

im 18. Jahrhundert nur den „vermischten“ Geschmack als eigenen pflegten, sollte wenigstens die Qualität der Pflege anderen überlegen sein – die Anmaßung hatte, begünstigt durch die „deutsche Misere“, auch ihre Unschuldzeiten. Thomas Mann hat von der „heroischen, geschichtlich legitimen Epoche“ der „nationalen Idee“ gesprochen, „bevor sie verwirklicht wurde“ – auch hieraus nährte sich ihre Virulenz zu Zeiten, da von Unschuld keine Rede mehr sein konnte; das wog zehnmal schwerer als der historische Bezug des „welschen“ Tands auf die Herrschaft des spanischen Kaisers. Das ambivalente Verständnis des Deutschen einerseits „als des Universellen, als die große, umfassende Synthese“, andererseits als „schroffe Abgrenzung gegen alles Nichtdeutsche und seine pointierte Bestimmung als Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit“ (S. 9) besorgte kulturkonservativ-nationalistischen Überzeugungen genug Standfestigkeit, um mangelndes Staatsbewusstsein zu ersetzen bzw. nach 1871 chauvinistisch aufzublasen. Dagegen wog das Scheitern aller Versuche gering, „Deutschsein“ konkreter zu bestimmen – Wagner höchstselbst nannte es am Ende ein „reines Metaphysicum“. Die Beiträge, die diesen Ansatz jeweils in spezielle Bereiche hinein entfalten bzw. von dorthier begründen (Herfried Münkler, „Kunst und Kultur als Stifter nationaler Identität“; Wolfgang J. Mommsen, „Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat“; Wolf Lepenies, „Es gibt keine deutschen Meister mehr“; Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“; Adolf Nowak, „Vom ‚Trieb nach Vaterländischem‘. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts“; Hermann Danuser, „Heil’ge deutsche Kunst? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion“) gehören zu Basistexten, die Besseres verdient haben als das, wie immer ehrenvolle, Staatsbegräbnis in einem Kongressbericht.

Nicht nur sie. Ihnen zur Seite stehen gewichtige Materialarbeiten, Nike Wagners („Letzte Frage an den deutschen Geist“) exemplifizierte Kongruenz von differenzierender Pointierung und stilistischer Brillanz, eine eindringliche Darstellung des Verhältnisses von „Nationalidee und großer Sinfonie“ (Siegfried Oechsle), eine ebensolche des „Rheins als Symbol [...] in der Symphonik des 19. Jahrhunderts“ (An-

dreas Eichhorn), neue, aufregende Auskünfte über scheinbar Bekanntes (Martina Sichardt über Schönbergs *Moses und Aron*) und Reinhold Brinkmanns Überlegungen zum Thema „Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner“, exemplarisch auch im beidseits unideologischen Abstand, auf den noch jede Behandlung des Themas verpflichtet bleiben sollte: demjenigen ebenso von Alibi wie von Denunziation. – Übrigens hieß der Schriftsteller und langjährige Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung nicht Heinrich Lilienstein (S. 30 bzw. S. 388), sondern Lilienfein. (November 2004) Peter Gülke

THORSTEN KLAGES: *Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 122 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 3.)

Immer noch gibt es nur wenige Versuche, theoretisch fundiert über die kreativen Auswirkungen von Klangaufzeichnung nachzudenken. Dieses Buch, entstanden aus einer Magisterarbeit, will eine solche Theorie begründen. Der Autor arbeitet dabei mit ganz unterschiedlichen Medienbegriffen, z. B. dem Prothesenbegriff von Marshall McLuhan, vor allem aber Niklas Luhmanns Unterscheidung „Medium“/„Form“. Durch dieses Begriffspaar sollen „mediale“ und „nicht-mediale“ Musik ohne die Traditionslast der herkömmlichen Fachsprache miteinander verglichen werden. „Medial“ ist dabei eine Musik, die nicht einfach durch Medien übermittelt wird, sondern bewusst mit dieser Medialität umgeht bzw. diese thematisiert (etwa eine Tonbandcollage, die nicht den Anspruch erhebt, eine Realität jenseits des Mediums getreu abzubilden). Klages’ Augenmerk liegt auf der Medialisierung (der Technifizierung selbst) und nicht der Mediatisierung (deren semiotische Folgen). Mühevoll Beschreibungen etwa von Tonbandverfahren sollen die Basis für eine Diskussion zu „Recording als Medium“ im Sinne Luhmanns liefern. So interessant diese These auch sein mag, ihre Umsetzung ist in zweierlei Hinsicht kritisierbar. Erstens lässt die Konzentration auf technische Beschaffenheiten nur wenig Raum für konkrete Beispiele, und auch bei diesen konzentriert sich der Autor auf die technische

Herstellung, statt auf das künstlerische Resultat. Eine empirische Überprüfung der Thesen wäre aber nur dann möglich, wenn die Resultate entsprechend genau analysiert worden wären. Zweitens ist der Textaufbau unnötig kompliziert, vor allem wenn es darum gehen soll, nicht nur medientheoretisch bzw. systemtheoretisch Eingeweihte, sondern vielleicht auch ‚normalsterbliche‘ Musikwissenschaftler zu erreichen und zu neuen Gedanken herauszufordern: Zum Beispiel wird die Luhmann'sche Begriffsbildung, im ersten Hauptkapitel eingesetzt, erst im zweiten Hauptkapitel erklärt; ein Register hätte hier auch geholfen. Und selbst in der Textgestaltung wird das Medium ironischerweise oft viel zu sichtbar: Die Spuren der Cut-&-Paste-Technik – hier eine falsche Fußnoten-, da eine durcheinander geratene Subkapitelnummerierung – helfen dem Leser nicht weiter.

(Oktober 2004)

Morag Josephine Grant

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 13: La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro METASTASIO bearbeitet von Thomas CLITAU. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIV, 182 S.*

Mit *La contesa dei Numi* liegt ein weiterer sorgfältig edierter und kommentierter Band der Gluck-Gesamtausgabe vor. Das Vorwort gibt umfassende Informationen zu Glucks Position als Opernkomponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Entstehung, zur Textvorlage, zur Uraufführung und zu der Überlieferungssituation; die Bewertung von Glucks Vertonung könnte hingegen ausführlicher und fundierter sein: Dass ein Coro mit Solisten besetzt ist, ist eher selbstverständlich und braucht nicht eigens erwähnt zu werden, die Mitwirkung von Bläsern hingegen ist – nach dem Usus der Zeit – nicht unbedingt auszuschließen, selbst wenn Gluck sie in früheren Werken eigens vorgeschrieben hat. Lobenswert ist die Erwähnung und zusätzliche Analyse von Entlehnungen und Wiederaufnahmen.

Wie in den meisten Bänden der Gluck-Gesamtausgabe wird durch Faksimiles einzelner Beispiele Einblick in die Quellen gegeben, der Uraufführungsort abgebildet sowie das Text-

buch der Uraufführung als Faksimile wiedergegeben. Die Aussetzung des Continuo-Parts im Blick auf die praktische Verwendung der Ausgabe folgt den generellen Richtlinien der *Gluck-Gesamtausgabe*, wobei nicht ganz klar ist, ob die Aussetzung ebenfalls von der Herausgeberin stammt (bei den sehr sinnvollen Vorschlägen für Verzierungen in den Stimmen ist dies angegeben). Plausibel ist auch aufgrund der Quellenlage die Differenzierung von Anmerkungen im Haupttext einerseits zur Hervorhebung wichtiger Varianten und Einzelbemerkungen im Kritischen Bericht andererseits, um die Abweichungen aller Quellen zu dokumentieren. Aufschlussreich sind zudem die Bemerkungen zur Aufführungspraxis, insbesondere zur Wahl des Tempos, das in Verbindung mit den zugrunde liegenden Affekten gesehen werden sollte.

(März 2005)

Elisabeth Schmierer

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 13: Pariser Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Sonja GERLACH und Klaus LIPPE. München: G. Henle Verlag 1999. XII, 199 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 16: Londoner Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 1997. XII, 209 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe VIII, Band 1: Divertimenti zu fünf und mehr Stimmen für Streich- und Blasinstrumente. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1994. XIV, 240 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XI, Band 2: Streichtrios 2. Folge. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft): Hrsg. von Bruce C. MACINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1996. XII, 83 S.*

Die Edition der Sinfonie-Bände stützt sich ausnahmslos auf die vorhandenen Autographe Haydns, die gegenüber den Drucken, die zahllose fremde Eingriffe aufweisen, weit zuverlässiger sind. Bei den *Pariser Sinfonien* konnte allerdings auch auf das Esterhazy'sche Aufführungsmaterial zurückgegriffen werden, das zahlreiche Ergänzungen und Präzisierungen ermöglichte, die zu Recht als solche gekennzeichnet wurden, obwohl sie natürlich von unschätzbarem Wert sind. Umso erstaunlicher ist, dass diese Zusätze an manchen Stellen so-