. 1–8, und T. 41–64 ist Variation von T. 17–40. Die Takte 65–68 sind Überleitung zum Finale und vielleicht erst bei der Bearbeitung der verschollenen Vorlage hinzugesetzt worden – ein Verfahren, das wir auch aus dem langsamen Satz des a-Moll-Tripelkonzerts BWV 1044 kennen. Am Rande schließlich noch eine Bemerkung zu der genealogischen Tabelle, aus der die Verwandtschaft von Bach und Walther abzulesen ist (S. 169). Sackmann stützt sich auf Hugo

Lämmerhirts Studie im *Bach-Jahrbuch* 1925. Deren Verfasser hat allerdings später einen revidierten Stammbaum der Lämmerhirts erstellt, der in Otto Brodtes Dissertation *Johann Gottfried Walther* (1937) abgedruckt ist. Andreas Glöckners Angabe (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, S. 71), derzufolge Bachs Mutter eine (um Jahrzehnte jüngere) Halbschwester von Walters Großvater mütterlicherseits war (zitiert bei Sackmann, S. 72), bedarf also keiner Korrektur.

(Juni 2007)

Werner Breig

Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Instrumentalwerke. Hrsg. von Oswald BILL und Christoph GROSSPIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XXXVI, 364 S., Faks.

Der mehr als 45 Jahre am Hessischen Hof in Darmstadt als Kapellmeister wirkende Christoph Graupner (1683–1760), gleich seinen Musikkollegen Telemann, Händel, Bach und Fasch mitteldeutscher Herkunft, hinterließ ein stattliches Œuvre von etwa 1.400 Kantaten, einigen Opern und über 300 Instrumentalwerken, deren Erfassung und Erschließung durch den Umstand erleichtert wird, dass sein Nachlass nahezu geschlossen in Darmstadt blieb (zunächst von den Erben 1760 Landgraf Ludwig VIII. vergeblich zum Kauf angeboten, 1819 schließlich vom Hessen-Darmstädtischen Großherzog Ludwig I. erworben und später in die Hessische Landesbibliothek – heute Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt – überführt). Trotz der günstigen Überlieferungssituation existierten bislang nur einige Werkübersichten, die jeweils Incipits aufweisen und Bestandteil sind von Einzeluntersuchungen zu Graupners Sinfonien (Wilibald Nagel 1912), Konzerten (Martin Witte 1963) und Ouverturen (Christoph Großpietsch 1994).

Oswald Bill, der langjährige Leiter der Musikabteilung der Darmstädter Universitäts- und Landesbibliothek, und Christoph Großpietsch erarbeiteten nun ein durch umfangreiche Quellenforschungen fundiertes Verzeichnis aller Instrumentalwerke Graupners. Dieses ist gegliedert in die Gattungen Klavierwerke, kammermusikalische Werke, Konzerte, Ouverturen und Sinfonien; die drei nachgestellten

Gruppen umfassen Incerta, Anonyma und Falschzuweisungen. Insgesamt wurden 415 Instrumentalwerke, die in Verbindung mit dem Namen Graupners stehen, hinsichtlich ihrer Authentizität untersucht. Nach gründlichen Recherchen konnten 310 Werke sicher als Kompositionen Graupners bestimmt werden. Damit ist auch das wichtigste Ergebnis der Forschungen von Bill und Großpietsch genannt: die Neubewertung der Echtheit von Graupners Instrumentalwerken. So konnte z. B. bei 18 bisher fälschlicherweise dem Darmstädter Kapellmeister zugewiesenen Kompositionen die Autorschaft endgültig geklärt werden. Einige dieser Werke stammen immerhin von so namhaften Komponisten wie Johann Joachim Quantz oder Antonio Vivaldi.

Die Einträge zu den nicht chronologisch, sondern nach Tonart und Besetzung geordneten Werken enthalten für den Wissenschaftler wie für den Praktiker eine Fülle an Informationen, die zur weiteren Beschäftigung mit Graupners Musik anregen. Die in der Regel mit zwei bis vier (mitunter auch fünf und mehr) Stimmen dargebotenen Incipits vermitteln ein anschauliches Abbild von der Musik; neben Angaben zum Werktitel, zur Datierung, zu Editionen und Nachweisen in anderen Katalogen finden sich auch Hinweise zu Einspielungen auf Tonträgern oder zu speziellen Details wie Schlüsselungen (z. B. Chälumeaux-Schlüsselung) und Anweisungen zur Besetzung des Continuos. Ausgestattet mit derart nützlichen Auskünften bildet das Thematische Verzeichnis der Instrumentalwerke Graupners eine verlässliche Grundlage für alle weiteren Beschäftigungen mit der Instrumentalmusik des Darmstädter Kapellmeisters (wer schon einmal den Satz „Uccellino chiuso“ aus der *Ouverturen-Suite* G-Dur, GWV 466, gehört hat, wird gespannt sein auf die Bekanntschaft mit weiteren derart grandiosen musikalischen Einfällen). Für die Zukunft bleibt zu hoffen, dass der Einstieg in Graupners Vokalmusik ebenfalls mithilfe eines derart ausführlichen und gewissenhaft erarbeiteten Verzeichnisses ermöglicht wird.

(Mai 2007)

Stephan Blaut

CHRISTINE FISCHER: *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 492 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 7.)*

Eine Einschätzung der Werke der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) aus der Sicht ihrer Wahrnehmung der Bühne als Ort politischer Selbstinszenierung ist ungewöhnlich, da man lange davon ausging, dass es in erster Linie adelige Männer waren, die ein solches Feld für sich reklamierten. Christine Fischer lehnt es ab, Maria Antonias Musikwerke mit den im musikalischen Kanon der Zeit enthaltenen Spitzenwerken zu vergleichen und sie nicht nur wegen ihrer künstlerischen Zersplitterung auf vielen Gebieten, sondern auch wegen ihres Geschlechts als mittelmäßige Komponistin zu begreifen. Fischer fasst das Werk hingegen „als Teil eines Selbststilisierungskonzeptes einer politisch ambitionierten Kurprinzessin“ auf (S. 16). Die drei Hauptbereiche der Studien beziehen sich auf den gesellschaftlichen Kontext, die neuen Quellenfunde und Interpretationsperspektiven sowie auf die Aufführungen am Dresdner und Münchner Hof. Diese drei Oberkapitel werden in zahlreiche Einzelkapitel aufgefächert. Hinzu kommen insgesamt sechs „Intermezzi“, die formal außerhalb der Rahmenkonzeption stehen, sich aber auf wichtige Einzelaspekte des Haupttextes beziehen.

Die Kurprinzessin hat selbst darauf hingewiesen, dass ihr die Erfahrung fehle, um ihren Status als Dilettantin zu durchbrechen. Fischer fragt, wie man stilkritische Methoden so ansetzen kann, dass man dem Werk dennoch gerecht wird, und fordert eine neue Einschätzung Maria Antonias, die bislang lediglich als Epigonin Hasses galt. Der Schwerpunkt der Studie liegt auf ihren drei größten Werken im Bereich des musikdramatischen Schaffens: neben einem Oratorienlibretto auf der Pastorale *Il trionfo della fedeltà* und vor allem der Oper *Talestri, regina delle amazzoni*. Die detaillierten Analysen zeigen in verblüffender Weise, wie direkt Maria Antonia bei ihrem Anliegen vorging, wobei *Talestri* dies am klarsten offenbart. Die Autorin hebt Maria Antonias Anspruch für ihr Geschlecht deutlich hervor, denn sie identifizierte sich mit einer Amazone und imaginierte

einen Staat auf der Opernbühne, „in dem Frauen wie selbstverständlich regieren und diese Regierungsmacht auch positiv, nämlich zum Frieden ihres Volkes einsetzen“ (S. 292). Talestris Machtausübung ist ein Plädoyer auch für die eigene Beteiligung an der Staatsführung, einer Domäne männlicher Macht. Mithilfe des reichhaltigen Materials und ihrer kontextualisierenden Methode gelingt es der Autorin somit, die Musiktheaterkultur an deutschen Höfen unter einem zeitgerechteren Blickwinkel zu beurteilen, und zwar „innerhalb des in der Erforschung begriffenen semantischen Bezugsrahmens, in dem die Werke zur Aufführung kamen“ (S. 21).

Fischer hat akribisch geforscht, neue Funde gemacht (darunter ein weiteres Verzeichnis der Sammlung Maria Antonias) und dargelegt, wie genau die Komponistin die inhaltlichen Komponenten ihrer Selbststilisierung in den Opern textlich und musikalisch umsetzt. Das umfangreiche Quellen- und Werkverzeichnis umfasst über 50 Seiten. Da die Überprüfbarkeit der Ergebnisse und Deutungen stets gesichert ist, können weitere Arbeiten darauf aufbauen. Der Erkenntnisgewinn ist somit ein doppelter, da zum einen das weibliche Erbe beleuchtet und zum anderen mit dem interdisziplinären und kontextualisierenden Ansatz zahlreiche Verbindungen und Einflüsse aufgedeckt werden.

Nach so viel Lob seien zwei Kritikpunkte genannt: Die in der Inhaltsangabe aufgelisteten Kapitel schwanken zwischen 3 und 243 Seiten; manche Unterkapitel dieser Abschnitte haben mehr als 20 Untertitel. Die Intermezzi enthalten ihrerseits Untertitel höchst verschiedenen Umfangs. Dadurch, dass die Komplexität der Materie in einzelne Segmente zerfällt, fällt es zuweilen schwer, einen roten Faden zu finden. Und zum zweiten wurden Untersuchungen zur Genderthematik für diese Zeit nicht rezipiert; dazu gehört ein Beitrag von Susanne Rode-Breyman, die mehrere Beispiele auflistet, in denen Herrscherinnen in Opern des 18. Jahrhunderts sich als den Männern ebenbürtig, oft sogar überlegen erweisen („Zwischen Leidenschaft und Seelengröße. Herrscherinnen in der Oper des 17. Jahrhunderts“, in: *Maske und Kothurn* 47 [2002], Heft 1–2, S. 167–180). Ähnliches wurde bereits von Corinna Herr (*Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000) festge-

stellt, die in Frauenrollen des 17. und 18. Jahrhundert ‚starke‘, aktive Seiten nachweist, obwohl der herrschende Weiblichkeitsdiskurs (querelle des femmes) die passive Frau zum Ideal erhob.

(Juli 2007)

Eva Rieger

Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Helmut LOOS. Laaber: Laaber-Verlag 2005. Band 1: XXVI, 446 S., Abb., Nbsp.; Band 2: XVI, 484 S., Abb.

Schumann Handbuch. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 602 S., Abb., Nbsp.

Das Schumann-Gedenkjahr 2006 erbrachte im Hinblick auf die Schumann-Literatur Beiträge von ganz unterschiedlicher Intention und Qualität. Die von Bernhard R. Appel herausgegebene Dokumentation *Robert Schumann in Eendenich* (Mainz 2006) – ein multiperspektivisch konzipiertes und kommentiertes, methodisch selbstkritisches Standardwerk über die tragische letzte Lebensphase des Komponisten – zählt ebenso zu den Positiva wie Thomas Synofziks Buch *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie* (Köln 2006), der von Ulrich Tadday edierte Bremer Symposiumsbericht *Der späte Schumann* (München 2006), der mit reicher Bebilderung und umfangreichem Aufsatzteil lockende Ausstellungskatalog *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät* sowie dessen bibliophil-botanisches biographisches Seitenstück *Clara Schumann. Blumenbuch für Robert 1854–56* (beide hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn/Frankfurt 2006). Mehr oder weniger misslungen sind dagegen zwei neue Biographien, die alte Klischees und neue Oberflächlichkeit verquicken (Martin Demmler, *Robert Schumann. „Ich hab im Traum geweinet“*, Leipzig 2006; Theo R. Payk, *Robert Schumann. Lebenslust und Leidenszeit*, Bonn 2006; siehe dazu Kurzrezensionen des Verfassers in *Das Orchester* 54/9 [November 2006], S. 83, und 55/2 [Februar 2007], S. 80). So erfreulich somit der dokumentarisch-wissenschaftliche Output war, so sehr bedarf es einer gelungenen Vermittlung heutiger Forschungs- und Erkenntnisstände an eine größere musikinteressierte Öffentlichkeit.

Einer a priori besonders anspruchsvollen Vermittlungs-Aufgabe stellen sich zwei umfangreiche Publikationen, die in erheblichem Maße miteinander zu konkurrieren scheinen: die von Helmut Loos herausgegebenen zwei Bände *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* mit insgesamt 972 Seiten und das 624-seitige, von Ulrich Tadday herausgegebene *Schumann(-)Handbuch* (das sich mal mit, mal ohne Bindestrich schreibt). Gehen die *Interpretationen* vom Einzelwerk aus, bei dessen Darstellung auch biographische, werk- und gattungsästhetische, rezeptions-, zeit- und sozialgeschichtlich-funktionale Aspekte erschlossen werden, so würdigt das *Handbuch* die einzelnen Werke knapper, entwirft dagegen von vornherein ein sehr viel breiteres Panorama der Lebens-, Schaffens- und Wirkungskontexte.

Beide Publikationen sind besonders daran zu messen, wie sie den Spagat zwischen Forschungsresümee und Forschungsimpuls einerseits und der Vermittlung aktueller Forschungsstände an wissenschaftliche und außerwissenschaftliche Interessenten bewältigen. Die AutorInnen der *Interpretationen* waren Loos' Vorwort zufolge angeregt worden, in den werkmographischen Kapiteln bei möglichst klarer „Gliederung nach 1) Entstehungsgeschichte (Biographisches, Kultur- oder Zeitgeschichtliches), 2) analytischer Beschreibung und 3) rezeptionsgeschichtlichen Beobachtungen eine treffende Charakterisierung des jeweiligen Stücks bzw. der Werkgruppe zu liefern“. Dadurch sollte – so die Vermittlungs-Doppelperspektive – der „Wissenschaftler über den Stand der Forschung unterrichtet“ und ihm „Anregungen vermittelt“ werden, während „ebenso für einen gebildeten Musikliebhaber eine gut lesbare und fassliche Information“ geboten werden sollte (Bd. 1, S. IX). Auch wenn Loos die Verbindlichkeit dieses Darstellungsauftrages gleich wieder einschränkt, ist es sinnvoll, ja notwendig, wenn bei einem solchen enzyklopädischen Projekt der individuelle, wissenschaftlich motivierte und fundierte Blick der Autoren auf Werk und Werkkontexte – informationstechnologisch gesprochen – mit Literatur-, links' gekoppelt wird, die den Nutzern das Forschungsspektrum erschließen. Ähnliches avisiert auch *Handbuch*-Herausgeber Tadday, dessen Vorwort mehr die Erkenntnisvermittlung in n e r h a l b der Forschung akzentuiert: „Die

einschlägig ausgewiesenen Autoren des Schumann-Handbuches fassen eigene und fremde Forschungsleistungen [...] nicht bloß zusammen, sondern sie führen die Probleme, die uns das Verständnis von Schumanns Leben und Werk erschweren, neuen Lösungen zu, die im größeren Zusammenhang des Ganzen stehen“ (S. IX f.).

Dies ist im Beitragsspektrum des *Handbuches*, von dem zunächst die Rede sein soll, der Mehrzahl der Autoren eindrucksvoll gelungen: Gerd Nauhaus, der frühere Leiter des Zwickauer Schumann-Hauses, skizziert im Eingangskapitel auf knappem Raum konzentriert-anschaulich, mit souveränem Überblick und Urteil „Tendenzen der Schumann-Forschung“. Originelle Sicht, überraschende Gedanken- und Formulierungen-Volten und ein zielsicherer Zugriff auf die Schumann-Literatur kennzeichnen Peter Gülkes ausgreifenden Lebens- und Schaffensaufriß „Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik“, der anstelle eines konventionellen biographischen Kapitels steht. Natürlich begegnet man vielen Zitaten und Kontextuierungen sowie etlichen der genannten Lebens- und Schaffensmotivationen in späteren Kapiteln wieder – so bereits in Uwe Schweikerts konzisen Ausführungen zu Schumanns „literarischem Werk“ oder in Taddays erhellendem Grundriss von Schumanns spezifischer – nicht durchsystematisierter, doch gedanklich kohärenter – Musikästhetik; Bernhard R. Appels Dissertation folgend, unterstreicht Tadday dabei eindringlich den Einfluss der Schriften Friedrich H. Jacobis auf Schumanns ästhetisches Denken. Facettenreichtum und Weitblick kennzeichnen dann Appels eigenen umfangreichen Beitrag „Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise“, der imponierendes philologisches Kompendium, Darlegung von Schumanns kompositorisch-schaffenshandwerklichem Entwicklungsgang sowie publikations- und rezeptionsspezifische Studie zugleich ist. Da Appel unter anderem auch Schumanns Anteilnahme an der Titelblattgestaltung seiner Werke akzentuiert, verschmerzt man leichter, dass Bettina Baumgärtels Aufsatz über „Schumann und die Bildende Kunst“ trotz interessanter Ansätze im Ergebnis eher blass und in manchen Aussagen angefechtbar geblieben war. Hubert Moßburger steuert – im Gefolge seiner Dissertation – einen anregenden Ex-

kurs über die „Poetische Harmonik“ Schumanns bei, der näherer Diskussion wert und bedürftig wäre.

Auch die gattungsspezifischen Kapitel stammen von Schumann-Experten unterschiedlicher Generationen. Sie setzen – je nach Autorinteresse – wechselnde analytische, entstehungs- und wirkungsgeschichtliche sowie gattungsästhetische Schwerpunkte. Arnfried Edlers Beitrag über die frühen zweihändigen Klavierwerke bis 1840 besticht durch Aspektfülle, analytisch-geistesgeschichtlichen Scharfsinn, darstellerische Konzentration und sprachliche Souveränität. Da lässt man sich als Leser selbst auf gewagte Spekulationen ein, fragt sich schließlich aber doch, ob die häufigen Hinweise, Schumann habe in diesem und jenem Werk mit Clara Wieck kommuniziert, nicht dazu führen, dass ein solches biographisch-kompositorisches Motivationsmoment als ästhetisches Differenzkriterium zwischen verschiedenen Werken an Bedeutung einbüßt. Gegenüber den teils ausgesprochen inspirierenden, teils gehaltvoll-soliden Kapiteln über die Instrumentalmusik, zu denen auch die hier leider nur summarisch zu nennenden Beiträge von Joachim Draheim (zweihändige Klaviermusik, konzertante Werke), Irmgard Knechtges-Obrecht (Kammermusik), Jon W. Finson (Sinfonien), Peter Jost (Ouvertüren) und, etwas leichter wiegend, Ulrike Kranefeld (vierhändige Klavierwerke, Kompositionen für Pedalflügel und Orgel) zählen, halten zwei der drei großen Beiträge zur Vokalmusik diesen Standard nicht: Christiane Tewinkels 58-seitige Parforce-Tour durchs Liedschaffen beginnt ambitioniert, scheint sich dann aber zusehends durch die Opera zu quälen, wobei die vertonten Texte eine differenziertere Behandlung erfahren als die Vertonungen, die oft allzu deskriptiv abgehandelt werden. Hansjörg Ewerts Beitrag „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke“ muss sehr Heterogenes zusammenfassen, wobei die Heterogenität sowohl in den unterschiedlichen Gattungen und Genres wie in der Spannung von Traditionsbezug und Innovationspotenzial in der einzelnen Komposition liegt: Kürzere Einzelwerke und das Genre der Chorballade zählen ebenso dazu wie einerseits geistlich-liturgische (Messe, Requiem) und weltlich-oratorische Großformate (*Peri*, *Rose* sowie – als Gipfelwerk Schumanns in diesem Bereich – die *Faustsze-*

nen), andererseits Oper (*Genoveva*) und Schauspielmusik (*Manfred*). Die Ausführungen veraten viel Forschungskompetenz, nicht allein im Hinblick auf Ewerts Dissertationsgegenstand *Genoveva*, bleiben indes in ihrer Argumentation, mancher Scheindialektik und recht gesuchten, doch wenig trennscharfen Schlusspointen mitunter vage, basieren gelegentlich auch auf fragwürdigen Prämissen: Wenn Ewert Hebbels Gedicht *Nachtlied* mit seiner stark kondensierten expressiven Sprengkraft ausdrücklich in die Nähe von „Abend-, Schlaf- und Wiegenliedern“ rückt, muss seine kritische Interpretation von Schumanns Vertonung zwangsläufig in eine Schiefelage geraten (S. 487 f.). Dass *Der Rose Pilgerfahrt* auf einen „jugendlichen Rezipientenkreis“ ziele (S. 495 und passim), ist völlig unhaltbar. Und selbst Ewerts Gruppierung des Werkbestandes überzeugt nur partiell. Sehr überzeugend widmet sich dagegen Thomas Synofzik der „Weltlichen a capella Chormusik“ und erhellt mit vielschichtig-informativen, klar formulierten, auf eigenen Forschungen aufbauenden Darlegungen einen Schaffensbereich, der bisher ein Stiefkind der Schumann-Forschung war.

Der letzte Teil des *Handbuchs* betrifft „Wirkungsgeschichtliche Aspekte“, wobei die anregenden Beiträge stets exemplarisch verfahren. Wolf Frobenius' Studie zur kompositorischen Schumann-Rezeption „Robert Schumann in fremden Werken: Von Clara Wieck-Schumann bis zur Neuen Musik“ geht von einer Typologie aus, deren zehn Kategorien sich naturgemäß teilweise überlappen; Frank Hentschels Anmerkungen zu „Robert Schumann in Musikgeschichtsschreibung und Biographik“ markieren dazu das Gegenbild wissenschaftlicher Rezeption, während Matthias Wendts kurzes Kapitel „Das Schumann-Bild in der Belletristik“ auf Symptome popularisierender Schumann-Rezeption verweist. Zwei hilfreiche Werkverzeichnisse sowie Autoren-, Personen- und Werkregister runden das *Handbuch* ab, das trotz mancher Versehen (nicht nur bei Taktangaben zur *Humoreske* [S. 252] oder beim Entstehungsjahr der *Romanzen* op. 94 [S. 331, recte: 1849]) viel Fundiertes und Weiterführendes zu Leben und Schaffen Schumanns sowie dessen Rahmenbedingungen und Auswirkungen bietet. Weithin ausgeklammert bleiben Bereiche wie Aufführungsgeschichte, -tendenzen

und -probleme, intensivere nosologische und rezeptionshistorische Diskussionen oder Fragen nach dem öffentlichen „Schumann-Bild“ zwischen Kommerz, Medienpräsenz und Musikpädagogik. Doch diese Feststellung ist kein Vorwurf gegenüber einem reichhaltigen, wichtigen Buch, sondern hat mehr mit den Grenzen musikwissenschaftlicher Schumann-Forschung im engeren Sinne zu tun.

Gegenüber dem *Handbuch* haben die Schumann-*Interpretationen* ganz ausdrücklich auch außerwissenschaftliche NutzerInnen im Blick, womit sicherlich nicht nur die direkt angesprochenen „gebildeten Musikliebhaber“, sondern auch Adressaten wie Künstler, Musikpädagogen oder Musik-Autoren verschiedenster Sparten gemeint sind. Mit ihren werkmonographischen Kapiteln bilden die zwei *Interpretationen*-Bände eine bisher in dieser Breite und Intensität nicht verfügbare Basis für vielfältige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen. (Vergleichbar wäre am ehesten, da ebenfalls werkmonographisch ausgerichtet, *Reclams Musikführer Robert Schumann* von Günther Spies aus dem Jahr 1997.) Behandelt werden die 148 Werke mit Opuszahl, die acht in Margit McCorkles maßstabsetzendem *Werkverzeichnis* (München 2003) als WoO gezählten Kompositionen sowie zehn ausgewählte weitere Werke, Werkfragmente oder Sammlungen, darunter die unvollendete g-Moll-Symphonie, das frühe Klavierquartett, die vierhändigen Polonaisen, Jugendlieder oder die späten Es-Dur-Variationen.

Die folgenden Bemerkungen müssen sich auf einige generelle Beobachtungen und exemplarische Charakterisierungen beschränken. Zum dankenswerten Service jedes Werkkapitels zählen die standardisierten Kopfeinträge mit werkgenetisch-philologischen, auf McCorkles *Werkverzeichnis* basierenden Grundinformationen (Entstehungszeit, erste nachweisbare Aufführung, Manuskriptlage, Erstdruck, Widmung, Fundort in alter und neuer Schumann-Gesamtausgabe). So hilfreich und verlässlich dieses Informations-Portal in der Regel ist, hätte man sich gelegentlich mehr redaktionelle Stringenz gewünscht. So findet sich in Bd. 2 im Bereich der Opera 122–147 gelegentlich der Hinweis „Praktische Ausgabe“, der jedoch entweder eine Leerkategorie bleibt oder willkürlich nur Ausgaben e i n e s Verlages nennt. Die

Kopfeinträge bei Charakterstückzyklen und Liedersammlungen geben oft, wenngleich nicht immer, die Einzeltitel an (*Phantasiestücke* op. 88 und *Bunte Blätter* op. 99 beispielsweise mit, *Stücke im Volkston* op. 102 und *Albumblätter* op. 124 ohne Angaben), während die Satzangaben der Sonatensatzzyklen und die bei Künstlern und Forschern in jüngerer Zeit auf neues Interesse stoßenden Metronombezeichnungen hier generell entfallen und gegebenenfalls den Werkbesprechungen vorbehalten bleiben. (Die Kapitel zu Opp. 41 und 61 sind dabei vorbildlich.)

Die Beiträge der insgesamt 55 Autorinnen und Autoren haben oft hohe, sonst meist zumindest akzeptable Qualität. Da schreiben international renommierte Schumann-Experten über Werke, die schon Gegenstand ihrer eingehenden Forschungen waren (siehe z. B. Opp. 2, 38, 50, 54, 56, 58, 60, 61, 68, 81, 82, 89, 93, 94, 103, 104, 105, 110, 112, 121, 134) wie auch Autoren, die sich zuvor auf andere Weise intensiver mit Schumanns Schaffen auseinandersetzen (z. B. Opp. 46, 126, WoO 1 und 2, Anhänge F39 und M15). Andere Beiträge, die nicht unbedingt von Schumann-Spezialisten stammen, können ebenfalls von unterschiedlichsten Forschungsschwerpunkten her anregende Impulse geben und neue Perspektiven aufzeigen (z. B. Opp. 41, 120, 143, 147, 148). Gelegentlich gibt es freilich Kapitel, nach deren Lektüre man sich fragt, was der Autor zum behandelten Werk eigentlich sagen wollte (z. B. Opp. 113, 132). Vereinzelt stößt man sogar noch auf Argumentationsmuster aus der Steinzeit der Schumann-Forschung, als die simple Rechnung galt: späte = schwache Werke, wobei weniger die Urteilstendenz als der Urteilsweg befremdet (z. B. Op. 136; vgl. auch S. 269 zu Op. 124). Analytisch, philologisch und sprachlich misslungen ist der Beitrag zur Violin-Phantasie op. 131. Einige (wenige) Kapitel suggerieren durch Fußnotenarmut oder -freiheit, hier werde Forschungsneuland betreten (z. B. Opp. 113, 126, 139, WoO 1, 2) – was weder der jeweiligen Forschungssituation noch der Vermittlungsaufgabe gegenüber den Lesern gerecht wird. Doch die meisten Autoren ermöglichen durch Verweise auf maßgebliche frühere Publikationen den Einblick oder Einstieg in den bisherigen wissenschaftlichen Diskurs über ein Werk.

Dass dem einen Autor primär die Entste-

hungs- und Rezeptionsgeschichte, dem anderen ein ganz spezieller analytischer Ansatz und einem dritten ein multiperspektivisch-integratives Vorgehen am Herzen liegt, zeigt exemplarisch ein Vergleich der Kapitel zu den mehr oder weniger stark ‚didaktisch‘ konzipierten Opera 118, 126 und 68. Die im Vorwort in Aussicht gestellte Balance aus Wissenschaftlichkeit und Anschaulichkeit wird in den meisten Werkmonographien eingelöst, wobei die Komplexität der ästhetischen Gegenstände allzu starke Vereinfachungen verbietet. Wie Herausgeber Loos zugibt (Bd. 1, S. IX–XI), entwickelten die Autor-Interessen während der Erarbeitung der *Interpretationen* eine starke Eigendynamik, so dass das „offene“ Konzept sehr offensiv interpretiert wird – nicht nur in der Vielfalt, ja Buntheit der Untersuchungs- und Darstellungsansätze, sondern auch in den sehr unterschiedlichen Umfängen der Werkkapitel: Wenn die drei Streichquartette op. 41 auf 53 Seiten, die sicherlich ähnlich komplexen drei Klaviertrios opp. 63, 80 und 110 dagegen nur auf insgesamt 18 und die drei Violinsonaten opp. 105, 121 und WoO 2 auf zwölf Seiten behandelt werden, dann drohen – ohne dass man die vordergründige Rechnung aufmachen müsste, mehr Seiten signalisierten größere Bedeutung – Verzerrungen bei der Darstellungsintensität und bei der Werk-Repräsentation in Schumanns Œuvre. Zwar finden sich auch in den *Interpretationen*-Bänden etliche alte und neue Fehlinformationen, die selbst gestandenen Experten unterlaufen (z. B. Bd. I, S. 11: Op. 2 Nr. 3 nicht in *f*, sondern *fis*-Moll; S. 402, unten: das Zitat „ein einziger Herzensschrei“ betrifft nicht die *C-Dur-Phantasie* op. 17, sondern die *f*-Moll-Sonate op. 14; Bd. II, S. 287 und 293: McCorkles frühester Aufführungsnachweis zum *Cellokonzert* op. 129 wird ignoriert). Doch insgesamt erweisen sich die *Interpretationen*-Bände als weithin verlässliches, reizvoll pluralistisches, mitunter etwas uneinheitliches Ganzes.

Nachdem sich die Situation der Schumann-Forschung in den letzten Jahrzehnten im Hinblick auf die philologische Basis und in der selbstkritischen historisch-methodischen Reflexion erheblich verbessert und stabilisiert hat, gelingt es dem *Schumann-Handbuch* und den *Schumann-Interpretationen* alles in allem durchaus eindrucksvoll, die neue Forschungs-

lage zu nutzen und einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln – teils konkurrierend, teils komplementär. Das ist ein gutes Resultat des Schumann-Gedenkjahres.
(Mai 2007) Michael Struck

Robert Schumann in Endenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. APPEL. Mit einem Vorwort von Aribert REIMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2006. 607 S., Abb. (Schumann Forschungen. Band 11.)

Die letzten Lebensjahre Robert Schumanns in der privaten „Irrenanstalt“ in Endenich bei Bonn haben in mehrfacher Hinsicht Diskussionen ausgelöst, die teilweise noch immer geführt werden und die vielfach im Boulevardhaften angesiedelt sind. Neben der menschlichen Tragödie, die Schumann und seine Familie durchlebten, sind es wild wuchernde Spekulationen über eine Liebesverbindung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms, denen die Einweisung Schumanns in die Anstalt gerade recht gekommen sei, und gar die abenteuerliche These, Brahms sei der Vater des jüngsten Schumann-Kinds gewesen. Beinahe nahtlos passt in eine solche Verschwörungstheorie, dass die Berichte, die Clara aus der Anstalt empfing und in denen sie über den psychischen und physischen Zustand ihres Mannes regelmäßig informiert wurde, sämtlich verloren sind, ebenso wie große Teile der Korrespondenz zwischen ihr und Johannes Brahms von beiden vorsätzlich vernichtet wurden. Schließlich wusste man, dass der behandelnde Arzt, Leiter und Besitzer der Anstalt, Dr. Richarz, den Bericht, den er gemeinsam mit seinem Assistenten Dr. Peters beinahe täglich über den Verlauf der Krankheit Schumanns angefertigt hatte, nicht bei den Akten der Klinik gelassen, sondern nach seinem Abschied mitgenommen hatte.

Dass die von Bernhard R. Appel im Schumann-Jahr 2006 vorgelegte Dokumentation der Endenicher Jahre eine lebhaftere Reaktion überwiegend in der Tagespresse hervorgerufen hat, legt schon heute Zeugnis von dem erheblichen Aufruhr ab, den die Publikation auslöste. Dies ist erfreulich und umso mehr, als es sich

hier um eine Arbeit handelt, die über jeglichen Verdacht einer *chronique scandaleuse* oder dergleichen erhaben ist. Kernstück ist die Wiedergabe der wieder aufgefundenen, beinahe vollständig erhaltenen Arztberichte Richarz'. Besitzer des Dokuments ist der Komponist Aribert Reimann, der es von seinem Onkel, einem entfernten Nachfahren Richarz', geerbt und im Archiv der Berliner Akademie der Künste deponiert hatte. Appel hat den Text um Briefe, Tagebuchnotizen und biographische Informationen ergänzt, kommentiert und in eine strenge Chronologie gebracht, die erstmals den Endenicher Aufenthalt Schumanns um eine quasi objektive, medizinische Ebene erweitert. Zwar wirkt dieser Bericht inmitten der die Eintragungen ergänzenden persönlichen Dokumente seltsam isoliert, manchmal gar wie ein Fremdkörper, doch mag dies daran liegen, dass die Reaktionen vor allem Clara Schumanns sich fast stets auf einen der erwähnten Arztbriefe beziehen, die als verloren gelten müssen.

In seiner ausführlichen Einleitung verdeutlicht Appel die Genese der endgültigen Textgestalt, wobei er mit wenigen Ausnahmen die Rolle des neutralen Editors wahrnimmt. Zu diesen gehört die Richtigstellung der hartnäckigsten Gerüchte, wenn sie denn durch das neu gefundene Material ermöglicht wird: Dass Clara Schumann ihren Mann erst wenige Tage vor seinem Tod besuchen durfte, hat seinen Grund in der hartnäckigen Weigerung der Ärzte, die – aus der Perspektive des damaligen medizinischen Wissensstands durchaus verständlich – um die Genesung ihres Patienten fürchteten. Dokumentiert sind das Leid und die Qualen, die Clara erlitt. Nötig wäre es nicht gewesen, doch Appel errechnet anhand des Datums der ersten Begegnung von Clara und Brahms einerseits sowie des Geburtsdatums des jüngsten Schumann-Sohnes Felix andererseits die nahezu vollständige Unmöglichkeit einer Vaterschaft Brahms'.

Bei einer vollständigen Lektüre aller Dokumente (gut 400 Druckseiten inkl. Kommentaren) ergibt das Nebeneinander der disparaten Texte eine geradezu dokumentarisch-realistische Wirkung. Neben vielem Anderen erschließen sich Bereiche und Details, die man bislang nicht wahrgenommen hat, beispielsweise die qualvoll lange Zeitspanne, bis Clara zumindest ein Lebenszeichen Schumanns erhielt, die per-

manente Zukunftsangst, die sie in ihrer verzweifelten Lage unausweichlich erleiden musste, schließlich die Beruhigung, nach einem guten halben Jahr endlich Briefe von Schumann zu erhalten, in denen ihr Mann als vollständig geheilt vorkommen musste (was auch die Freunde bestätigten, die ihn besuchen durften), und zuletzt das plötzliche Verstummen Schumanns. All dies wird durch die nüchternen Berichte der beiden Ärzte Richarz und Peters flankiert, in denen wir über Schumanns Stuhlgang umfassender informiert werden, als uns dies mitunter lieb ist; wir erfahren aber auch von seinen pathologischen Sinnestäuschungen, nächtelangen Schreianfällen und den entwürdigenden Vorfällen der letzten Tage.

Es ist nicht leicht, zu diesem Buch eine Position zu finden. Es ist fesselnd, anrührend und abstoßend zugleich, es macht den Leser zum Voyeur und verschafft ihm Einblick in einen Bereich, der mit Recht eigentlich tabu ist und den er in aller Regel auch tabu wissen möchte. Und man wird Zeuge eines umfassenden Verfalls. Steht in diesem wesentlichen Teil des Buchs der Zweck einer kommentierten Dokumentation einer Textquelle von erheblicher Bedeutung im Vordergrund (was auch Fragen nach dem Sinn solcher Arbeit mit Hinblick auf die künstlerische Persönlichkeit obsolet erscheinen lässt), so wird diese vordringliche Dokumentationsaufgabe in den Texten der beiden medizinhistorischen Stellungnahmen mitunter verlassen. Sie befassen sich nämlich größtenteils mit der Frage, auf welche Krankheitsursachen die Pathographie schließen lässt, mithin der gleichfalls nicht neuen These einer progressiven Paralyse, ausgelöst durch eine syphilitische Infektion im Jahr 1831, auf deren Primäreffekte Schumanns Tagebücher Hinweise liefern („das Frenulum gebissen“), verlassen somit den medizinhistorischen Kontext. Nicht nur der „Plastizität“ der Schilderung zuträglich sind die 77 teilweise ausführlich kommentierten Abbildungen und Faksimiles; Bibliographie, Personen- und Werkregister sind vorbildlich. An dieser Publikation scheiden sich die Geister – vermutlich war das nicht vermeidbar. Die Alternative, den Arztbericht nicht zu veröffentlichen, erscheint jedoch schon jetzt undenkbar. (September 2007) Manuel Gervink

MATTHIAS FALKE: *Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms. Studien zu Max Bruch und Robert Volkmann.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. 343 S., Nbsp. (musicologica berolinensia. Band 14.)

Die Komposition von Symphonien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht nach wie vor unter der Dahlhaus'schen These einer „toten Zeit“ zwischen ca. 1850 und 1870, in der keine Symphonien „von Rang“ entstanden seien, und der damit verbundenen Rezeptionsprobleme der Gattungsbeiträge Ludwig van Beethovens, die wiederum exemplarisch im langen Entstehungsprozess der *Ersten Symphonie* von Johannes Brahms zum Ausdruck kommen. Nun hat es in den letzten Jahren an Diskussionen zu dieser Thematik wahrlich nicht gemangelt, wenngleich eine abschließende Auseinandersetzung – wenn es den so etwas überhaupt geben kann – bislang tatsächlich aussteht. Matthias Falke will mit seiner Untersuchung zweier exemplarischer Werke aus dieser nach wie vor komplexen Epoche einen analytisch-praktischen, vor allem aber methodischen Beitrag liefern. Das Kapitel über die Symphonien Max Bruchs entspricht dabei der an der Universität Karlsruhe eingereichten Magister-Arbeit des Verfassers (1996) und wurde für den Druck offenbar nicht konsequent überarbeitet. Der Teil über Robert Volkmanns *Erste Symphonie* entstammt einer nicht abgeschlossenen Dissertation an der Universität Freiburg im Breisgau. Nun ist gar nichts dagegen einzuwenden, wenn die beiden thematisch durchaus verwandten Bereiche für eine Buchpublikation aufbereitet werden. Jedoch hätte ein wenig Sorgfalt bei der Überarbeitung des ersten Textes nicht geschadet. So wird eingangs (S. 15 f.) noch von der „Arbeit“ gesprochen, offenbar ein Überbleibsel aus der ehemaligen Textgestalt – nur ein kleiner Flüchtighkeitsfehler, aber ein bezeichnender. Bezeichnend nämlich insofern, als sich in diesem Teil noch Formulierungen auffinden lassen, die den Kenntnisstand des Autors zum Zeitpunkt der Anfertigung seiner Magisterarbeit widerspiegeln – was durchaus nicht sein müsste, wie später entstandene Teile zeigen, die auch eine weitaus differenziertere Sicht auf die Dinge offenbaren. Hier aber finden sich pauschale Beurteilungen wie „Vorgaben der Klassik“ in der Orchesterbesetzung (S. 22), Fragen nach dem in der Zeit längst obsole-

ten „Themendualismus“ in der Sonatenform (S. 29), Behauptungen ohne jeden Nachweis, z. B. zum langsamen Satz der *Zweiten Symphonie* Max Bruchs und seiner Gestaltung in der Sonatenhauptsatzform, die „als eintönig und ermüdend empfunden [worden sei]“ (S. 65), unnötige Belehrungen („Es lohnt sich jedenfalls, Zitate hin und wieder auch zu verifizieren“, S. 72) und die Tatsache, dass zeitgenössisches Schrifttum nicht aus der Zeit heraus interpretiert (also als entsprechende Quelle), sondern neuerer Literatur unterschiedslos an die Seite gestellt wird (z. B. von Alfred Kalischer, 1890 [S. 87], der dann später [S. 100] abgeurteilt wird). Letzten Endes offenbart sich hier ein unzureichendes Problembewusstsein, wenn etwa eine „musikgeschichtliche Optik“ suggeriert wird, „die immer und weitgehend ausschließlich auf Beethoven ausgerichtet ist“ (S. 96) oder Falke Quellen relativ hemmungslos zitiert und kommentarlos hinstellt, wie z. B. Walter Niemann (1913): „Bruch [...] bewahrt sein rheinisches Blut und die weiche Empfindung seiner Rasse vor akademischer Trockenheit“ (S. 113).

Von differenzierterer Urteilsfähigkeit zeugt hingegen die Diskussion über Max Bruch und das „Zweite Zeitalter der Symphonie“ (Carl Dahlhaus). Falke ist wahrhaftig nicht der Erste, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt, aber er fragt mit Recht, „was als musikgeschichtlicher Rang anzusehen sei“ (S. 121). Lobenswert ist, dass er nicht rein statistische Befunde zur Widerlegung der These gelten lassen will, sondern nach der Stellung des Werks im zeitgenössischen Musikleben, seinem (davon weitgehend unabhängigen) ästhetischen Rang und seiner Wirkung fragen will (S. 122). Zu deren Beantwortung trägt er dann freilich nicht bei, da er sich unmittelbar erneut dem Komplex der „wahren“ Beethoven-Nachfolge als Rezeptionsproblem späterer Zeit widmet (S. 122). Von einer „Verzerrung der Optik“ ist die Rede, „die weiten Bereichen der Musikgeschichte zwischen Schubert und Mahler nicht mehr gerecht wird“ (S. 123).

Die Besprechung der Symphonik Volkmanns folgt der Praxis des ersten Teils: Eine ausführliche Ablaufbeschreibung dient als Grundlage für eine Interpretation des Formaufbaus. Von der Methodik her wird somit über den Stand der Magisterarbeit nicht hinausgegangen. Und auch hier stellt sich erneut die Frage, was Falke ge-

meint haben mag, wenn er sich klischeehafter Aussagen bedient, die er bei anderen mit Recht kritisiert, wie z. B. „opernhafte Spannung“ (S. 166), „Zeitalter des Anspruchs unbedingter Originalität“ (S. 266) oder „der einmalige musikalische Reichtum des 19. Jahrhunderts, das individuellere Lösungen zuließ als der Barock oder noch die Klassik, aber in seiner Ästhetik noch verbindlicher war als das pluralistische 20. Jahrhundert“ (S. 295). Bei allen eigenen Pauschalismen dieser Art geht Falke mit den Fachvertretern nicht eben zimperlich um: Als „Sackgasse Statistik“ wird ein ganzes Kapitel überschrieben, Carl Dahlhaus' Schriften bezeichnet er kurzerhand „in wesentlichen Teilen als überholt“ (S. 299), und schließlich wird unter dem programmatischen Aufruf „Zu den Sachen selbst!“ (S. 300) eine differenzierte Analyse des Repertoires gefordert, die sich jeglicher Gattungszugehörigkeit enthalten soll („Es gibt aber keine Gattungen, nur Werke“, S. 301).

In einem abschließenden Kapitel entwirft Falke sodann „Ideen und Thesen zu einer phänomenologischen Musik-Ästhetik und musikalischen Hermeneutik“, deren Gültigkeit in ihren einzelnen Facetten (Phänomen – Substanz – Plausibilität – Funktion – Gattung – Genie – Werk – Rang – Intentionalität – Erlebnis – Methode) unbestritten sein soll, die aber im Ganzen aus den vorausgegangenen Analysen nicht hervorgehen geschweige denn durch sie gerechtfertigt würden. Auf das Desiderat einer zeit-, ideengeschichtlichen und analytischen Beschäftigung mit den zahlreichen Werken hinzuweisen, ist dabei ein nicht geringes Verdienst, das der Arbeit zuzugestehen ist.

(April 2007)

Manuel Gervink

Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004. 572 S., Abb., Nbsp.

Das Nationale in der Musik ist seit Langem immer wieder Thema sowohl von Publikationen als auch von Kongressen und internationalem Austausch. Vom 24. bis 26. Oktober 2002 fand an der Universität Leipzig eine große Konferenz mit nicht weniger als 40 Referenten aus 15 Ländern statt (vgl. *Mf* 56/2, 2003, S. 181 ff.).

Geringfügig weicht der beeindruckende Kongressbericht von der stattgehabten Konferenz ab, doch bleibt die Dimension enormer Vielfalt auf jeder Seite spürbar.

Eva Sedak, längst eine Institution in dem Themenbereich, befasst sich in ihrem Grundsatzerferat mit diesem in jüngster Zeit verstärkt zu beobachtendem Interesse, in dessen Zusammenhang auch die Neugründung eines Centre for the History of Music in Britain, the Empire and the Commonwealth an der Universität Bristol zu sehen ist. In einer differenzierten Literaturschau zeigt sie Definitionstendenzen der Vergangenheit und der Gegenwart auf und deklassiert durch die Tiefe ihres Vortrags manch einen anderen Beitrag des Bandes.

Die Brisanz der Thematik spiegelt sich in den teilweise fast konträr erscheinenden Positionen der Referate, bedingt durch nationalindividuelle Erfahrungen und unterschiedliche Zugangsweisen. Während sich manch deutscher Musikwissenschaftler mit Blick auf den Nationalsozialismus äußerst kritisch mit dem Begriff des Nationalen auseinandersetzt, überwiegt bei den osteuropäischen Referenten die neutrale oder positive Wertung des Begriffes. Von besonderem Interesse sind ohne Frage die Referate zu den Balkan- und den vormaligen Ostblockstaaten, erfährt man doch als deutscher Musikologe neben musikhistorischen Informationen durchaus auch Wesentliches zum „nationalen“ Selbstverständnis der Autoren und der durch sie vertretenen Länder. Hier kann nicht der Platz sein, die Vielfalt der Ansätze en détail zu präsentieren – allein die Aufzählung der Themenbereiche würde den Rahmen einer Rezension sprengen. Auffallend allerdings ist die große Anzahl der dem „normalen Musikwissenschaftler“ ungeläufigen Komponistennamen – dies eine erfreuliche Tendenz, die man gerne auch in den Ländern mit bekannten „Nationalkomponisten“ sähe. Erfreulich auch die Anzahl der soziohistorischen Ansätze, die man gerne noch stärker mit musikhistorischen verknüpft sähe. Ein Beitrag scheint fehl am Platze (jener von Mikhail Saponov zur internationalen Interpretation des Briefwechsels zwischen Igor Strawinsky und Jean Cocteau), doch können hier nicht einzelne Referate kritisch durchleuchtet werden – die gebotene Vielfalt und die Vielfalt der Ansätze überwiegen bei weitem die eventuell vorhandenen Mängel im Detail.

Problematisch scheint dem Rezensenten die Formulierung „West- und Osteuropa“ im Titel sowohl des Kongresses als auch des Kongressberichtes. Wenn von internationalem Austausch die Rede ist, so muss das Selbstverständnis der Mittelmeerstaaten, Frankreichs, Belgiens, der Schweiz oder der Niederlande ebenso berücksichtigt werden, was selbst mit wenig Referaten noch viele zusätzliche Komponenten in die Diskussion gebracht hätte. Vielleicht ergibt sich in nicht zu ferner Zukunft die Möglichkeit, die Dimension des Kongresses von 2002 nochmals international auszuweiten (nicht nur, wie Stefan Keym in dem Kongressbericht in *Mf* 56/2, 2006, S. 183 schreibt, mit Blick auf die bevorstehende EU-Osterweiterung) – und vielleicht sogar über Europa hinauszugehen.

Leider kann auch diese Rezension nicht ohne ein kritisches Wort an das Lektorat enden. Ein Buch von 572 Seiten darf heute einfach nicht mehr ohne Register daherkommen, und auch das Weglassen von Bildnachweisen ist kein Kavaliersdelikt. Die ca. 30 Seiten Umfang und zwei Wochen intensiver Arbeit hätten sich gerade bei einer derart facettenreichen Publikation mehr als gelohnt.

(Mai 2007)

Jürgen Schaarwächter

THOMAS SCHIPPERGES: Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949. München: Strube Verlag 2005. 488 S. (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Band 7.)

Was diese Untersuchung zutage bringt und abmildernden Bewertungen entzieht, hätte dem Rezensenten Grund genug gegeben, von der Besprechung zurückzutreten. Diejenigen, die dem Lehrer Bessler zu Dank verpflichtet sind und, so weit das möglich war, nahestanden, verurteilt sie zu unerträglich zwiespältigen Erinnerungen, derentwegen sie besser schweigen sollten – abgesehen von der unvermeidbar sich anschließenden, nicht nur ihn betreffenden Frage, mit welchen humanen Defiziten sich die anspruchsvolle Ausübung einer Wissenschaft vertrage, welche in angelsächsischen Ländern den „humanities“ zugerechnet wird.

Wie die Nachbardisziplinen tut sie sich mit der Aufarbeitung ihrer Nazi-Vergangenheit und mit der Reflexion auf Folgewirkungen schwer. Unschöne und halbwegs verstehbare Gründe spielen ebenso mit wie Verflechtungen persönlicher und historischer Aspekte – u. a. bei der Beurteilung bedeutender Leistungen in der Quellenerschließung oder der gezielt beschweigenden Übergeschäftigkeit der Nachkriegszeit. Auf die objektivierenden Wirkungen zeitlichen Abstandes soll man nicht hoffen, weil er simple Grundsatzurteile und das Misstrauen gegenüber individuell bezogenen Wertungen begünstigt, welche oft Einräumungen gleichkommen.

Nachdem ein paar abscheuliche Fälle abgehakt waren, ist die Problematik schon mehrmals anhand Heinrich Besslers behandelt worden – samt Empfindlichkeiten wie auf dem Bonner Kongress 1970 und Torheiten wie der Auskunft, er sei ein um Anerkennung buhlender Mitläufer gewesen – bei den Braunen wie bei den Roten. Er war es nicht; bei diesen war er ein hoch respektiertes bürgerliches Relikt, bei jenen mehr als Mitläufer. Und sein Format als Wissenschaftler macht ihn interessanter als andere, die schlimmer waren; dass er sich nicht erbot, große Musiker okkupierter Länder als deutschstämmig auszuweisen und keine Cembali aus der Wohnung von Wanda Landowska räumte, macht die Sache allerdings nicht besser.

Wenn die Fakten von sich aus zu weitgreifenden, meist moralischen Urteilen einladen, kommt der Kenntnis der Dokumente, der Frage nach dem Woher (daher der Einsatzpunkt 1924, dem Jahr der ersten wichtigen Wortmeldung des jungen Bessler) und dem differenzierenden Einblick in jeweilige Konstellationen besondere Bedeutung zu – in seinem Fall die eines hochbegabten, ehrgeizigen, vom akademischen Establishment misstrauisch beäugten Jungstars, der sich in der Konsenszone von deutschkonservativer Heidegger-Prägung und Nazi-Ideologie wohlfühlte und eine damals meldepflichtige Erbkrankheit verbarg, deren Ausbruch also fürchten musste. Die Verlockungen, nach dem Exodus der jüdischen Fachkollegen und des staatlichen Interesses am – im weitesten Sinne – „Erbe deutscher Musik“ mitzuspielen, waren um so größer, als Bessler binnen weniger Jahre Heidelberg zu einem Geheimtipp für Hochbegabte gemacht und sich mit der Darstellung der Musik des Mittelalters und der

Renaissance schon 1931, als eine Berufung nach Köln im Gespräch war, als große Hoffnung der Disziplin präsentiert hatte.

Sofern dies als Vermischung von Erklärung und Entschuldigung verdächtig ist – nach Schipperges' in Umsicht und Gründlichkeit vorbildlichen Recherchen erscheint sie nicht mehr möglich; um so mehr, als er dem „So war es“ Vorrang einzuräumen versucht vor dem schnell rechthaberischen „Wie war es möglich?“. Die Fakten wiegen schwer – und schwerer, wenn nicht vom wohlfeilen Kopfschütteln Nachlebender eskortiert, die nicht vergleichbar verstrickt oder gefährdet sind.

Neben der Sichtung eines riesenhaften, weit verstreuten Materials – die „Akte Bessler“ ist ein Aktengebirge – gehört zur Glaubwürdigkeit der Untersuchung das Eingeständnis, dass es schwer sei, im Umgang mit diesen Gegenständen nicht als Denunziant oder Ankläger verdächtig zu werden. Wie immer und überall Schipperges sich der Objektivität einschlägiger Zeugnisse versichert – es bleibt nicht aus, dass er das *Sine ira et studio* beiseiteschieben und sein Verhältnis zum Stoff verdeutlichen muss, in der eröffnenden Parallelisierung mit dem „Fall Hamsun“ (S. 17), in der wohl schlüssigen, dennoch etwas rhetorisch geratenen Bezugnahme zwischen den Heidelberger Reichsfestspielen 1937 bzw. der dortigen Thingstätte und Besslers Beiträgen zum Thema „Musik und Raum“ (S. 234 ff.) bis hin zur bei „Schiller und die musikalische Klassik“ (1934/35) leider treffenden Diagnose „Tiefer kann Denken nicht sinken“ (S. 223). Um die Tiefe des Falls zu verdeutlichen, dürfte man eine kontrastierende Verdeutlichung dessen einklagen, was Bessler zur Steigerung musikwissenschaftlicher Ansprüche beigetragen hat, wäre darüber nicht anderswo schon viel gesagt worden und hätte die Materialsichtung nicht im Vordergrund stehen müssen, eingeschlossen eine hier unabdingbare Pedanterie, welche sich u. a. in Korrekturen früher gegebener Auskünfte (u. a. S. 149), in übergewissenhaften Anmerkungen und der Zitierung von Gewährsleuten niederschlägt, deren Kompetenz an die des Verfassers nicht heranreicht.

Kommt hinzu, dass etliche Peinlichkeiten – Intrigen u. a. gegen Adolf Sandberger, Johannes Wolf und im Hinblick auf den Barcelona-Kongress, der „Kopftausch“ mit dem Assistenten

Hermelink bei der Einberufung zur Wehrmacht, Flunkereien und Ausreden nach 1945 etc. – ebenso bereits bekannt waren wie die Selbsttore, die Bessler in krankhaftem Übereifer schoss und später zur Rehabilitation zu nutzen suchte.

All dies wissen wir jetzt genauer als vordem, und die naheliegende Frage, ob wir es so genau wissen müssten, erledigt sich auch deshalb, weil hier, fokussiert auf einen herausragenden Vertreter, ein Blick ins Innenleben der Disziplin getan und zugleich ein Stück Zeitgeschichte geschrieben worden ist. Was man da sieht, ist nicht schön; nur wenige haben die Charakterprüfung bestanden, die das Leben unter totalitären Verhältnissen unweigerlich mit sich bringt. Innerhalb ihrer agiert Bessler, seiner selbst nicht sicher, als Getriebener – von der Angst vor Ausbruch und Entdeckung seiner Krankheit; von der Sorge, als Forscher nicht erfüllen zu können, wozu er sich berufen fühlte; von einer dominierenden Frau, die für sich die Rolle der für alle lebensweltlichen Dinge Zuständigen beanspruchte und ihm die des Weltfremden aufdrang. Einerseits war diese ein Stück Selbstschutz, andererseits veranlasste sie seltsam unbedachte Ausbruchsversuche und Rundumschläge, die ihn selbst Wohlgesinnten als Querulanten erscheinen ließen. Weltfremd war ebenso das Beharren auf nazi-konformen Positionen noch in den letzten Wochen des Krieges wie wenig später die Annahme, man werde ihm den Gedemütigten wo nicht Verfolgten abnehmen; und in der Emphase beim Gebrauch von „wir“ und „uns“ – u. a. in Briefen an Jacques Handschin! – verrät sich ein kommunikativ Gehemmter, der wenigstens einmal mit vielen gemeinsame Sache machen will und genauere Rechenschaft darüber beiseiteschiebt.

All dies und alle nötigen Kontexte stellt Schipperges dem Leser vorzüglich aufbereitet vor Augen; 13 chronologisch geordneten Kapiteln folgen eine ausführliche Dokumentation, ein Verzeichnis der Schriften Besslers und ein 36 Seiten umfassendes Literatur- und Quellenverzeichnis – Niederschlag einer akribischen Aufarbeitung, welche der Einsicht in die Grenzen alles erdenkliche Gewicht gibt, die unserem Verständnis und unserer Zuständigkeit bei der Beurteilung gesetzt sind.

(Juni 2007)

Peter Gülke

Eingegangene Schriften

Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 200 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 6 / 2006.)

Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680). Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.–18. Oktober 2002. Hrsg. von Markus ENGELHARDT und Michael HEINEMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2007. XV, 368 S., Abb. (Analecta Musicologica. Band 38.)

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

Bachs lateinische Kirchenmusik. Das Handbuch. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 421 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 2.)

RACHEL BECKLES WILLSON: Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War. Cambridge: Cambridge University Press 2007. XVII, 282 S., Nbsp. (Music in the 20th Century.)

KAROL BERGER: Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity. Berkeley u. a.: University of California Press 2007. XI, 420 S., Nbsp.

HECTOR BERLIOZ: Memoiren. Hrsg. und kommentiert von Gunther BRAAM. Kassel: Hainholz 2007. 920 S.

Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig 23.–25. März 2006. Hrsg. von Michael MALKIEWICZ und Jörg ROTHKAMM. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2007. 302 S., Abb., Nbsp. (Documenta choreologica.)

CAMILLA BORK: Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920. Mainz u. a.: Schott Music 2006. 231 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band XI.)

HENRY BURNETT, ROY NITZBERG: Composition, Chromaticism and the Developmental Process. A New Theory of Tonality. Aldershot u. a.: Ashgate 2007. XXVIII, 402 S., Nbsp.

Elsa Cavelti. Eine leidenschaftliche Sängerkarriere