

BESPRECHUNGEN

Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissions-Verlag C. H. Beck 2006. 165 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 18.)

Dieser Band vereinigt die Edition dreier Texte, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie von ihren Erstherausgebern (ohne hinreichende Gründe) dem Theologen Thomas von Aquin zugeschrieben wurden. Tatsächlich handelt es sich um Kompilationen des 13. und 14. Jahrhunderts, deren Bestandteile teils auf bekannte Autoren zurückgehen, teils auch in anderen Zusammenstellungen anonym überliefert sind. Inhaltlich beschränken sie sich weitgehend auf die Elementarlehre sowie die zeittypische Kontrapunktlehre. Interessant ist die Edition daher vor allem, wenn es um die Verbreitung und Rezeption von Lehrgegenständen und Formulierungen geht.

Der erste Text, vom Herausgeber nach dem Aufbewahrungsort der Handschrift *Compilatio Ticinensis* benannt und offenbar in Italien entstanden, besteht aus mindestens zwölf Einzelstücken mit zahlreichen Überschneidungen. Die elegant geschriebene Handschrift ist so voll von sinnentstellenden Fehlern, dass die Vorstellung schwer fällt, jemand habe sie je zum Studium benutzt. Der Herausgeber hat sich bemüht, den Text aufgrund paralleler Überlieferung zu korrigieren, und einen hilfreichen Kommentar hinzugefügt. Kleine Ergänzung dazu:

Satz 58 lässt sich besser verstehen, wenn man statt „oportet dicere *mi* [in *fa*] ut superius“ liest: „oportet dicere *mi* in <.f.> *faut* superius“. In Satz 125 muss es „tonorum“ statt „sonorum“ heißen; in Satz 164 ist wie an der Parallelstelle 240 „<pro>portionari“ zu lesen. In Satz 297 ist „quartus ad quintam“ zweifellos ein Schreibfehler für „quartus ad quartam“. Satz 299 wird als „versus“ angekündigt und lässt sich unter Missachtung von Hiat und Quantitäten als elegisches Distichon auffassen; Bernhards Vermutung, dass hier die Verknüpfung von Psalmtondifferenz und Antiphonen-

beginn angesprochen sei, lässt sich ersetzen durch eine Erklärung auf das Psalmtonmodell selbst: „An dem Ort, wo der Anfang (= Initium) sein Ende hat (= Rezitationston), dort hat das Ende (= Differenz) seinen Anfang, nämlich euouae.“

Für den zweiten und dritten Text war die Überlieferung in einer Vatikanischen Handschrift mit Werken Thomas' der Anlass für die Zuschreibung. Deren musiktheoretischer Faszikel erweist sich jedoch als Abschrift eines erhaltenen Basler Fragments unbekannter Herkunft, das daher die Grundlage für die Neuedition bietet. Für den dritten Traktat ist in Zitate bei dem anonymen Oxforder Boethius-Kommentar der Autorename „Augustinus minor“ überliefert, den Bernhard übernimmt. Dieser Text liegt außerdem in drei weiteren Handschriften und insgesamt drei unterschiedlichen Fassungen vor und wird deshalb in parallelen Spalten ediert.

Der kurze zweite Traktat hat offenkundig Lücken; in der Aufzählung der Melodieintervalle nach Johannes Afflighemensis wären Einträge zu Ditonus und Diatessaron zu ergänzen. Warum der Herausgeber in Satz 73 das so bei Johannes stehende „primum“ und „quartum“ in „primus“ und „quartus“ ändert, ist mir nicht verständlich, dagegen sollte „quemadmodum“ zu „quadrimodum“ korrigiert werden. Am Ende von Satz 84 ist versehentlich „quarta“ statt „tercia“ im Text stehen geblieben (im Kommentar richtig).

(Mai 2007)

Andreas Pfisterer

THOMAS SCHMIDT-BESTE: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts.* Turnhout: Brepols Publishers 2003. XV, 556 S., Abb., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Lange Zeit galt in der Musikwissenschaft die Meinung, die Komponisten des 15. Jahrhunderts und vorher hätten „keine unmittelbare Beziehung zu ihren Texten gehabt; das Verhältnis zwischen Wort und Ton war indifferent geblieben“ (so Friedrich Blume in seinem MGG-Artikel „Renaissance“ von 1963, den Schmidt-

Beste zitiert). Erst ab etwa 1500 habe die Musik begonnen, sich unter dem Einfluss des Renaissance-Humanismus an den Texten zu orientieren. Wenn nun in der Motette des 15. Jahrhunderts in der Tat kaum semantisch-rhetorische Textvertonung zu belegen ist, so zeigt sich doch ein enger struktureller Konnex im Sinne einer Übereinstimmung der musikalischen mit den textlichen Phrasen (S. 4). Weitergehende Fragestellungen zum Verhältnis Text – Musik im 15. Jahrhundert, also etwa Fragen der Deklamation, waren bisher aber weitgehend ausgeklammert (S. 6), was nicht zuletzt daraus resultiert, dass die Textunterlegung für die Handschriften des 15. Jahrhunderts in der Regel als schlecht gilt (S. 6; zur Textunterlegung vgl. S. 40 ff., wo deren im 15. Jahrhundert nur durch Antonius de Leno, ab den 1530-Jahren dann häufiger, aber immer noch vergleichsweise sparsam gegebenen „Regeln“ oder Prinzipien dargestellt werden).

Vor diesem Hintergrund stellt Schmidt-Beste seine Frage: Gibt es über den strukturellen Konnex hinaus „weitergehende phraseninterne Korrespondenzen zwischen musikalischem Rhythmus und Textrhythmus“, geht der Komponist auf „Versrhythmus, Prosaakzent, Silbenquantitäten oder Wortbau“ ein? Die Frage, wenn überhaupt gestellt, wurde bisher negativ beantwortet. Ein wesentlicher Grund dafür ist die Umbruchsituation im 15. Jahrhundert hinsichtlich der Auswahl der zu komponierenden Texte (verschiedene Texttypen in gebundener Sprache stehen neben Prosatexten, die später, im 16. Jahrhundert, bevorzugt werden, während im 14. Jahrhundert überwiegend Verse vertont werden), dazu kommt die mitunter problematische Textunterlegung. Da somit im 15. Jahrhundert weder Versrhythmus noch Prosaakzent allgemeinverbindlich sind, ist „die Musik selbst [...] in ihrer rhythmischen Gestaltung deutlich weniger festgelegt als davor und danach“ (S. 9).

Wie aber lassen sich in dieser Situation Kriterien für die Textvertonung bei der Motette im 15. Jahrhundert gewinnen? Schmidt-Beste stützt sich auf die „einfache Gebrauchs- und Alltagspolyphonie“ – für Verstexte etwa Lauden, Cantiones und Hymnen, für (meist biblische) Prosa Psalmen, Passionen und Lamentationen –, um die hieraus „gewonnenen Erkenntnisse mit aller gebotenen Vorsicht auch

auf das musikalisch wie rhythmisch komplexe Motettenrepertoire zu übertragen“ (S. 11).

In drei umfangreichen Kapiteln wird (gegliedert nach den jeweiligen Gattungen und Texttypen) die Vertonung von Verstexten und von Prosatexten untersucht, abgehandelt werden außerdem Motetten mit strukturellem Cantus firmus. Schmidt-Beste zieht dafür nicht nur das eher bekannte, zentrale Repertoire heran, sondern stützt sich auch auf Sondertraditionen wie Motetten im östlichen Mitteleuropa (etwa von Petrus Wilhelmi de Grudencz), die sich an den sogenannten ‚Engelberger‘ Motettenstil anlehnen (S.180 ff.); behandelt wird auch das Cationenrepertoire aus Mittel- und Osteuropa, bei dem sich in der Regel keine Unterlegungsschwierigkeiten ergeben, die Prinzipien also offen liegen. Zwei kleinere Kapitel sind Choralbearbeitungen und Vertonungen metrischer Texte verknüpft mit der Frage des Humanismus gewidmet; ein Kapitel über die Grundlagen handelt von Rhythmus und Mensur in der Musik, Rhythmus und Prosodie im Text, schließlich von Musik und Text. Neben der jeweiligen Klärung der deklamatorischen Verhältnisse ergeben sich zudem wesentliche Erkenntnisse zu sonstigen musikgeschichtlichen Zusammenhängen, etwa zwischen den Lauden und Liedmotetten Italiens und den für den Mailänder Dom komponierten Motetti missales (S. 145).

Die Ergebnisse der Arbeit (S. 495 ff.) seien kurz zusammengefasst: Zunächst wird klar, dass die an Texttypen orientierte Betrachtungsweise Ordnung schafft; die komplexe Vielfalt (Schmidt-Beste schreibt salopp, aber treffend von „Wirrwarr“, S. 495) innerhalb der Gattung Motette im 15. Jahrhundert wird überschaubar. Ebenso zeigt sich, dass der musikalische Rhythmus jeweils auf die unterschiedlichen Texttypen reagiert. Der Ansatz, von einfachen Gattungen auszugehen, bewährt sich, da die daran festzustellenden Kriterien auch in komplizierten Satztypen wiederzufinden sind. Die einfachen Gattungen waren vom Stilwandel des 15. Jahrhunderts nicht betroffen, sondern blieben in ihrer Rhythmisierung konstant; dies lässt den Schluss zu, dass die Relation zwischen Texttyp und musikalischer Deklamation generell unverändert blieb. Bei aller Klarheit der Zuordnung ist dennoch festzustellen, dass die Grenzen immer wieder überschritten werden,

d. h. dass Prosatexte musikalisch wie Verse behandelt werden können und umgekehrt, was letztlich aus der Übergangssituation des 15. Jahrhunderts zu erklären ist. Selbstverständlich lassen sich anhand Schmidt-Bestes Überlegungen Probleme der Textunterlegung nicht generell lösen, da das Buch ja primär von Textdeklamation, nicht von -unterlegung handelt. Da indes beide wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, kann des Autors Ansatz sehr wohl Hilfestellung bieten und dem an problematischen Quellen arbeitenden Herausgeber Wege aufzeigen. Schmidt-Beste schlägt vor: 1) eine Differenzierung nach Texttypen; 2) (bei fehlender oder nur partieller Textierung) können in der Musik selbst Passagen unterschieden werden, die „in höherem oder geringerem Maße“ zu textieren sind; 3) ist der Befund in den Quellen sorgfältig zu interpretieren.

Umfangreiche Register schlüsseln das besprochene Material auf: Zunächst werden die Texte nach Typen gruppiert alphabetisch aufgelistet, die rhythmisch-silbenzählenden Verstypen zudem nach Silbenzahl. Einer Auflistung der Quellen folgt schließlich ein Register nach Personen und Werken. Die umfassende, dabei aber präzise gegliederte, engagiert geschriebene und gut lesbare Studie kann im Rahmen einer Rezension nur kurz referiert werden; sie hätte eine eingehende Würdigung und Diskussion verdient. Allein die Bewältigung des immensen Materials verdient höchsten Respekt. Für jeden, der sich mit Vokalmusik des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts beschäftigt, ist Schmidt-Bestes Arbeit schlichtweg unverzichtbar.

(Mai 2007)

Bernhold Schmid

The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Hrsg. von Tim CARTER und John BUTT. Cambridge: Cambridge University Press 2005. XXVII, 591 S.

Die Musikgeschichtsschreibung, die sich dem 17. Jahrhundert bzw. der ‚Barockzeit‘ widmet, folgt für gewöhnlich bestimmten, gleichsam kanonisch gewordenen Schemata: einer Einteilung des Zeitraums in ‚frühe‘ und ‚späte‘ Phasen (so noch George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indianapolis 2004) sowie einer Orientierung an ‚wichtigen‘ Gattungen (vgl. jüngst John Walter Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.

Entstanden ist auf diese Weise ein Band, der nicht nur reich an Informationen ist, sondern auch allenthalben neue Perspektiven eröffnet: Carter („Mask and illusion: Italian opera after 1637“) und O’Regan („The Church Triumphant: music in the liturgy“) beispielsweise machen deutlich, wie sehr das allgemeine Geschichtsbild noch immer von einem kleinen Bestand relativ gut bekannter Stücke und Repertoires bestimmt wird. Rosow („Power and display: music in court theatre“) schreibt nicht Operngeschichte im engeren Sinne, sondern behandelt die Oper in einem größeren theatergeschichtlichen Zusammenhang. Gouk („Music and the sciences“) weist auf die wichtige Rolle von Musik und Musiktheorie für die ‚wis-

senschaftliche Revolution' des 17. Jahrhunderts hin. Butt („The seventeenth-century musical ‚work‘“) bricht lineare Geschichtskonstruktionen auf und stellt die Frage, was uns von der Musik des 17. Jahrhunderts erreicht, wenn nicht ‚Werke‘ im emphatischen Sinn (hier ergeben sich Anknüpfungspunkte an die Diskussion des Werkbegriffs bei Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern usw. 2005). Und Butt sowie Carter („The search for musical meaning“) beschreiben geschichtliche Prozesse (wie die Aufgabe der Modi und die Herausbildung der Dur/Moll-Tonalität) nicht nur unter dem Aspekt eines stetigen Zugewinns von Neuem, sondern auch unter dem einer gleichzeitigen Preisgabe von Altem und dem Verlust von Differenzierungsmöglichkeiten, welcher dann wiederum zu Kompensationsvorgängen führte. Gelegentlich stehen unterschiedliche Interpretationen des gleichen Phänomens unverbunden nebeneinander, so des instrumental begleiteten Sologesangs eines Giacomo Peri oder Giulio Caccini aus der Zeit um 1600 als neu bei Hanning und als Verschriftlichung älterer Praktiken bei Carter. Das ist aber wohl kaum ein Defizit, da sich auf diese Weise unterschiedliche historische Zugriffsmöglichkeiten spiegeln. In diesem Zusammenhang ist lediglich anzumerken, dass eine Auseinandersetzung mit den grundsätzlichen Thesen Silke Leopolds zur „Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper“ (1999) vollständig unterbleibt.

Auf die Beigabe von Notenbeispielen wurde verzichtet. Das hat den erfreulichen Nebeneffekt, dass der Verweis auf musikalische Texte nie die verbale Argumentation ersetzt und die Darstellung mithin auch über den engeren Kreis der Fachvertreter hinaus größtenteils rezipierbar bleibt. Eher zu bedauern ist, dass fremdsprachliche Originalzitate von Quellentexten fast durchweg nur in Übersetzung gebracht werden, was ja suggeriert, dass eine Übersetzung das Original zu ersetzen vermag und nicht bereits eine erste Interpretation darstellt. Doch ist dieses Verfahren offensichtlich so sehr in der englischsprachigen Fachtradition verankert, dass hier kaum Aussicht auf Änderung besteht.

Drei Anhänge (erstellt von Stephen Rose) sind geboten: eine Chronologie zum 17. Jahrhundert, die wichtige ereignis-, wissenschafts-

und kulturgeschichtliche Daten umfasst, eine alphabetische Übersicht zu Orten und Institutionen und eine ebensolche zu Personen. Leider bleiben die Auswahlkriterien für letztere unklar: So sind hier nicht nur Musiker vertreten, sondern auch die Dichter-Librettisten Molière und Philippe Quinault, wohingegen andere Librettisten und Dichter, die musikgeschichtlich bedeutend waren – etwa Gabriello Chiabrera – fehlen.

Diese Kritikpunkte betreffen aber nur Details eines Buches, das durch ein sorgfältiges Lektorat besticht und das mit seiner nahezu durchgängig hochgradigen Methodenreflexion neue Maßstäbe für die Musikgeschichtsschreibung nicht nur des 17. Jahrhunderts setzt.

(März 2007)

Michael Klaper

HOLGER EICHHORN: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2006. 328 S., Nbsp.

Mit zahlreichen Entschuldigungen über die vermeintliche nationale Vereinnahmung eines nicht-deutschen Komponisten versucht Eichhorn ganz unnötig etwas zu relativieren, was gar nicht zu relativieren wäre: Giovanni Gabrielis Einfluss auf katholische und protestantische deutsche Musikpraxis ist bisher von der Wissenschaft praktisch übersehen worden (mit Ausnahme des Werkes von Carl von Winterfeld, dem Eichhorn volle Anerkennung zollt). Eichhorn bietet mit den in der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel erhaltenen handschriftlichen Quellen Belege, die einen neuen Gabrieli erkennen lassen, mit der These, Gabrieli habe in Erkenntnis der sich in Italien entwickelnden *Seconda prattica* seine Spätwerke zurückgehalten und wegen Krankheit und Tod nicht mehr publizieren können. Er zeigt ein Spätwerk der Experimente und stellt fest, „dass Spätwerke nicht unbedingt Abklärung besagen müssen“ (S. 117). Aber offenbar ist auch mit den Werken etwas geschehen, das außerhalb Gabrielis Reichweite lag, nämlich Umarbeitung (z. B. der Texte für protestantischen Gebrauch) und (Neu-)Instrumentierung. Diese wird zwar öfter erwähnt, aber zum Zuge kommt diese bedeutende Facette einer neuen und idiomatischen Instrumentalsprache nur am Rande.

Das ist bedauerlich, da Eichhorn Praktiker ist, der mit großer Sachkenntnis aus eigener Erfahrung plausible Vorschläge für Rekonstruktionen verderbter Partien anbieten kann. Der Text schließt mit einem ausgezeichneten Kapitel über Gabrieli-Reminiszenzen bei Heinrich Schütz, konkret und wohltuend zurückhaltend ausgehend von einer „Entwicklung aus innerer Übereinstimmung“ (S. 143).

Ein Notenanhang enthält die sieben Kasseler Motetten – handgeschrieben und eine Wohltat für das Auge. Zu begrüßen ist, dass Eichhorn – neben anderen bedenkenswerten Spitzen gegen moderne Editionstechniken – auf originaler Schlüsselung besteht. Ausgaben mit ‚moderner‘ Schlüsselung anstelle der alten Claves signatae wegen scheinbarer Erleichterung für bildungsunwillige Musiker versperren den originären Zugang zu dieser Musik samt ihrer von Praetorius so präzise beschriebenen Instrumentationsmöglichkeiten.

Störend ist allenfalls die überbordende Ausdruckslust. Begeisterung ist erfreulich, und eine gewisse adjektivische und auch superlativistische Fülle ist legitim. Aber manchmal geht das etwas weit; Appositionen, Parenthesen, Klammern und Wiederholungen machen das Lesen über weite Strecken mühsam wie ein Gehen mit Fußangeln, z. B. in einem Absatz auf S. 106, in dem einerseits die Nachlass-Editoren gelobt werden, andererseits aber wieder deren Fehlerquote in Zurücknahme des Lobes getadelt wird, all dies gespickt mit syntaktischen Einsprengseln, und am Ende kommt etwas heraus wie bei dem Kaufmann, der bei einer Bestellung schreibt: „Soeben sehe ich, dass noch alles vorhanden ist. Schicken Sie mir daher bitte nichts.“ Die gleiche Mühsal bietet auch die Masse an Fußnoten: Sie stecken voller interessanter Reflexionen – ein Humusboden für den Haupttext und als Appositionen mit diesem zu lesen –, aber sie stehen jeweils am Ende der Kapitel und sind im Inhaltsverzeichnis nicht separat ausgewiesen. Man wünscht sich die alte Manier wissenschaftlicher Bücher zurück mit anständigen Fußnoten unten auf der Seite. Viele von ihnen wären bei etwas Einsparung von Wortreichtum und Wiederholung als zusammengefasste Exkurse gut im Haupttext zu platzieren gewesen.

Eichhorn hat in barocker Manier drei Kollegen um Vorworte gebeten. Diese schöne Sitte

sollte wieder eingeführt werden, denn sie sagt nicht nur etwas über den Autor, sondern auch über die Panegyriker. Da kann man dann lesen, dass Eichhorn „einen neuen Forschertyp“ verkörpere: „Er hat sich die Wissenschaft nicht von den Lehrmeinungen aus angeeignet, sondern durch die Noten selbst“ (S. 12). Hiermit kann man offiziell Akt nehmen von dem Bekenntnis eines ausgewiesenen Musikwissenschaftlers, dass Wissenschaft der Quellen unter Auslassung kursierender Lehrmeinungen etwas Neuartiges darstellt. Aber dem Lob ist beizupflichten: Trotz der Fußangeln ist Eichhorns Dissertation ein sehr lohnendes Buch, geschrieben mit in Jahrzehnten erfahrener Einsicht und enormer Repertoirekenntnis und einer kompetenten Annäherung von Seiten der Praxis.

(April 2007)

Annette Otterstedt

THOMAS DRESCHER: Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. XII, 465 S., Abb., Nbsp.

Seit gut 100 Jahren steht die Musikforschung staunend vor dem Phänomen einer Blüte geigerischer Sololiteratur im habsburgischen Herrschaftsbereich um 1680. Das widersprach eigentlich allen Erwartungen, war doch Italien bislang das Land, das nicht nur die Violine, sondern auch mit Giovanni Paolo Cima, Biagio Marini und vielen anderen die erste dazugehörige Literatur geschaffen hatte. Nun gab es sicher Verbindungen nach Italien, aber befriedigend verlief diese Suche nicht. Hier setzt Thomas Drescher in seiner Basler Dissertation mit zwei Glücksfällen ein, die das Bild in eine ganz andere Richtung rücken. Das ist zunächst die Handschrift XIV 726 des Wiener Minoritenkonvents, die zwar seit langem bekannt ist, aber deren Stücke bislang nie genauer unter die Lupe genommen wurden. Hinzu kommt seine ausführliche Suche nach den Spuren einer Violintradition nördlich der Alpen, die überraschend erfolgreich verläuft. So wurden, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, Ende des 16. Jahrhunderts im Chor des Freiburger Doms Putten mit realen Musikinstrumenten aufgestellt, darunter eine Tenorgeige, deren Zettel auf die Geigenbaufamilie Klemm ver-

weist. Deren Spuren können bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und womöglich noch weiter zurückverfolgt werden. Somit gab es nördlich der Alpen lange vor Amati eine eigenständige nordalpine Bautradition, die zudem auf einer eigenen Spieltradition fußte. Auf diese Weise klärt sich auch die Bezeichnung „*violini piccoli*“ in Monteverdis *Orfeo* als Hinweis auf eine solche nordalpine Rebec oder, wie Praetorius sie noch nannte, „Rechte Discant-Geige“ (S. 47).

Diese nordalpine Spieltradition war, das wissen wir seit langem, in gesellschaftlich klar voneinander geschiedene Bereiche aufgeteilt, die von den Bierfiedlern und „Linksfäustern“, wie der Celler Stadtmusikus Ulrich Johann Voigt seine niederen Kollegen noch 1707 in einer empörten Eingabe an den Rat seiner Stadt nannte, über eben diese Stadtmusiker bis zu den Hofmusikern reichte. Nur war dies keine fest gefügte und unveränderliche Ordnung, sondern sie musste immer wieder, wie Drescher an zahllosen eindrucksvollen Quellenbelegen vorführen kann, von jedem Einzelnen aufs Neue durch entsprechende Leistungen erkämpft werden, wie umgekehrt diese künstlerische Leistung einen weiteren Aufstieg bis hin zum international anerkannten Solisten ermöglichte, wie es noch der ehemalige Stadtmusiker Quantz vorgeführt hat.

Dieses soziale Gefüge ist nun sozusagen der Nährboden für das süddeutsch-österreichische Repertoire für Solovioline, wie es beispielhaft in der Wiener Handschrift festgehalten wurde. Denn was sollte dieses Repertoire anderes darstellen als den Gipfelpunkt der Abgrenzung gegenüber allen „niederen“ Geigern, aber auch gegenüber anderen Spieltraditionen der Nachbarländer, etwa dem französischen Ensemblespiel (S. 22).

Dieser neue Blick auf die sozialen Bedingungen des Musiklebens ermöglicht nun eine völlig neue Zugangsweise zum Repertoire, für das die Wiener Handschrift als ein Glücksfall gelten kann. Denn die Solostücke waren selten für den Druck bestimmt, sondern sollten durch eine adäquate Aufführung den Ruhm ihres Schöpfers immer wieder neu mehren. So setzte der Olmützer Fürstbischof alles daran, Schmelzers „Vogelsang“ in schriftlicher Form zu bekommen, ein Bemühen, das offensichtlich über Jahre hinweg erfolglos blieb, während Schmelzer anbot, andere „Animalien [...] gerne einmal

möchte producieren vor Ew. Hf. Gn.“ (S. 120). Und nun, dies ein weiterer Glücksfall, kann Thomas Drescher mehrere Sonaten miteinander vergleichen, die eine gemeinsame Grundlage haben, etwa die beiden Biber-Sonaten IV und VI, die in der Handschrift in charakteristisch veränderten Fassungen anonymer Bearbeiter vorliegen, die deutliche Spuren improvisatorischen Spiels aufweisen, zugleich aber auch situationsbedingte Änderungen der Formdisposition verraten. In der detaillierten analytischen Gegenüberstellung zerrinnt allmählich die Vorrangstellung des gedruckten Werkes, das auch nur eine bloß dauerhafter festgehaltene Ausführungsanweisung darzustellen scheint.

Gleichwohl bleibt die Frage offen, wieweit die „spieltechnischen Errungenschaften“ (S. 242), die seit den Violinsonaten Corellis um 1700 domestiziert wurden, das Repertoire wirklich erschöpfend beschreiben. Denn auch der frühe Musikdruck des 16. Jahrhunderts ist entgegen der geläufigen Ansicht (S. 240) keinesfalls den anderen Überlieferungen gleichgestellt. Ihm kommt zumindest im Falle Josquins nachweislich eine Vorrangstellung zu, deren Qualität sich aus dem Werkbegriff speist. Manche Details der Gruppierung in den beiden besprochenen Passacaglias deuten darauf hin (S. 176 ff.). Vielleicht haben wir noch nicht die entsprechenden Paradigmen gefunden, die uns den Zugang zu den Strukturen dieser Stücke über das virtuose Element hinaus eröffnen.

Zwei Punkte sind noch nachzutragen. So ist die Notiz im Innendeckel der Wiener Handschrift „Ad usum Pris Alexandri Gissl [...]“ entgegen Dreschers Vermutung (S. 129) ein gebräuchlicher Hinweis auf den Auftraggeber und späteren Besitzer der Kopie, womit die Datierung um 1690 allerdings hinfällig wäre. Vielleicht aber ermöglichte erst das spätere Datum (etwa um 1719, das Datum eines Wasserzeichenbelegs [S. 125]) die Verfügbarkeit dieser zu Lebzeiten doch so streng gehüteten Geheimnisse! Tassilo Erhardt hat in *Early Music* 33 (2005), S. 513 auf weitere Konkordanzen hingewiesen (bei der erwähnten Arbeit von Pauline Noble handelt es sich allerdings um ihre ungedruckte Magisterarbeit). Im Incipitverzeichnis der Londoner Handschrift Add. 31500 (S. 282 ff.) haben sich einige Fehler eingeschlichen. So sind in Nr. 1 in T. 3 die ersten drei Noten eine Terz zu hoch notiert, während in

ner, Kopist, Kanzlist) ab und an als Hofmusiker tätig. Die soziale Stellung der Hofmusiker, ihre Herkunft, Ausbildung und ihr Arbeitsalltag werden eindrucksvoll dokumentiert. Disziplinarische Maßnahmen bei Dienstverfehlungen werden ebenso aufgelistet wie die Gehälter der Musiker oder ihr selbstverständlicher Einsatz an zwei oder mehreren Orchester-Instrumenten. Das Donaueschinger Fürstenhaus richtete eine Witwen- und Waisenkasse ein zur Versorgung der Familien der Hofmusiker. Die im Alter aus dem Dienst ausscheidenden Musiker hatten Anspruch auf eine Pension. Viele Hofmusiker unterrichteten auf Anordnung des Fürsten unentgeltlich musikalischen Nachwuchs, um das gleichbleibend hohe Niveau der Hofmusik zu garantieren. Der familiäre Nachwuchs der Kapellenmitglieder wurde ebenfalls in das Orchester integriert, indem die Söhne der Hofmusiker oft den Vater im Amt ablösten.

Weitere Abschnitte sind dem Arbeitsalltag des Orchesters, dem höfischen Konzertbetrieb, der Zusammenstellung der Konzertprogramme sowie den Konzertreisen Kalliwodas gewidmet. Eine vergleichende Betrachtung der Konzertprogramme von Wien und Leipzig anhand von Zeitungsartikeln, Kritiken und Programmzetteln gibt interessante Einblicke in den bürgerlichen Konzertbetrieb in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Werke Kalliwodas finden in den meisten Konzertkritiken der Zeit positive Beachtung. Der Autor richtet seinen Fokus vor allem auf die Kritiken Schumanns in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.

Die Studie analysiert außerdem ausgewählte Werke Kalliwodas aus den Gattungen Sinfonie, Konzert, Klaviersonate, Kirchenmusik sowie Kunstlied. Einige wichtige Werke, so z. B. die Sinfonien, werden ausführlicher betrachtet. Der Autor erläutert anhand formaler, harmonischer und struktureller Merkmale der frühen Sinfonien Kalliwodas Weg aus der Krise der Gattung Sinfonie im 19. Jahrhundert. Seine analytischen Exkurse sind mit Notenbeispielen gut untermauert, lesen sich flüssig, vermeiden allzu viele Details.

Band zwei enthält ein vollständiges Werkverzeichnis von 243 mit Opuszahlen versehenen Kompositionen und weiteren 270 Werken ohne Opuszahl. Die Werke sind nach Gattungen geordnet. Jeder Eintrag liefert umfassende Informationen bezüglich Tonart, Satzbezeichnung(en), Besetzung, Bearbeitung, Erstdruck, Rezensionen usw. Außerdem werden der Nachweis (in 30 europäischen Bibliotheken) und die jeweilige Signatur mitgeteilt. Am Ende des Katalogbandes hat der Autor drei alphabetische Listen zusammengestellt, die die Suche nach allen vertonten Textanfängen, nach den Titeln der vertonten Dichtung, nach den Dichtern und nach den Widmungsträgern ermöglichen. Für die Bestandsaufnahme der Bühnen- und Kirchenmusik war es sehr hilfreich, dass Kalliwoda bereits zu seinen Lebzeiten ein Verzeichnis seiner Werke angelegt hatte.

Das zweibändige Werk von Strauss-Neméth stellt insgesamt eine wertvolle monographische Studie zu einem wieder entdeckten Kleinmeister des 19. Jahrhunderts dar. Besonders hervorzuheben sind die mit vielen Fakten und Dokumenten untermauerten Aussagen zum höfischen Musikbetrieb sowie das vollständige Werkverzeichnis, das in Zukunft eine effektivere Beschäftigung mit dem Schaffen Kalliwodas ermöglicht.

(Mai 2007)

Kerstin Helfricht

NADIA MORO: Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. 178 S., Abb., Nbsp.

Die Bestimmung der elementaren Sachverhalte der Musik, ihre phänomentreue Darstellung in Modellen, schließlich die Erläuterung der in der Musik wirksamen Prinzipien: dies sind, seit Aristoxenos seine Bücher über die Natur des Melos verfasste, drei zentrale Aufgaben der Musiktheorie. Für das 19. Jahrhundert wird man die machtvollste Neuuntersuchung dieser Fragen Hermann von Helmholtz zuschreiben, der als elementaren Sachverhalt der Musik die Melodie, als Modell die zweidimensionale Figur der Veränderung der Tonhöhe in der Zeit und als Prinzip die unmittelbare Empfindung des Subjekts einsetzte.

Die vorliegende Untersuchung (im italienischen Original 2006 bei Edizioni Unicopli, Mailand unter dem Titel *Armonia e contrapunto nel pensiero di J. F. Herbart* erschienen) lenkt den Blick auf die Gedanken zur Musik eines Autors, der heute allermeist nur mehr als ein Gründervater der Pädagogik bekannt ist:

Der Philosoph Johann Friedrich Herbart (1776–1841) hat die Musik als Probe aufs Exempel seiner Seelenlehre angesehen. Als elementaren Sachverhalt der Musik betrachtet Herbart die Oktave, die er als das Tonverhältnis des „vollen Gegensatzes“ beschreibt; die durch die Oktavtöne systematisch begrenzte „Tonlinie“ ist ihm zugleich das anschauliche Modell aller anderen Intervalle, die er als Tonabstände, erzeugt als Vielfache eines Maßintervalls, auffasst. Als in der Musik wirksames Prinzip begreift Herbart die Einfachheit der Seele.

Die Autorin beginnt mit einer biographischen Skizze und umreißt darauf Hauptpunkte von Herbarts Psychologie. Ihrer Anwendung auf die musikalische Elementarlehre ist der Hauptteil des Bandes gewidmet. „Notizen zur Musikästhetik“ schließen den Band ab.

Näher betrachtet geht Herbart von drei Beobachtungen aus: von der Stetigkeit der Tonhöhe, die sich in das Modell einer „Tonlinie“ fassen lässt, von der Konstanz der Intervalle (ungeachtet der nach der Höhenlage wechselnden Frequenzdifferenz), durch welche sie als feste Größen vorgestellt werden können, und von den Oktavtönen als den Grenzpunkten eines paradigmatischen Tonraums. Zu diesem Material treten die zwei Grundverhältnisse der Gleichheit und des Gegensatzes, deren Abstufung nach Graden sich mathematisch formulieren lässt. Durch Anwendung dieser Grundverhältnisse auf diese Grundgegebenheiten entwickelt Herbart eine Musiklehre, welche die Autorin detailliert nachzeichnet.

Die Autorin verfährt immanent: sie versucht, die innere Plausibilität von Herbarts Konzept vor Augen zu stellen, und beweist dabei großen Scharfsinn. (Der Fehler in Zeile 11 von S. 49 der deutschen Ausgabe: „x und x-1“ statt richtig „x und 1-x“ findet sich in der italienischen Ausgabe nicht, in der es in Zeile 1 von S. 60 heißt: „x e 1-x“.) Von Anfang an unterscheidet die Autorin die innere Konsistenz des Herbart'schen Systems von der Phänomentreue der Konstruktion. Darin steckt zum einen die höchst verdienstvolle Maxime, sich auf die Gedanken eines Autors im Ernst und in der Nahperspektive einzulassen, statt überblickshaft zu resümieren und vom eigenen Standpunkt her zu bewerten. Darin steckt aber auch das Bewusstsein, dass die Herbart'sche Konstruktion nicht bloß an einzelnen problematischen Aspekten lei-

det – das Kennzeichen der Unvollständigkeit begleitet die Musiktheorie, seit Klaudios Ptolemaios den Pythagoreern und Aristoxenereern gleichermaßen vorwarf, in grundsätzlichen Bestimmungen zu irren (Ptol., *Harm.* I, 2, ed. Düring, S. 5 f., Zeilen 27 f.) –, sondern dass sie in höchstem Maße eigenwillig ist.

„In den besonderen Bestimmungen über Tonverhältnisse ist nun geradezu Alles tatsächlich falsch“: Carl Stumpfs absprechendes Urteil bedeutet nicht eine die Herbartsche Bestimmung der Oktave herauspickende und missverstehende Polemik, sondern stützt sich auf fünf schlagende Argumente (vgl. ders., *Tonpsychologie*, Bd. II, S. 187). Die Auseinandersetzung mit diesen Argumenten hätte zur Verdeutlichung auch der inneren Bedingungen der Herbart'schen Musiktheorie selbst beigetragen: Geht man Stumpfs Hinweis auf die Diskussion der Herbart'schen Lehre in der dritten Auflage von Wilhelm Volkmanns *Lehrbuch der Psychologie* (1885, S. 336–339) nach, so findet man sich unversehens inmitten des Streits zwischen Philosophie, Physik, Physiologie, Psychologie und musikalischer Elementenlehre wieder, der die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts so spannend macht. Zwar schweigt die Autorin von dieser Gemengelage, aber sie bietet in ihrer festen Konzentration auf *e i n e n* Systemversuch doch wesentlich mehr als nur eine Einführung in eine Auffassung der musikalischen Grund Sachverhalte, welche in der Diskussion (zumal nach Erscheinen von Helmholtz' Werk) in einzelne Motive zerrieben wurde. Dabei ist nicht nur an Hermann Lotzes uneingeschränkte Verteidigung von Herbarts philosophischen *M o t i v e n* zu denken (die in der Diskussion der einzelnen konkreten Bestimmungen alsbald aus dem Blick gerieten). Vielmehr lenkt die Autorin den Blick auf den Beginn (im 19. Jahrhundert) einer Tradition der Musiklehre, die sich in eben diesen Einzelmotiven bis zu Ernst Mach (und seiner Hypothese von den „Zusatzfärbungen“) und bis zu Géza Révész (und seiner Isolierung der Oktave) weiterverfolgen lässt, und deren Angriff auf die Teilung der Oktave nach 6:8:9:12 so mächtig war, dass selbst Hugo Riemann die Sache für einen Augenblick als unentschieden ansah (vgl. ders., *Das chromatische Tonsystem*, 1895). Man darf auf weitere Publikationen der Autorin gespannt sein.

(März 2007)

Michael Maier

Händel-Jahrbuch. 51. Jahrgang 2005. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. 431 S., Abb., Nbsp.

Hauptbestandteil des *Händel-Jahrbuchs* 2005 sind die Beiträge zur wissenschaftlichen Konferenz zu den Händel-Festspielen in Halle 2004 unter dem Thema *Händel und die deutsche Tradition*. Hinzu kommen der Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele von Werner Breig und drei freie Beiträge. Das Konferenzthema war mit Blick auf das dreihundertfünfzigste Todesjahr Samuel Scheidts gewählt worden, um die Einflüsse des Musiklebens in und um Halle im 17. Jahrhundert auf Händels Schaffen zu beleuchten, und außerdem, um die Anregungen, die Händel in Hamburg aufnehmen konnte, darzustellen. Beiträge zum Verhältnis von deutscher Oratorientradition und Händels Oratorien schaffen in England runden das Themengebiet ab. Der Einführungsartikel von Klaus Hortschansky und der Festvortrag bieten eine gute Einführung in die Thematik.

Klaus-Peter Koch widmet sich handschriftlichen Texten Samuel Scheidts, aus denen er Rückschlüsse auf dessen Leben, Kontakte und sein Wirken in Mitteldeutschland sowie auf die musikalische Situation während des Dreißigjährigen Krieges zieht. Er deckt eine verwandtschaftliche Verbindung von Scheidt zu Friedrich Wilhelm Zachow auf, Händels Lehrer. Die folgenden drei Beiträge vermitteln einen Einblick in das Repertoire der Musikpflege und das Musikleben in Halle zu Händels Jugendzeit. Arno Paduch widmet sich den Beziehungen des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer zu Halle, die sich in Kompositionen und aktiver Musikausübung für Halle zeigten und dessen Werke sich in Sammlungen der Hallenser Ulrichsorganisten Speckhun und Meissner befanden. Der Leipziger Kunstgeiger Heinrich Zachow, Vater von Friedrich Wilhelm Zachow, wirkte bei Aufführungen in der Thomaskirche mit. Möglicherweise besuchte der Sohn die Thomasschule und sang unter Knüpfers Leitung im Thomanerchor. Kathrin Eberl wendet sich der bisher wenig beachteten Orgelmusik Friedrich Wilhelm Zachows zu und untersucht dessen 53 bekannte Kompositionen für Orgel im gattungsgeschichtlichen Kontext in Mitteldeutschland und deren Bedeutung für die musikalische Entwicklung Händels.

Ute Poetzsch-Sebans Beitrag „Musikalische Sozialisation der Freunde Händel und Telemann im Vergleich“ bietet eine biographische Untersuchung der musikalischen Ausbildung und Entwicklung der genannten Komponisten. Panja Mücke unternimmt das Wagnis, Händels frühe Hamburger Opern zu vergleichen, obwohl nur *Almira* vollständig erhalten ist, für *Nero*, *Florindo* und *Daphne* aber nur die Libretti und einige Instrumentalsätze für die beiden letztgenannten überliefert sind. Doch das spärliche Quellenmaterial lässt den Rückschluss auf Händels Prägung durch die deutsche Operntradition zu, „dass sich Händels frühe Opern auf der Ebene des Textes durch die komische Person, tableauartige Szenenkonstruktionen bei zeremoniellen Situationen und einen umfangreichen Einsatz von Chor, Ballett und Statisterie auszeichnen“ (S. 80). Wilhelm Seidels Artikel über Händels erste Hamburger Oper *Almira* enthält eine Analyse und Bewertung der musikalischen Mittel, die Händel bei der dramatischen Umsetzung des Librettos anwendet. Karin Zauft untersucht Reinhard Keisers Einfluss auf Händels Operndramaturgie und stellt fest, dass es auch auf dieser Ebene Parallelen gibt und Händel Keiser nicht nur musikalisch verpflichtet ist.

Aus Anlass der deutschen (konzertanten) Erstaufführung von Händels Oper *Lotario* im Jahr 2004 untersuchte Hans-Georg Hofmann die Opernlibretti, in denen die deutschen Kaiser Otto I. und Otto II. im Mittelpunkt standen; in Händels *Lotario* und Orlandinis *Adelaide* war es Otto I., in Lottis *Teofane* und Händels *Ottone* Otto II. Das Verhältnis von historischem Wahrheitsgehalt der Libretti wird angerissen, ebenso das Verhältnis von Händels Opern zu den Vorlageopern; die Hintergründe der Entstehung der Opern werden beleuchtet und die Aufnahme beim Publikum. Händel exzerpierte aus Grauns Großer Passion *Kommt her und schaut* und verarbeitete Anregungen aus den kontrapunktischen Sätzen in seinen eigenen Kompositionen. Christoph Henzel untersucht in dem Beitrag „Scheibe, Händel, Graun und die Tradition“ die Bewertung der Kompositionsstile verschiedener Komponisten aus der ersten und aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Publikationen Johann Adolph Scheibes, Raphael Georg Kiesewetters, Johann Adam Hil-

lers und Ernst Ludwig Gerbers und diskutiert das gewandelte Verhältnis der ästhetischen Anschauungen zur kontrapunktischen Tradition. Gerhard Poppes interessante „Beobachtungen zum Laudate Pueri F-Dur HWV 236“ dienen dem Versuch, dieses Werk chronologisch in Händels Biographie einzuordnen und den Entstehungshintergrund der frühen Komposition zu beleuchten.

In den beiden folgenden Artikeln wird die immer wieder aufflackernde Diskussion um die Autorschaft der Johannespassion fortgeführt. John Roberts setzt sich mit dem 2003 von Rainer Kleinertz publizierten Beitrag auseinander, der sich für die Autorschaft Händels ausspricht, und schlägt, mit ausführlicher Begründung, Reinhard Keiser als Urheber der Musik vor. Kleinertz bemängelt seine nachfolgenden Ausführungen mit der Überschrift „Eine gewisse Passion eines weltberühmten Mannes: Händels Brockes-Passion HWV 48 im Spiegel von Matthesons Kritik“, doch es geht darum, den Beweis, dass Händel der Komponist der Johannespassion ist, von einer anderen Seite her anzutreten. Nach wie vor ist der Komponist nicht eindeutig bestimmbar.

Die letzten Beiträge sind dem Oratorien-schaffen Händels gewidmet. Graydon Beeks erläutert Händels musikalische Strategien in *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato*, um das von Jennens neu zusammengestellte Libretto, ausgeweitet von einem ursprünglich zweiteiligen „Entertainment“ zu einem dreiteiligen Text, organisch zu einer Einheit zu verbinden. Dieses Werk Händels ist das am meisten der englischen Tradition entsprechende, doch wird es durch die Verwendung von zwei Choralfragmenten mit dem deutschen Erbe verbunden.

Jürgen Heidrich lenkt in seinem Artikel „Händel und die deutsche Oratorientradition“ die Aufmerksamkeit auf mögliche Zusammenhänge zwischen den Sujets der Oratorien Händels und denen der Lübecker Abendmusiken, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in St. Marien unter Franz Thunder und Dieterich Buxtehude aufgeführt wurden; er zeigt dies am Beispiel von Parallelen zwischen dem Jennens/Händel'schen *Belshazzar* und dem Lübecker *Belsazer, als ein Exempel der göttlichen Strafgerichte über die Sicherheit der Gottlosen* von Michael Christoph Brandenburg und Johann Paul Kunzen.

Donald Burrows bietet in seinem Artikel „German chorales and English hymns – The work of three Germans in London“ einen Überblick über die Pflege des Lutherischen Chorals zu Händels Zeit. Johann Christian Jacobi gab in den 1720er- und 1730er-Jahren eine Sammlung von Lutherischen Chorälen, übersetzt ins Englische, heraus; Johann Friedrich Lampe und Charles Wesley schufen 1746 eine Sammlung von 24 Hymnen, deren Texte, gedichtet von Wesley, mehr dem Versmaß der deutschen Choräle als dem der englischen Psalmen entsprachen, und Händel komponierte um 1746/47 drei Hymnen auf Texte von Wesley. Doch Jacobi förderte durch seine Veröffentlichungen die Verbreitung des Lutherischen Chorals in England mehr als Händel durch seine Kompositionen.

Zwei der freien Forschungsbeiträge sind auf das Generalthema abgestimmt:

Michael Maul zieht in seinem Artikel „Ein Noteninventar aus Querfurt als Quelle für das Repertoire an lateinischer Kirchenmusik in Halle um 1695“ auf der Grundlage von Analysen verschiedener Musikalienverzeichnisse aus dem mitteldeutschen Raum Rückschlüsse auf die Musikpflege in und um Halle und stellt im Hinblick auf Händel fest, dass sich „seine Rezeption von geistlicher Musik italienischer Autoren [...] überwiegend auf Notenstudium beschränkt haben“ dürfte (S. 290).

Werner Rackwitz stellt in seinem Artikel „Über das Verhältnis der Unitas Fratrum zur Musik Händels im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“ Forschungsergebnisse zum Wirken von Nikolaus Ludwig, Reichsgraf und Herr von Zinzendorf und Pottendorf, dem Gründer jener religiösen Gemeinschaft, vor. Besonderes Augenmerk liegt auf dessen Musikan-schauung, die die Musizierpraxis der Brüdergemeinschaft prägte. Rackwitz diskutiert u. a., welches Verhältnis von Zinzendorff zu Händels Musik gehabt haben könnte und welche Berührungspunkte es zwischen Händels Oratorien und der religiösen Reformbewegung gegeben hat.

Berthold Over, der 2004 das Autograph von Händels Kantate *Crudel tiranno amor* in einer bislang unbekannteren Fassung entdeckte, stellt seinen sensationellen Fund vor und beschreibt die Sammlung Riehl in der Bayrischen Staatsbibliothek in München, die diese Handschrift enthält.

Die gesamte Publikation ist ansprechend gestaltet und sorgfältig redigiert.

(Juni 2007) Annette Landgraf

Händel unter Deutschen. Hrsg. von ULRICH TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2006. 113 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 131.)

Ziel des Herausgebers war es, einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte Händelscher Musik in Deutschland von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende der DDR zusammenzustellen.

Gudrun Buschs Beitrag bietet eine Zusammenfassung ihrer Forschungsergebnisse zur Händel-Rezeption in Berlin, Wien, Hamburg, Braunschweig, Weimar und Ludwigslust. Sie beschreibt die Verbindungen zwischen den Aufführungsorten, geht auf Bearbeitungen und auf politische und ideologische Hintergründe der Aufführungen ein.

Bernd Edelmann knüpft in seinem Artikel „Der bürgerliche Händel“ über die Händel-Rezeption in Deutschland von 1800 bis 1850 unmittelbar an die vorangehende Darstellung an und behandelt zunächst die Singakademie zu Berlin unter Friedrich Zelter, es folgt Wien mit Baron van Swieten; der Autor geht dann aber rasch zur Analyse von Ludwig van Beethovens *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel* op. 24 über, um dann in zwei weiteren Unterkapiteln *Die Weihe des Hauses* op. 124 und das „Dona nobis pacem“ aus der *Missa solemnis* zu analysieren. Die Anregung anderer Komponisten ist zweifellos auch der Rezeption von Händels Werk zuzurechnen, doch die Analysen wirken im Umfeld der anderen Artikel unerwartet und übergewichtig. Interessant ist der folgende Abschnitt über Ignaz von Mosels Händel-Bearbeitungen, der auf der unveröffentlichten umfangreichen Dissertation von Theophil Antonicek beruht. Mendelssohns Beschäftigung mit Händel gehört zu den obligatorischen Themen der Händel-Rezeption, deshalb besteht die Schwierigkeit darin, aus der Fülle der vorhandenen Literatur einen den Proportionen des Heftes angemessenen Beitrag zusammenzustellen. Das ist gelungen; da der Autor jedoch auf eigene Forschung verzichtete, ist einiges inzwischen

überholt. Thomas Synofzik hat beispielsweise nachgewiesen, dass Mendelssohn nicht das Material von Mosel, sondern von Rungenhagen verwendete, und Ralf Wehner zeigte inzwischen u. a., dass die veralteten Aussagen und Zitate aus Grossmann-Vendrey auf den neuesten Forschungsstand zu bringen waren. Der Hinweis auf die „denkmalhafte Erstarrung“ aus „Achtung vor dem Original“ sollte nicht in Zusammenhang mit Mendelssohn gebracht werden. Diese Praxis resultiert nicht aus dessen Forderung nach Werktreue und kann nur bedingt für eine kleine Zeitspanne im 20. Jahrhundert aufrechterhalten werden; sie gilt weder für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch in Bezug auf den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirkenden Friedrich Chrysander. Bei der Beschäftigung mit Chrysanders Händel-Bearbeitungen, einigen seiner Artikel über Aufführungspraxis und seiner Zusammenarbeit mit Fritz Volbach (der leider nur in der Zeittafel vorkommt) in Mainz tritt Erstaunliches zutage. Die Besprechung der Komponisten aus diesem Zeitabschnitt endet mit Untersuchungen zu Robert Schumanns Händel-Rezeption. Ziel der Darstellung ist, zu zeigen, wie sich die „lebendige Verbindung zur Barockmusik“ der Komponisten im 19. Jahrhundert in „historische Distanz“ verwandelt hat.

Martin Gecks Beitrag widmet sich dem Buch *Shakespeare und Händel* von Georg Gottfried Gervinus. Shakespeare, Idol und Identifikationsfigur der deutschen Schriftsteller, galt als Genie und wurde gern mit bedeutenden Komponisten verglichen, um deren Größe zu veranschaulichen. Der Vergleich von Händel und Shakespeare passt in die deutsch-nationalen Bestrebungen der Zeit und diente dem Versuch, ersteren als genialen Deutschen herauszustellen. Geck setzt sich mit den politischen und ideologischen Hintergründen auseinander und beleuchtet den Beitrag der für die Händel-Rezeption wichtigen Persönlichkeiten Johann Gottfried Herder und Anton Friedrich Justus Thibaut (dem Heidelberger Gelehrten).

Angesichts seiner immensen Leistung für die Händel-Forschung und -Rezeption wäre nachfolgend ein eigener Beitrag zu Friedrich Chrysander angemessen gewesen. Das Drittel einer Seite, das ihm im anschließenden Kapitel „Händel-Renaissance(n)“ von Isabelle Müntzenberger zugestanden wird, steht dazu in keinem Ver-

hältnis. Der Artikel beschäftigt sich mit der Geschichte der von Göttingen in den 1920er-Jahren ausgehenden Wiederbelebung von Händels Opern, mit Oskar Hagen und seiner Bearbeitungspraxis, dem Beginn der Aufführungen von Händels Opern in Halle, der Krise der sogenannten „Händel-Renaissance“, dem Bestreben nach einer historischen Inszenierungspraxis unter Fritz Lehmann und schließlich mit den Oratorien-Bearbeitungen im Dritten Reich, der sogenannten „Händel-Oratorien-Renaissance“. Es wäre eine glücklichere Lösung gewesen, die nationalsozialistischen Umtextierungen in einem separaten Kapitel zu besprechen, denn die Inhalte und Ziele beider „Renaissancen“ waren grundverschieden. Die neu textierten Oratorien hatten nichts mit dem Musiktheater zu tun, wie auf S. 82 suggeriert wird, und der ideologische Hintergrund ist ein anderer. Die Autorin hat übersehen, dass in Ulrich Etscheits Buch *Händels „Rodelinda“* ein umfangreiches Kapitel zur Göttinger Händel-Renaissance enthalten ist. Dort steht u. a. auf S. 253 ff. (untersetzt mit Originalzitaten Oskar Hagens) auch, warum *Rodelinda* die erste wieder aufgeführte Oper war. Der Schlussartikel „Westöstlicher Händel“ von Dietrich Helms bietet sehr scharfsinnige Darstellungen zur Ausgangssituation und Weiterentwicklung der Opernrenaissance, der Händel-Festspiele und der Händel-Forschung in beiden deutschen Staaten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Wiedervereinigung. Besser gelungen sind die Teile, die frei sind von der einseitigen Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik der ehemaligen DDR. Händels Werk ist im Dritten Reich deutlich zu ideologischen Zwecken missbraucht worden, der Missbrauchsvorwurf für die Kulturpolitik der DDR ist polemisch und überzogen; allerdings bedarf die Rolle der Johanna Rudolph noch gründlicherer Untersuchung. In jedem System werden Projekte, für die man finanzielle Unterstützung und behördliche Akzeptanz benötigt, so verpackt, dass sie mit den jeweiligen Bildungsvorgaben und kulturpolitischen Zielsetzungen übereinstimmen. In der DDR galt es zu begründen, warum Händel, ein Komponist, der Musik für den englischen König schrieb und selbst der englischen Oberschicht angehörte, es wert war, gespielt und erforscht zu werden. Angesichts der radikalen Ausgrenzung von ‚dekadenter‘ und ‚wertloser‘ Kunst, die die Rezeption

nicht verdiente, weil sie falsche Werte vermittelte und keinen Beitrag zur Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten lieferte, musste anerkannt Erhaltenswertes in das sozialistische Wertesystem eingepasst werden; dazu benötigte man brauchbare Argumente für eine vom System anerkennbare Rechtfertigung der Aufführungswürdigkeit. Volksverbundenheit war das passende Schlagwort – zugegebenermaßen eine Farce, doch gewisse Spielregeln gibt es in allen Systemen. Die Bezeichnung von Rudolf Steglich als Gast, der beim Aufbau einer Händel-Forschung in Halle half, ist unglücklich gewählt. Steglich war von Anfang an untrennbar mit der Händel-Forschung verbunden. Er gab die früheren Händel-Jahrbücher heraus und war Editionsleiter der in den 1940er-Jahren von der Stadt Halle initiierten *Hallischen Händel-Ausgabe*.

Helms beleuchtet ebenfalls die Aufführungspraxis in Göttingen und Halle in den 1930er- und 1940er-Jahren. Hier hätte der Herausgeber auf eine Abstimmung achten müssen, um Dopplungen zu vermeiden. Ebenso wären einheitliche und korrekte Gattungsbezeichnungen und übereinstimmende Schreibweisen im gesamten Buch wünschenswert gewesen, wie z. B. bei Johanna Rudolph/Rudolf. Die Ode *Alexander's Feast* wird als Oratorium (Tadday), dann als Kantate (Busch) bezeichnet. Man findet öfters kleinere Unkorrektheiten, u. a. im Vorwort: Das Händel-Festival im Kristallpalast mit der höchsten Besucherzahl war das von 1885 mit 87.796 verkauften Eintrittskarten, der Rekord von ca. 3.900 Mitwirkenden (Instrumentalisten und Chor, ohne Solisten) war 1883 zu verzeichnen, die angestrebte Zahl von 4.000 blieb ein unerreichtes Ideal. Die „unangefochtene Vormachtstellung“ Großbritanniens war schon vor dem Ersten Weltkrieg ins Wanken geraten, ebenso der Händel-Kult.

Am Ende des Buches stehen englischsprachige Abstracts zu den Beiträgen und eine Zeittafel mit den für die Händel-Rezeption in Deutschland wichtigsten Ereignissen von 1759 bis 2000. Schade, dass bei den bibliographischen Hinweisen die Händel-Biographie von Donald Burrows fehlt.

(Juni 2007)

Annette Landgraf

Der späte Schumann. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2006. 223 S., Abb. Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

Dieser Sonderband der neuen Folge der *Musik-Konzepte* enthält die Texte der Referate, die auf einem im Mai des Schumannjahres 2006 an der Universität Bremen veranstalteten Symposium gehalten wurden. Dabei stand das Spätwerk als solches weniger ausschließlich im Mittelpunkt, als es der Titel erwarten lässt: Gerade die ausgewiesenen Experten für diesen Bereich unter den ausschließlich deutschsprachigen Referenten schreiben über Gegenstände, die entweder nicht spezifisch für den „späten“ Schumann sind oder aber Vergleiche bzw. Gegenüberstellungen späterer Werke mit solchen der früheren Zeit beinhalten. So gibt Michael Struck eine instruktive Anleitung zu Tempofragen am Beispiel der *Kinderszenen* und der *Gesänge der Frühe*, die sich zum „Hauptziel“ setzt, „Pianistinnen und Pianisten zu neuem Nachdenken [...] und zu poetisch-strukturbewußtem Spiel anzuregen“; überzeugend verlagert er die häufig diskutierte (und von Clara Schumann aufgebrachte) Frage nach der Beschaffenheit des Schumann’schen Metronoms auf diejenige nach dem sinnvollen Umgang mit ihm. Irmgard Knechtges-Obrecht spürt den Ursprüngen der beiden Klaviersammlungen opp. 99 und 124 nach und kommt zu dem Ergebnis, dass sie trotz ihres überwiegend der Frühzeit angehörenden Inhalts aufgrund ihres Charakters von musikalischen „Hausbüchern [...] unbedingt zur späteren Phase des Schumann’schen Schaffens [...] gehören“.

Unter analytischen Auspizien vergleicht Hubert Moßburger frühe und späte Fantasien bei Schumann, wobei insbesondere die *Kreisleriana* den *Phantasiestücken* op. 111 gegenübergestellt werden. Als Elemente der Vergleichbarkeit ermittelt der Verfasser die „motivische Triolenbewegung, [die] reiche Chromatik, [die] zyklische Verklammerung“ und die „Synchronisierung“ der Satzschichten. Reinhard Kapp wiederum diskutiert die vielfältigen Möglichkeiten Schumanns, in mehrsätzigen zyklischen Werken eine durchgängige Einheit unter Beibehaltung des Einzelsatzprinzips zu schaffen, ein Verfahren, das von Beethoven seinen Ausgang nehme (der es allerdings seinerseits möglicherweise bei Carl Philipp Emanuel Bach kennenlernte) und

das sich bei Schumann seit den frühen 1840er-Jahren mit zunehmender Tendenz zeige, bis es in den 1850er-Jahren „fixer Bestandteil von Schumanns kompositorischem Handwerk“ geworden sei. Auch Ulrich Mahler geht bei seiner Betrachtung der *Sechs Gesänge* op. 107 von der Frage nach dem zyklischen Charakter der Sammlung aus, deren Texte zwar von verschiedenen Dichtern stammen, die jedoch bereits unter dem Aspekt der poetischen Thematik den Eindruck erweckt, „mehr“ zu sein „als eine lockere Zusammenstellung inhaltlich halbwegs zueinander passender Vertonungen“. Als „mehr subkutane“ Mittel der musikalischen Vereinheitlichung erweisen sich rhythmisch-deklamatorische Abweichungen sowie solche der syntaktischen Struktur der Musik vom Sprachvers sowie das wechselnde, mitunter bis zu völliger Unabhängigkeit getriebene Verhältnis der Singstimme zum Klavierpart, das einen Aspekt der Moderne bei Schumann ausmache. Beispiele für eine überwiegend problematische Rezeption der Stücke werden beschlossen durch eine Betrachtung von Aribert Reimanns Transkription des Opus’ für Singstimme und Streichquartett aus dem Jahr 1994.

Peter Jost rollt noch einmal die Frage des Verhältnisses der *Genoveva* zum fast zeitgleichen *Lohengrin* Wagners auf, die „gar nicht so weit“ auseinanderlägen und kompositionshistorisch jeweils als Reflexe auf Webers *Euryanthe* aufzufassen seien. Sowohl bei der Stoffwahl wie auch bei der Personenkonstellation gebe es zahlreiche Berührungspunkte, und auch in der musikalischen Gestaltung wie etwa in der – äußerlich hervorstechenden – Gliederung in Nummern bzw. dramatische Szenen wie auch im „wissenden Orchester“ gebe es mehr Gemeinsamkeiten als bisher angenommen. Den Hauptunterschied sieht der Autor in der individuellen Weise des Herangehens der beiden Komponisten an den Stoff, das bei Wagner über das intuitive Erfassen der dramatischen Faszination der Hauptgestalten, bei Schumann hingegen über die a priori entwickelte historisch-ästhetische Gattungsreflexion erfolgte. Bernhard R. Appel zeichnet nach, wie Schumann seit seinen frühen Erfahrungen bei Friedrich J. Thibaut immer wieder die Auseinandersetzung mit der „altkatholischen“ Kirchenmusik gesucht hat und wie sich dies namentlich in den Dresdner und Düsseldorfer Jahren sowohl

in seiner dirigentischen als auch in seiner kompositorischen Tätigkeit niederschlägt.

Zwei Referate beschäftigen sich mit Editionsprojekten: Ute Bär berichtet auf der Grundlage ihrer Darstellung in I.2.2. der *Robert-Schumann-Ausgabe* über den Prozess der Drucklegung des *Konzertallegros* op. 134, und Gerd Nauhaus nimmt die Neuausgaben der von Schumann in seiner letzten Schaffenszeit betriebenen *Gesammelten Schriften* und der Sammlung *Dichtergarten* zum Anlass, über Wandlungen seines Selbstverständnisses als Schriftsteller und als profunder Kenner der Literatur nachzusinnen, wobei die Ankündigung von Projekten wie der Edition des vollständigen Textes des *Dauidsündler*-Aufsatzes gespannt in die Zukunft blicken lässt. Dagmar Hoffmann-Axthelm bemüht sich – ausgehend von Karl Jaspers' Vergleich von *Strindberg und van Gogh* – um eine einfühlsame Darstellung von Schumanns Umgang mit dem Phänomen der psychischen Krankheit im realen Leben und am Beispiel der *Geistervariationen*.

Die beiden einleitenden Aufsätze von Martin Geck und Ulrich Tadday bemühen sich um eine grundlegende ideengeschichtliche Verortung des späte(re)n Schumann und finden sie gemeinsam in der Zuordnung zum musikalischen „Realismus“. Während jedoch Geck Schumanns künstlerische Identität in seiner „unverbrüchlichen Treue zum Ideal, das letztlich ein metaphysisches ist“, ausmacht, vertritt Tadday die These, der „bisherige Bruch und Widerspruch zwischen der vermeintlich romantischen Ästhetik des Frühwerks und der des sogenannten realistischen Spätwerks“ werde „insofern durch das veränderte Paradigma geheilt, als Schumanns Musikästhetik von Anfang an über die Philosophie vor allem Jacobis und Jean Pauls realistisch motiviert gewesen“ sei. Darüber dürfte freilich weiter zu diskutieren sein.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

„Ich schwelge in Mozart...“. *Mozart im Spiegel von Brahms. Katalog zur Ausstellung im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck*. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut/Musikhochschule Lübeck 2006. 95 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 3.)

Der vorliegende Band stellt den Katalog einer Ausstellung dar, die 2006 anlässlich des 250. Geburtstages Wolfgang Amadeus Mozarts im Brahms-Institut der Musikhochschule Lübeck stattfand. Hier sollte ein besonderer, bisher noch wenig beachteter Aspekt beleuchtet werden: die Auseinandersetzung mit dem Mozartschen Schaffen durch Johannes Brahms. Der Anhang des Bandes („Ausstellung“, S. 23 ff.) stellt eine Auswahl der wichtigsten Stücke der ca. 50 Exponate umfassenden Ausstellung dar. Ein großer Teil davon stammt aus dem Nachlass von Brahms, war also in dessen persönlicher Bibliothek vorhanden. Der größte Teil dieses Brahms-Nachlasses befindet sich heute im Archiv und in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Das berühmteste Exponat, als Leihgabe der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, stellt das Original-Manuskript der g-Moll-Symphonie KV 550 dar, das Brahms durch Vermittlung Clara Schumanns durch die Landgräfin Anna von Hessen als Dank für die Widmung seines *Klavierquintetts* f-Moll op. 34 erhalten hatte („Ausstellung“, S. 52–55). Ferner enthält die Ausstellung die Erstausgabe der Klavierwerke KV 457 und 457 (Artaria, Wien 1785, „Ausstellung“, S. 42 f.), die sich neben den Erstausgaben der Opern *Idomeneo*, *Entführung aus dem Serail*, *Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* („Ausstellung“, S. 80, „Köchel“, S. 14 f.) ebenfalls im Besitz des Komponisten befand.

Die drei vorangehenden Aufsätze beleuchten unterschiedliche Aspekte der Mozart-Rezeption von Brahms: Während der erste eher allgemein gehaltene Aufsatz von Wolfgang Sandberger („Ich schwelge in Mozart“ – Mozart im Spiegel von Brahms“) einzelne wichtige Aspekte dieser Rezeption aufzeigt, z. B. den Hinweis auf die eigenen Kadenzen von Brahms zu den Konzerten KV 466, 491 und 453 oder auch auf die wichtige Mozart-Biographie von Otto Jahn, die Brahms eingehend studierte, zeigt der Aufsatz von Jürgen Köchel („Der Hamburger Brahms und Mozart“) sehr detailliert die Mozart-Rezeption des jungen Brahms in dessen Hamburger und Detmolder Zeit auf, welche sich neben der Aufführung von Klavierkonzerten Beethovens (op. 37, 58, 73) primär auf Aufführungen einzelner Klavierkonzerte Mozarts bezieht („Köchel“, S. 13 f.). Der dritte Aufsatz

von Otto Biba („Brahms und die Mozart-Rezeption in Wien“) behandelt die noch vielseitigere und vielschichtigere Auseinandersetzung von Brahms mit dem Werk Mozarts während seiner Wiener Zeit seit 1863.

Bereits in seiner frühen Jugend wird sich Brahms durch seinen ersten Klavierlehrer Otto Cossel (1813–1865) mit Klavierstücken Mozarts beschäftigt haben. Später wird dies mit seinem zweiten Lehrer Eduard Marxen (1806–1887) noch deutlich intensiviert, da Brahms hier nicht nur seine pianistische Ausbildung perfektionierte, sondern auch eine gründliche musiktheoretische Unterweisung, orientiert an den Meistern der Vergangenheit von Bach bis Schubert, erhielt („Köchel“, S. 11, „Ausstellung“, S. 46). Hier ergibt sich auch ein indirekter Bezug zu Mozart, da Marxen ab 1830 selbst durch die Mozart-Schüler Ignaz von Seyfried (Musiktheorie) und Johann Georg Albrechtsberger (Komposition) unterwiesen wurde. Hinzu kommen die die musikalische Entwicklung des Komponisten prägenden Hamburger Aufführungen von Mozart-Opern (*Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte*), die er im Alter von 14 bis 18 Jahren sah („Köchel“, S. 11 f.). Die wichtigste Auseinandersetzung mit Mozart während der Hamburger Zeit war die Aufführung des d-Moll-Klavierkonzerts KV 466 mit Brahms als Pianisten anlässlich des 100. Geburtstags Mozarts in einem Konzert mit dem Hamburger Dirigenten Georg Dietrich Otten am 26. Januar 1856 („Ausstellung“, S. 24 f.). Zu diesem Werk fertigte Brahms anlässlich dieser Aufführung eigene Kadenzen an, die sich jedoch nicht erhalten haben („Köchel“, S. 14). In seiner Detmolder Zeit am Hofe des Fürsten Leopold III. von Lippe-Detmold (1857–1859), wo er als Pianist, Klavierlehrer und als Chorleiter angestellt war, studierte er mit seiner Meisterschülerin Prinzessin Friederike Klavierkonzerte Mozarts ein (KV 453, 488), die er dann als Dirigent leitete. Jedoch führte Brahms in dieser Zeit als Pianist auch selbst Mozart-Klavierkonzerte auf (KV 453, 466, 491). Eigene Kadenzen aus der Detmolder Zeit für die Konzerte KV 466 (1. Satz), KV 453 (1. und 2. Satz) und KV 491 (1. Satz) sind erhalten. Die Kadenz zum 1. Satz von KV 491 war wohl für eine Aufführung mit Clara Schumann in Hamburg (22.11.1861) bestimmt („Köchel“, S. 14). Während Brahms' Mozart-Rezeption sich in Hamburg und Detmold nahezu

ausschließlich auf den pianistischen Bereich beschränkte, wurde diese in Wien vielseitiger und komplexer: Eingeleitet wurde diese durch die wegweisende Mozart-Biographie von Otto Jahn (Leipzig 1856–1859), die er Weihnachten 1862 in Wien erwarb („Ausstellung“, S. 74 f., „Köchel“, S. 15). Sandberger (S. 9 f.) weist auf Textpassagen bei Jahn hin, die auch für das eigene Schaffen von Brahms bestimmend wurden: So streicht sich der Komponist Passagen an, in denen Jahn im Gegensatz zur damaligen landläufigen Auffassung den Aspekt der „Arbeit“ und der „Anstrengung“ beim Schaffen Mozarts hervorhob, sowie die Selbstkritik Mozarts, die sich in der Vernichtung fast sämtlicher Vorarbeiten und Skizzen niederschlug. 1863 erhielt Brahms von Joseph Joachim das 1862 erschienene Köchel-Verzeichnis, in dem er aufgrund seiner umfassenden Werkkenntnis zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen vornahm („Ausstellung“, S. 72 f.).

Die Neigung zu einer gründlichen textkritischen, an den musikalischen Quellen orientierten philologischen Arbeit wird in seiner Wiener Zeit deutlich: Hier tritt er öffentlich als Pianist von Klavierwerken oder Konzerten Mozarts nicht in Erscheinung, wohl aber als Dirigent von Vokalwerken Mozarts (Biba, S. 21, „Ausstellung“, S. 39, 62). Von dem damals noch gänzlich unbekanntem und unveröffentlichten Offertorium *Venite Populi* KV 260, das er am 8.12.1872 erstauflührte, stellte Brahms ein Jahr später eine Kritische Edition her (J. P. Gotthard, Wien 1873). Seine wichtigste editorische Leistung war der erste Band der Mozart-Gesamtausgabe mit dem Requiem, welcher im Juni 1877 erschien („Ausstellung“, S. 66 f.).

Der auch äußerlich ansprechend gestaltete Band wird nach dem Ausstellungsteil (S. 23 ff.) mit einer Zeittafel, einem Literaturverzeichnis und einem Personen- und Werkregister abgeschlossen (S. 82 ff.). Das Buch stellt eine wichtige Ergänzung zu der eher spärlichen Literatur über die Mozart-Rezeption von Brahms dar.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

NATALIA KEIL-ZENZEROVA: *Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. VIII, 533 S., Abb., Nbsp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 249.)*

Zu den Pianisten, die sich zugleich durch ihr kompositorisches Wirken auszeichneten, gehört Adolph von Henselt (1814–1889). Seine Zeitgenossen waren nicht minder bedeutende Pianisten-Komponisten wie Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann, Sigismund Thalberg, Friedrich Kalkbrenner oder Ignaz Moscheles.

Das Besondere an Henselt ist, dass der in Schwabach bei Nürnberg Geborene seit 1838 in Russland lebte und tätig war und hier letztlich die Oberaufsicht über den Musikunterricht an den Kaiserlichen Lehranstalten von Orël bis Warschau, von St. Petersburg bis Odessa innehatte. Der russische Staat anerkannte seine Leistungen durch die Erhebung in den Adelsstand und die Auszeichnung mit zahlreichen Orden. Diese spezifische Tendenz, erworbene Kenntnisse weiter zu vermitteln und so erheblich zu dem Hochstand russischer Musikkultur beizutragen, ist typisch für zahlreiche deutsche Musiker, die nach Russland migrierten.

Die Autorin, selbst ausgewiesene Pianistin und Klavierpädagogin, stellt in ihrer Publikation gemäß dem Untertitel die pädagogischen Leistungen Henselts (S. 43–152) ins Zentrum, geht aber ebenso auf dessen künstlerische Entwicklung in Deutschland (S. 15–42) ein. Ein besonderes Gewicht hat der Anhang (S. 163–482): Er enthält zahlreiche Erstveröffentlichungen russischer Archivalien und Textstellen aus der zeitgenössischen Presse (besonders der St. Petersburger Zeitung und der *Severnaâ pčela*) in russischer Originalfassung und in deutscher Übersetzung, ein einmaliger Fundus, der nun der deutschen ebenso wie der russischen Henselt-Forschung zur weiteren Auswertung zur Verfügung steht. Ferner sind u. a. ein Werkverzeichnis Henselts (mit 163 Nummern – dabei wären Notenincipits sinnvoll gewesen) und ein solches von Prinz Peter von Oldenburg, dessen musikalische Skizzen Henselt ausarbeitete, sowie eine Übersicht über Henselts Konzerttätigkeit zwischen 1829 und 1867 hinzugefügt.

Henselts Schülerschar ist beeindruckend. Darunter sind Vladimir Stasov, Ella Adaiëwsky, Laura Rappoldi-Kahrer, Eduard Mertke. Über Nikolaj Zverev werden Aleksandr Skrjabin und Sergej Rahmaninow, über Fëdor Kanille auch Nikolaj Rimskij-Korsakov seine Enkel Schüler. Solche Konstellationen zwingen geradezu zur Auseinandersetzung mit den von

Henselt benutzten pädagogischen Mitteln. Gründlichkeit, technische Vollkommenheit bis hin zur Pedanterie waren ebenso seine Prinzipien wie Feinheit, Eleganz und Klangschönheit. Henselts klavierpädagogische Schriften, besonders *Einige Bemerkungen aus langjährigen Erfahrungen über Clavierunterricht*, erschienen in St. Petersburg 1868 in Russisch und Deutsch (wenngleich heute kein Exemplar an deutschen Bibliotheken mehr nachzuweisen ist), aber auch seine *Exercices préparatoires pour le piano* 1854/55 und 1888, die vielen Etüden ebenso wie die mit pädagogischen Zielsetzungen erfolgten Herausgaben und Bearbeitungen von Werken Anderer sind es durchaus wert, erneut Beachtung zu finden, zumal er „Klavierübungen für möglichst alle Spielprobleme vorlegen wollte“, wie sich die Autorin äußert. Bedeutsam innerhalb seines Unterrichts waren die Vorbildwirkung des eigenen Vortrags und die Einführung des Gruppenunterrichts, besonders aber seine Bemühungen um ein einheitliches Unterrichtssystem an den russischen Schulen, die er als Inspektor zu beaufsichtigen hatte. In der Darstellung von Henselts Pädagogik und Unterrichtsmethodik zeigt sich eine besondere Stärke der Autorin, kann sie doch eigene praktische Erfahrungen einbringen. Anhand zahlreicher Notenzitate vermag sie detailliert und kenntnisreich Henselts Klaviermethodik zu demonstrieren.

Das Buch dürfte ein großer Gewinn sowohl für Musikwissenschaftler als auch für Pianisten und Klavierpädagogen sein.

(Juni 2007)

Klaus-Peter Koch

CHRISTOPH HUST: August Bungert. Ein Komponist im Deutschen Kaiserreich. Tutzing: Hans Schneider 2005. XII, 608 S., Abb., Nbsp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 43.)

Der spätestens nach dem Ersten Weltkrieg um sich greifende Paradigmenwechsel einer „Entgötterung der Musik“ (Adolf Weißmann) drängte das Werk einer ganzen Generation von Komponisten, zu der Namen wie August Bungert, August Klughardt oder Friedrich Klose zählten, zusehends in periphere Bereiche des Musiklebens, von wo es schließlich aus den Augen des Konzert- und Opernpublikums wie

der Wissenschaft bis heute weitgehend verschwand.

Einem der zeitlebens beachtetsten Vertreter dieser wilhelminischen Komponistengeneration, dem 1848 in Mülheim geborenen August Bungert (gestorben 1915 in Leutesdorf am Rhein), hat sich nun Christoph Hust in seiner mit dem Dissertationspreis der Mainzer Universität ausgezeichneten Arbeit zugewendet. Seit der ein Jahr nach Bungerts Tod veröffentlichten apologetischen Biographie des Berliner Musikschriftstellers Max Chop handelt es sich um die erste erneute monographische Auseinandersetzung mit diesem Komponisten: Hust hatte also, ohne der Gefahr zu verfallen, musikalische Heroengeschichte am denkbar ungeeigneten Objekt fortzuschreiben, biographische und philologische Grundlagenarbeit zu leisten, bei der er die methodischen Extreme der unkritischen Gleichsetzung wie völligen Trennung von Leben und Werk souverän umschiffte. Abschnitte zum Lebensgang Bungerts alternieren mit zum Teil umfangreichen Werkbeschreibungen, die jedoch das soziale Umfeld des umtriebigen Komponisten niemals außer Acht lassen. Allein die keineswegs erschöpfenden musikanalytischen Bemerkungen zu der Bungerts Namen bis heute in den Lexika als vorgeblichen Wagner-Epigonem bewahrenden Operntetralogie *Homerische Welt* umfassen beinahe 25 Seiten.

Der zeitgenössische Parteienstreit der Wagnerianer und Brahminen darf schon für den jungen Bungert, der sich als Schüler Friedrich Kiels seine ersten kompositorischen Spuren mit Klavier- und Kammermusik, darunter einem auf Vorschlag von Johannes Brahms und Robert Volkmann preisgekrönten Klavierquartett, verdiente und sich kurz darauf im neudeutschen Genre der symphonischen Dichtung versuchte, als überwunden gelten. Hust deutet Bungert schlüssig als kompositorischen Strategen, der sich stets mehrgleisig zwischen Großgattungen wie Oper, Oratorium, Schau- und Festspielmusik und der musikalischen Alltagsproduktion, besonders seinem zeitweilig sehr erfolgreichen Liedschaffen, bewegte. Besonders gelungen ist dabei gerade auch die Darstellung seiner letzten Lebensjahre, in denen der alternde und sich zunehmend an den Rand gedrängt sehende Komponist – koordiniert von dem rührigen Chop – zum Bezugspunkt einiger an konservativen Kunstidealen festhaltender Musik-

freunde wurde, denen selbst ein Richard Strauss – von Arnold Schönberg und anderen Neutönern ganz zu schweigen – als geschäftstüchtiger und modernistischer Blender galt.

Zwar ergeben sich aus der Arbeit bereits gegenstandsbedingt kaum neue methodische Perspektiven oder Zugangsweisen für die Musikwissenschaft, doch weiß sie durch ihre mit viel Liebe zum philologischen, sozialgeschichtlichen und kompositorischen Detail betriebene Akribie zu überzeugen. Der Verfasser hat nicht nur zahlreiche inzwischen über ganz Deutschland verteilte Archivalien zu Bungert ausgewertet, sondern dokumentiert, allerdings nicht vollständig, auch die umfangreiche Korrespondenz des Komponisten und beschließt sein Buch mit einem 30 Seiten umfassenden Werkverzeichnis, das alle wesentlichen Informationen zu dessen Œuvre zusammenfasst. Die verlegerische Ausstattung des Buches ist gediegen und nur wenige drucktechnische oder sachliche Unzulänglichkeiten (mit der Bungert während eines Italien-Aufenthaltes beegnenden „Sängerin“ Sarah Bernardt ist doch wohl die bekannteste Schauspielerinnen ihrer Epoche gemeint) vermögen vereinzelt zu irritieren.

Angesichts der (nach wie vor) marginalen Bedeutung des Bungert'schen Schaffens für das gegenwärtige Musikleben liegt das wichtigste Verdienst des Buches jenseits aller hingebungsvollen philologischen Kärrnerarbeit jedoch auf einem anderen Gebiet. Husts gut recherchierte Dokumentation der ebenso geschäftigen wie letztlich erfolglosen Klimmzüge, mit denen ein durchaus beachtenswerter Komponist der zweiten Reihe hoffte, in die erste vorzustoßen, eröffnet einen sozial- wie mentalitätsgeschichtlich überaus aufschlussreichen Einblick in das Musikleben des Kaiserreichs, in dem Kritiker, Verleger, Konzertveranstalter und Intendanten, bürgerliche und adlige Honoratioren, ehrgeizige Stadtväter und Kulturpolitiker vor und hinter den Kulissen die institutionell verwickelten Fäden zogen. Und so sollte die erfreulich stringent und flüssig geschriebene Arbeit auch über den unmittelbaren Bereich der (rheinischen) Musik- und Lokalgeschichtsforschung hinaus breiteres Interesse für ihren heute vergessenen Gegenstand auf sich ziehen können.

(Juni 2007)

Tobias Robert Klein

LIONEL CARLEY: *Edvard Grieg in England*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 488 S., Abb.

DANIEL M. GRIMLEY: *Grieg, Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 246 S., Abb., Nbsp.

Mit zwei ansehnlichen Spezialstudien würdigt ein englischer, auch mit der durch eine bemerkenswerte Nordlandreihe bekannten University of Rochester Press eng kooperierender Verlag rechtzeitig den 100. Todestag des norwegischen Komponisten und Pianisten Edvard Grieg im Jahr 2007. Gemeinsam ist beiden Werken die regionalistische (oder vornehmer: kulturgeographische) Orientierung, der bewusste (Grimley) oder eher versteckte (Carley) Verortungswunsch. Im Falle von Lionel Carley wird eine „natürliche“ und politische Region, England, als Ort von Griegs Aktivitäten gründlich untersucht, während Daniel M. Grimley die Kategorie der Landschaft auffrischt und mithilfe interdisziplinärer Ansätze zu einer zentralen Instanz einer neuen Grieginterpretation macht.

So ähnlich die Rahmenbedingungen auch sein mögen, diese zwei Bücher bilden keine Einheit. Sie ergänzen sich nicht, sondern sie dokumentieren die Arbeit zweier vollkommen unterschiedlicher und zugleich typisch britischer Akademiker. Carley schreibt als überaus qualifizierter Privatgelehrter, Grimley als interdisziplinär ambitionierter Kultur- und Kunstwissenschaftler. Dementsprechend kommen die Bücher auch ohne Querbezüge aus; nicht einmal einen flüchtigen bibliographischen Querverweis findet man zwischen den beiden. Lediglich die losen Umschläge werben füreinander.

Carleys Buch ist eine reich illustrierte Dokumentation des Wirkens von Grieg als Komponist und als ausführender Künstler in England, nicht etwa eine über seinen Tod hinausreichende Rezeptionsstudie. Die Basis bildet Carleys subtiles Wissen über Frederick Delius und seine enge Freundschaft zu Grieg; zu beiden Themen hat Carley bereits veröffentlicht. Die Verbindung zu Grimleys Thematik wird dort manifest, wo Carley über das Norwegen-Bild der Engländer schreibt und an erster Stelle die Landschaft zumindest beiläufig erwähnt. Interessant ist die ausdrückliche Betonung „Englands“ anstelle von Schottland, zumal Griegs

Familie tief im Schottischen verwurzelt war. Ohne die Bedeutung von Griegs englischen Reisen und seinen Begegnungen mit englischen Kollegen etwa schon in Leipzig unterschätzen zu wollen, sticht dieses Buch als Fallstudie zur englischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts heraus. In 27 kurzen Kapiteln wird, wie in einem Dokumentarfilm, eine chronologische Sequenz, eine Art „Chronicle“ von Grieg in England bzw. von Grieg mit den Engländern gezeigt, ohne dass am Ende ein tieferer Sinn des Ganzen zu erkennen wäre. So schließt das Buch mit entspannten, unverbindlichen Gedanken zu der immer noch offenen Frage, warum England für Grieg, wohl auch abgesehen vom finanziellen Aspekt, „attraktiv“ blieb und warum englische Musiker auch über Delius hinaus Grieg und Norwegen „liebten“.

Ganz anders bei Grimley. Sein Ziel ist es, tiefer liegende diskursive Strukturen der Landschaftssemantik in Griegs Musik zu identifizieren, die kulturellen und politischen Aspekte der Norwegen-Rezeption bei Grieg und der landschaftlichen Interpretation seines Wesens in Norwegen selbst zu verstehen – einschließlich der Dokumente aus heutiger Zeit. Die landschaftliche Signifikanz von Griegs Musik wird hier in einem europäischen Kontext gesehen und hinterfragt. Grimley bemüht sich sogar um den musikanalytischen Nachweis der norwegischen Natur, ohne die Möglichkeit des Hineininterpretierens auszuschließen. Er zeigt, wie bei Grieg modale Skalen progressiver wirken als chromatische Stimmführung, er sucht nach einem Ausweg aus der angelsächsischen Verniedlichung Griegs als eines etwas naiven, sympathischen Romantikers, der seiner Utopie oder korrekter seinem „Lebenstraum“ nachging, „die Natur des Nordens in Tönen“ wiedergeben zu können. Bei Grimley wird der romantische Schleier gelüftet und auch unangenehme, politisch heikle Formen des Nationalismus (einschließlich der Rolle und des Profils von Percy Grainger) analysiert. Im Falle von Grainger werden schließlich Rezeptionsmechanismen deutlich, die auch anderswo vorkommen, aber selten so offensichtlich rassistisch wirken.

Während Carley für den gebildeten Liebhaber englischer und norwegischer Kultur schreibt, ist Grimleys Buch für Musikwissenschaftler gedacht, die in der „New Musicology“ die Ana-

lyse des musikalischen Textes vermissen und bereit sind, Notenbeispiele unter die Lupe zu nehmen. Abgesehen vom Umschlag enthält das Buch kein einziges Bild eines Norwegischen Fjords (fast ist es zu bedauern), dafür zahlreiche Notenbeispiele und einige Faksimiles. So leistet Grimley einen wichtigen und innovativen Beitrag zur Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft (ohne die Kernkompetenzen des eigenen Faches preiszugeben), indem er Benedict Andersons und John Hutchinsons inzwischen klassische Fragen musikwissenschaftlich umsetzt und Diskursen nachgeht, in denen Landschaftsindikatoren und landschaftliche Symbole mit kompositionstechnischen Mitteln ein Netzwerk von Bedeutungen und Interpretationsangeboten bilden. Das in der kontinentalen Tradition häufig angestrebte Wechselspiel der Text- und Kontextkritik wird bei Grimley vorbildlich und gänzlich ohne eigene politische Betroffenheit angewandt (als Vertreter der jüngsten Generation, die beim Thema Nationalismus nicht zuerst an die Gräueltaten oder Fehleinschätzungen ihrer eigenen Eltern denken muss), was zugunsten von Grieg und der Grieg-Forschung geschieht. Dass es in einer solchen Arbeit weniger um die bekanntesten Grieg-Schlager wie das Klavierkonzert, *Peer Gynt* und *Fra Holbergs Tid* als um unzählige weniger bekannte, aber für Griegs Idiom charakteristische Werke geht, nutzt zumindest dem Kenner.

(Januar 2007) Tomi Mäkelä

FEDERICO CELESTINI: *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 294 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 56.)

Das Grotteske gehört zu jenen Kategorien, die in der Musik zwar implizit als existent vorausgesetzt, aber nur selten mit einer eigenständigen Untersuchung gewürdigt werden. Dies liegt neben der scheinbaren Randständigkeit des Phänomens nicht zuletzt an der Schwierigkeit, es als solches überhaupt festzumachen: Während die bildnerischen Künste Grotteskes als lange Tradition figürlicher Darstellung kennen, bleibt die Konnotation akustischer Ereignisse mit dem Grottesken eher vage. Terminologische

Klärung ist eine Voraussetzung jeder Auseinandersetzung.

Federico Celestini ist sich dessen bewusst. Seine Untersuchung gilt den Ausprägungen des Phänomens in der Wiener Moderne, wobei neben Gustav Mahler vor allem die Komponisten des engeren Schönberg-Kreises zur Sprache kommen. Eine Übersicht der bisherigen Forschungsansätze schärft das Profil der Kategorie des Grottesken. Zugleich macht Celestini deutlich, wo die Probleme apodiktischer Begriffsdefinitionen liegen. Als Konsequenz orientiert er sich an Wittgensteins Idee, Begriffe als komplizierte Netze von Ähnlichkeiten zu begreifen. Das Grotteske wird demnach „als eine Überlieferung von Figuren und Motiven aufgefasst [...], die unterschiedlich variiert Jahrhunderte hindurch übertragen und weitergesponnen werden“ (S. 17). Dazu gibt es auch einige Beispiele, die angesichts des breiten Entwurfs allerdings recht knapp bemessen sind. Doch kommt Celestini im Verlauf der Arbeit immer wieder auf die Begriffsgeschichte zurück, was wesentlich zum Verständnis der zahlreichen Analysen beiträgt. Von besonderem Interesse sind dabei seine Überlegungen zur Arabeske, die vor allem in der Frühromantik oft ganz ähnlich der Grotteske beschrieben wurde. Ausgehend von Goethes *Methamorphose der Pflanze* erläutert Celestini die Arabeske als bedeutendes Strukturelement, das vor allem bei Debussy zum Tragen kommt, aber überraschenderweise auch in der Wiener Schule einen hohen Stellenwert hat.

Die ausführlichste Einzelbetrachtung gilt – gleichsam als Voraussetzung der Wiener Moderne – den Symphonien und Liedern Gustav Mahlers. Celestini entgeht der Gefahr, eine Aufzählung ungewohnter Klänge als willkürliche Zusammenstellung grottesker Phänomene zu präsentieren, indem er von Anfang an ein verzweigtes Netz spannt, aus dem sich unterschiedliche Ausprägungen sukzessive entwickeln. Fixpunkte sind dabei bildnerische wie literarische Darstellungen, Mahlers Äußerungen zu seiner Musik sowie auch die musikalische Überlieferung, wobei vor allem die von Mahler oft dirigierte *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz als Referenz grottesker Klänge herangezogen wird. Geschickt wird der Grundgedanke von Moritz von Schwind's Holzschnitt „Wie die Thiere den Jäger begraben“, den Mahler selbst als Anregung des 3. Satzes

seiner *Ersten Symphonie* nennt, als Ausgangspunkt auch für spätere Entwicklungen gewählt. Aus kunsthistorischer Sicht ist dessen Konnotation mit dem Grotesken eindeutig. Die Vermenschlichung der Tiere wie auch die absurde, trauerzugähnliche Darstellung lässt unweigerlich an die Scherzi der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* denken, in der das Verhalten der Tiere als verzerrender Spiegel des Menschlichen dient. Steht das Groteske hier jedoch noch an einem Wendepunkt auf dem „Weg zum Licht“, wird es mit der *Vierten Symphonie* zur „unberechenbaren Komponente einer zerfallenden Symphonik“ (S. 86). In den folgenden Symphonien – mit Ausnahme der *Achten* – entwickelt es sich zum immanenten Bestandteil der musikalischen Sprache und eröffnet damit Perspektiven, die bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichen.

Der zweite Teil des Buches behandelt im Wesentlichen Formen des Grotesken bei Webern, Berg und Schönberg. Dass außer Franz Schreker keine weiteren Komponisten der Zeit behandelt werden, mag überraschen, hat aber durchaus seinen Sinn: Gerade im Zuge des musikalischen Sprachwandels, des verstärkten Einbezugs von Dissonanzen und geräuschhaften Elementen, ließen sich zahlreiche Beispiele aufzählen, in denen oberflächlich groteske Wirkungen erzeugt werden. Im Falle Weberns zeigt sich hingegen, dass sich groteske Klangelemente nicht zwangsläufig aus dem atonalen Satz ergeben, sondern Gestaltungsmittel in einer vielschichtigen Struktur sind. Vor allem bei den *Orchesterstücken* op. 6 wie auch in Alban Bergs *Vier Stücken für Klarinette und Klavier* op. 5 erweisen sich diese Klänge als konsequent aus der Musik Gustav Mahlers fortentwickelt.

Natürlich darf angesichts des im Zentrum stehenden Zeitraums Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 in dieser Untersuchung nicht fehlen. In Anerkennung der umfangreichen Arbeit von Gabriele Beinhorn (Pfaffenweiler 1989), die sich ausschließlich mit dem Grotesken im *Pierrot* beschäftigt, kann Celestini auf eine ausladende Analyse verzichten. Stattdessen liefert er eine faszinierende Schau der literarischen Entwicklung der *Pierrot*-Gestalt, die bei Giraud/Hartleben eine Sonderform, nämlich eine Karikatur der Überlieferung durch Verlaine und Baudelaire darstellt (S. 249). Daran schließt sich in seiner Weise auch Schönberg

an, indem im *Pierrot lunaire* ein Reichtum traditioneller Form- und Satzmodelle in teilweise groteske Verbindung mit der atonalen Musiksprache gebracht wird.

Es ist leider nicht möglich, jede Facette dieser Untersuchung angemessen zu würdigen. Vieles ist auch außerhalb der engeren Groteske-Thematik bemerkenswert, etwa der Abschnitt zu Schönbergs Werken der Übergangszeit (Opp. 7, 9 und 10), die als kompositorische Ausformung des Ornamentalen bzw. Arabesken interpretiert werden: in Bezug auf die thematische Entwicklung im *Ersten Streichquartett*, die Ausfaltung des Quartakkords in der *Kammersymphonie* oder hinsichtlich der tatsächlich arabeskenhaft vollzogenen Abkehr von der Tonalität im letzten Satz des *Zweiten Streichquartetts*. Beachtung verdient die stetige Auseinandersetzung mit poetologischen, ästhetischen und philosophischen Fragestellungen um das Phänomen des Grotesken. Dabei gelingt Celestini auch eine ebenso unaufdringliche wie überzeugende Einbindung psychologischer Aspekte, etwa im Zusammenhang mit der musikalischen Struktur der *Erwartung* op. 17, ohne dabei Schönberg und seiner Schule eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit psychoanalytischem Gedankengut zu unterstellen.

Im Übrigen ist die Arbeit in allen Teilen ausgesprochen gut lesbar, was nicht zuletzt daran liegt, dass keine Analyse ohne Ziel, keine theoretische Betrachtung ohne Verknüpfung mit genuin musikalischen Aspekten erfolgt. Nicht nur als Untersuchung des Grotesken, sondern in gleichem Maße als Studie der Wiener Moderne ist dieses Buch uneingeschränkt zu empfehlen.

(April 2007)

Eike Feß

Orchesterwerke Schönbergs. Entstehung – Rezeption – Bedeutung. Hrsg. von Wolf FROBENIUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 94 S., Abb, Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar. Band 5.)

Alle vier Beiträge dieser Publikation gehen auf ein Schönberg-Symposium der Hochschule des Saarlandes zurück. Warum zahlreiche weitere Referate dieser Veranstaltung hier nicht publiziert werden konnten, darüber schweigt sich das Vorwort aus. Ein schärferes Profil (S. 6) wird dadurch leider nicht erreicht, da die

Autoren teilweise völlig unterschiedliche Herangehensweisen ausprägen. Bei einem umfangreichen Symposiumsbericht wäre dies unproblematisch. In einer knappen Schrift zu Schönbergs Orchesterwerken wirkt es beliebig.

Die inhaltliche Qualität der einzelnen Aufsätze wird dadurch natürlich nicht tangiert. Rainer Boestfleisch widmet sich den frühen Orchesterwerken Arnold Schönbergs und knüpft damit methodisch an seine Arbeit zur frühen Kammermusik (Frankfurt am Main 1990) an. Seine systematische Analyse dieser bisher kaum beachteten, teilweise fragmentarisch überlieferten Stücke ist verdienstvoll, zumal es Boestfleisch gelingt, Brücken zum späteren Schaffen des Komponisten zu schlagen. Etwas ungeschickt ist die handschriftliche Takt Nummerierung der zahlreich abgedruckten Autographe – wer die Originale nicht kennt, muss sich die Frage stellen, ob die Zahlen von Schönberg selbst stammen.

Wolf Frobenius wendet sich ebenfalls den Quellen zu. Basierend auf Erkenntnissen der Gesamtausgabe unternimmt er eine Neuordnung der Skizzen zu den *Orchestervariationen* op. 31. Dabei gewinnt er manche Einsicht in Schönbergs Schaffensprozess: Die Variationen entstanden diachron, einmal entworfene Abschnitte wurden in unterschiedlichen Phasen des Kompositionsvorgangs immer wieder revidiert. Die lediglich ansatzweise analytische Fundierung der Erkenntnisse ist im gegebenen Rahmen verständlich, lässt allerdings noch viele Fragen offen.

Auf ganz andere Weise widmet sich Rainer Schmusch demselben Werk. Er untersucht akribisch die Umstände der gescheiterten Uraufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler. Auf Grundlage eines Berichts des beteiligten Cellisten Gregor Piatigorsky vermag er manchen Aspekt dieses Konzerts überzeugend zu rekonstruieren. Details der Partitur interessieren ihn nicht per se, sondern insofern sie die meistens negative Wirkung des Werks auf Publikum wie Musiker besser zu verstehen helfen. Die genaue Analyse der Kritiken zeigt außerdem, wie das Ereignis nicht nur in Bezug auf die *Orchestervariationen*, sondern vor allem im Zusammenhang der damaligen vorurteilsbeladenen Schönberg-Rezeption zu betrachten ist.

Den Abschluss bildet eine kurze Analyse des

Prelude op. 44 durch Eugen Velten. Hier wie bereits bei Rainer Boestfleisch ist zu bedauern, dass die Aufsätze vor der Drucklegung (immerhin vier Jahre nach dem Symposium) offensichtlich nicht mehr redigiert wurden: Neue Forschungserkenntnisse zu Schönbergs frühem *Notturmo* bzw. zum *Prelude* op. 44 wurden trotz ihres für die Autoren relevanten Inhalts nicht mehr berücksichtigt. So hinterlässt die Publikation insgesamt einen etwas unausgegorenen Eindruck, sollte aber aufgrund der teilweise bemerkenswerten Ansätze nicht unbeachtet bleiben.

(April 2007)

Eike Feß

Arnold Schoenberg. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia CARPENTER und Severine NEFF. Neues Vorwort von Walter FRISCH. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2006. XXVIII, 343 S., Nbsp.

Der vorliegende Band stellt eine Paperback-Reprint-Version der Erstausgabe dar, die 1995 bei Columbia University Press in New York mit den gleichen Herausgebern erschien. Im Gegensatz zur Erstausgabe, die den Text des Fragments in einer deutsch-englischen Version bot, handelt es sich hier um eine rein englische Ausgabe. Abgesehen von der *Harmonielehre* stellt diese Abhandlung die umfangreichste musiktheoretische Schrift dar, die Schönberg schrieb. Ursprünglich sollte sie 240 bis 300 Seiten umfassen und im Oktober 1934 erscheinen (S. 310, Anm. 12). Dass aus dieser Planung nichts wurde, ist charakteristisch für die Arbeitsweise Schönbergs, der ja häufig an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete: Das Projekt wurde am 5. Juni 1934 begonnen, nach einigen Wochen wegen anderer Vorhaben beiseitegelegt und erst nach zweijähriger Pause 1936 wieder aufgenommen. Die letzte Aufzeichnung trägt das Datum 15. Oktober 1936 (S. XXII). Die Schrift blieb allerdings weiterhin Fragment und wurde zu Lebzeiten Schönbergs nicht veröffentlicht. Das vorliegende knapp 200 Seiten umfassende Manuskript muss zu den zentralen musiktheoretischen Schriften des Komponisten gerechnet werden. Die Tatsache, dass seit 1923 elf Vorstufen zu diesem Werk existieren, zeigt das intensive Bestreben Schönbergs eine sämt-

liche Disziplinen umfassende Theorie der Komposition auszuarbeiten. Bezieht man die ebenfalls fragmentarische Schrift *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* ein, die 1917 entstand, von S. Neff und M. Cross 1994 wiederum in einer deutsch-englischen Version herausgegeben wurde und in einem deutlichen Zusammenhang mit den späteren Manuskripten steht, hat Schönberg etwa die Hälfte seiner Lebenszeit mit der Ausarbeitung einer solchen Theorie gerungen, ohne dieses Ziel in der angestrebten Vollständigkeit erreichen zu können.

Die musikalische Idee ist nicht ein Thema oder ein Motiv, sondern stellt die Summe aller für ein Kunstwerk wichtigen Elemente dar: die Motive, die Art ihrer Verknüpfung, Rhythmus, Harmonik, Klangfarbe, Dynamik. Künstlerisches Schaffen wird mit natürlichem Wachstum verglichen. Das Kunstwerk wird als Ganzes, als Organismus begriffen. Die innere Kraft, die ihm Leben gibt, ist die Idee, welche es präsentiert (S. XXXIII). Durch die Aufführung eines Werkes wird dessen Idee deutlich. Schönbergs Vorstellung vom Kunstwerk als Organismus wird in dem Aufsatz „Principles of Construction“ zum Ausdruck gebracht, der zusammen mit vier weiteren größeren Aufsätzen über „Comprehensibility“, „Coherence“, „Melody“ (S. 135 ff.) und „The Constructive Function of Harmony“ zu den zentralen Abschnitten der Schrift gehört. In dem Abschnitt „Law of Comprehensibility“ (Gesetze der Fasslichkeit) wird die geforderte Klarheit der Darstellung durch das Prinzip der Wiederholung erreicht. Wichtiges (z. B. der Hauptgedanke eines Stückes) soll von weniger Wichtigem (Begleitmotiven) klar unterschieden werden (S. 111). In dem Aufsatz „Coherence“ (Zusammenhang) wird versucht, ausgehend von der Organisation und Gliederung von Motiven, Zusammenhänge durch motivische Verknüpfung von Gestalten mithilfe des Verfahrens der Variation herzustellen (S. 121 f.). Die Lehre vom „Zusammenhang“ gehört zu den zentralen Themen der Schrift. Die große Bedeutung wird auch darin deutlich, dass in dem genannten frühen Text von 1917 „Coherence“ auch quantitativ zum dominierenden Kapitel wird. In dem umfangreichsten Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“ zeigt Schönberg nicht nur die wechselseitige Abhängigkeit zwischen der har-

monischen Disposition und der motivischen Entwicklung auf, sondern weist auch auf die große Bedeutung der Harmonik für die Gliederung eines Satzes hin (Markierung der Formteile durch Halb- und Ganzschlüsse). Dabei wird die Kadenz als Grundlage des (tonalen) Satzes angesehen (S. 207 ff.). Entgegen der ursprünglich lediglich skizzenhaften Gliederung des Gesamttextes durch Schönberg (abgedruckt in Appendix 2, S. 291 ff.) schaffen die Herausgeber eine systematische Ordnung durch die Oberkapitel „Preface and Overview“, „Elements of Form“, „Rhythm“, „Formal Procedures“, „Miscellaneous“, „Harmony“ und „Addendum“.

In dem Kapitel „Elements of Form“ bringt Schönberg zur Klärung der Begriffe Definitionen. Nach Schönbergs Auffassung sind die folgenden Begriffe jeweils die kleineren Einheiten der vorhergehenden: Melodie (Thema) – Phrase – Gestalt – Motiv. Auch wird der Begriff des „Musikalischen Satzes“ in seinen verschiedenen Bedeutungen diskutiert (S. 131 ff.). Das Kapitel „Formal Procedures“ knüpft insofern an das Kapitel „Elements of Form“ an, als hier Prinzipien der Gliederung eines Satzes und auch die verschiedenen Verfahren der Veränderung (Variation) von Themen und Motiven dargestellt werden. Beide Kapitel hängen inhaltlich eng miteinander zusammen. Das Kapitel „Miscellaneous“ behandelt unterschiedliche Bereiche (Prinzip der „Symmetrie“, der Sinn von Ritardando und Accelerando u. a.). Das zentrale Kapitel „Harmony“ schließlich besteht ausschließlich aus dem Aufsatz „The Constructive Function of Harmony“.

Der Text des Manuskripts wird durch ein neu verfasstes Vorwort von Walter Frisch, eines von den Herausgebern und durch einen ausführlichen Kommentar der Herausgeber eingeleitet. An den originalen Text schließt sich ein Kapitel „Concordance of Terms“ an, in dem die im Text vorkommenden Termini durch Zitate aus anderen Schriften Schönbergs, in denen diese ebenfalls verwendet und diskutiert werden, verdeutlicht werden. Es folgen eine Quellenbeschreibung der zwölf Gedanke-Manuskripte (Appendix 1), die ursprüngliche Gliederung des Textes durch Schönberg (Appendix 2) und der Abdruck der elf vorbereitenden Manuskripte in der originalen deutschen Sprache (Appendix 3). Der Band wird durch die Anmer-

kungen und durch eine Bibliographie, gefolgt vom „Index of Musical Examples“ und einem „Name- and Subject-Index“ abgeschlossen.

Die Edition durch Patricia Carpenter und Severine Neff stellt einen Glücksfall dar, da beide ein hohes Maß an Authentizität beanspruchen können: Carpenter war von 1942 bis 1949 an der University of California in Los Angeles Schülerin Schönbergs gewesen, Neff studierte bei Carpenter am Barnard College in New York. Das Buch ist übersichtlich und auch äußerlich ansprechend gestaltet. Der einzige Nachteil dieser 2. Ausgabe ist allerdings das Fehlen der deutsch-englischen Version der Originalausgabe. Das Manuskript, nach der Auflistung der Herausgeber das zehnte, stellt neben der *Harmonielehre* die wichtigste, da persönlichste musiktheoretische Schrift dar, die als Einführung in das Denken Schönbergs besonders geeignet erscheint.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

ULRICH WÜNSCHEL: *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“*. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 75 S., Abb. (*sinefonia* 3.)

Anlass für das Buch waren Aufführungen von Sergej Eisensteins Film *Alexander Newski* (1938) in Berlin und Moskau 2003/04, live begleitet von der Musik Sergej Prokofjews, die anhand der autographen Partitur rekonstruiert worden war. Diese vergleicht Wünschel mit der von Prokofjew selbst stammenden Umarbeitung der Filmmusik zu einem eigenständigen Stück in Form einer Konzertkantate. Vor allem aber setzt sich Wünschel differenziert mit der politischen und ästhetischen Bedeutung des Films auseinander.

So weist der Autor darauf hin, wie wichtig der Film als Medium politischer Propaganda während des Zweiten Weltkriegs war. Eisenstein habe ein historisches Ereignis – den Sieg des Fürsten Alexander Newski über den Deutschen Ritterorden 1242 – so inszeniert, dass es als Aufruf zum russischen Widerstand gegen die deutsche Invasion verstanden werden konnte. Durch Wünschels Ausführungen wird deutlich, dass der Film jenseits seiner propagandistischen Funktion auch von künstlerischer Bedeutung ist. Denn *Alexander Newski* ist zugleich hochinteressantes Zeugnis einer frucht-

baren Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Komponist zu einer Zeit, in der noch keineswegs abzusehen war, in welche Richtung sich das neue Genre Tonfilm entwickeln würde: Bestand Prokofjew auf der Eigenständigkeit der Musik, die dem Film nicht bloß dienen sollte, so war Eisenstein an der Ausbildung eines „filmischen Gesamtkunstwerkes“ (S. 27) gelegen, bei dem die Musik ein wesentliches Element der Dramaturgie sein sollte, auf das Schnitt und Anordnung der Bilder Rücksicht zu nehmen hätten. Infolge dieser unterschiedlichen Intentionen von Komponist und Regisseur ist weder die Musik den Bildsequenzen untergeordnet noch umgekehrt, sondern Bilder und Musik stehen in „Wechselwirkung“ (S. 17) miteinander, was sich u. a. daran zeigt, dass Teile der Musik vor den zugehörigen Bildern entstanden.

Ausführlich beschreibt und analysiert Wünschel die verschiedenen Funktionsweisen von Musik in *Alexander Newski*: Untermalung und Verdeutlichung des Bildgeschehens, Ergänzung von Vorausdeutungen und Erinnerungen, Schaffung einer Atmosphäre, Interpretation des Geschehens und Beitrag zur Handlung. Und er arbeitet heraus, wie Prokofjew bei der Aufnahme der Filmmusik den Orchesterklang um bestimmter Effekte willen (etwa Steigerung der Brutalität von Klängen) verfremden ließ.

Problematisch an Wünschels Darstellung erscheint lediglich, dass Quellentexte wie die Erinnerungen des Komponisten Dimitri Kabalewski, die Gegenstand von Interpretation sein müssten, unhinterfragt zitiert werden, gleichsam als ob sie einschlägige Forschungsliteratur wären. So ist durchaus fraglich, ob Prokofjews Ausbildung eines eigenen Personalstils in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts damit zusammenhängt (wie dies Kabalewski suggeriert hat), dass Prokofjew in dieser Zeit „sein Bewußtsein für die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers vertiefte und das Vaterland für sich entdeckte“ (S. 23). Ebenfalls bleibt unklar, was ein „patriotischer Stil“ (S. 33) in der Musik sein soll, die ja immer nur in Verbindung mit Außermusikalischem politische Aussagekraft gewinnen kann.

Das stellt aber keineswegs die großen Verdienste von Wünschels Monographie infrage, die in exemplarischer Weise dokumentiert, zu welch bemerkenswerten Konzeptionen des

Bild/Musik-Verhältnisses Regisseure und Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelangen konnten.
(Mai 2007) Michael Klaper

Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär. Hrsg. Von Felix MEYER und Heidy ZIMMERMANN. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz u. a.: Schott 2006. 507 S., Abb., Nbsp.

Am 28. April 2006 hätte Paul Sacher seinen hundertsten Geburtstag gefeiert, leider konnte er nicht mehr erleben, wie die Nachwelt dieses Ereignis begangen hat. Besonders hätte er sich über ein Geschenk gefreut, das ihm die Paul Sacher Stiftung dargeboten hat: die monumentale Ausstellung zu Edgard Varèse im Museum Tinguely Basel, vom 28. April bis 27. August 2006, die an Reichhaltigkeit, Strukturierung und analytischer Durchdringung des Materials ihresgleichen sucht. Unter dem Motto „Que la musique sonne“ wurde der begleitende Katalog gestellt, der genauso wie die Ausstellung das Attribut „denkwürdig“ verdient. Durch die Art der Vermittlung, das Buch, die den sinngebenden Rahmen herstellt, wird jeglicher Anflug von Banalität aus dem wie ein Epitaph wirkenden Appell getilgt. Vielmehr stellt sich eine grundlegende Frage: Obschon es nicht wenige Ausstellungen zu Komponisten gegeben hat, drängt sich stets die Frage nach der Angemessenheit des Formats für die Musik auf. Diese Frage stellt sich verschärft im Fall des Inhalts dieser Ausstellung. Kann man Varèses Klangsuche und Klangfindung in Bildern und Dokumenten ausstellen und mit Worten und Texten erläutern?

Diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten, daher stelle ich dieser Rezension eine spezifischere, aus der ersten abgeleitete Frage voran: Trägt die Ausstellung und das Begleitmaterial zum besseren Verständnis von Varèses klanglicher Welt bei? Die Antwort, eine entschiedene Bejahung, möchte ich ebenfalls voranstellen. Der Katalog, dessen Gliederung die Struktur der Ausstellung nachbildet, stellt uns den Komponisten in acht prägenden biographischen Stationen vor. Einige der chronologisch angeordneten Kapitel widmen sich bestimmten zentralen Lebensmomenten, von den kindlichen Prägungen und den Studienjahren

bis zur Nachwirkung und Rezeption. In diese biographischen Momentaufnahmen sind monographische Kapitel eingestreut, in denen zentrale berufliche Tätigkeiten wie etwa das Engagement für eine Panamerikanische Musikervereinigung und die internationale Vernetzung von Konzertmanagement oder die Auseinandersetzung mit der Elektronik behandelt werden. Jedes dieser Großkapitel besteht aus einer Reihe von Aufsätzen, die wie konzentrische oder aber auch exzentrische Kreise um das behandelte Thema angeordnet sind. Bestechend ist dabei die ausgewogene Mischung von Perspektiven: Soziale und historische Umgebungen werden umrissen – die seelische Verbundenheit mit seiner burgundischen Heimat, die für immer der ungetrübte Ort der Verklärung bleiben soll (MacDonald), die Art und Bedeutung der amerikanischen Mäzenaten-Kultur (Kahan), die unbequeme politische Verortung (Schiff), die Struktur des Konzertwesens in Amerika (Meyer). Der Blick bleibt aber nicht auf der Kontext-Oberfläche haften, sondern geht immer wieder ins Detail, indem Varèses Biographie und seine Gewohnheiten mit eingehenden Werkbetrachtungen kurzgeschlossen und verschränkt werden: Varèse als Kunstsammler (Stahlhut), seine Studienjahre in Paris (Nanz), Berlin (De la Motte-Haber), seine Aufenthalte in New York (Magnaguagno, Feisst) und die kurze Episode in Paris zwischen den amerikanischen Aufenthalten (Duchesneau), Werkbetrachtungen zu *Amérique* (Rathert), *Density 21.5* (Meyer), *Ecuatorial* (Lichtenhahn), *Ionisation* (Shreffler), *Déserts* (Van Glahn). Der Beschreibung der jeweiligen Arbeits- und Lebensumfelder, den Werkbetrachtungen und Kommentaren zur Biographie werden Aufsätze zu verschiedenen ästhetischen und kompositorischen Aspekten zur Seite gestellt, die einen übergeordneten Rahmen stecken, der den Einzeluntersuchungen wie ein Geflecht roter Fäden hinterlegt werden kann.

Schließlich kommt die Beziehung von Varèse zu anderen Komponisten und Stilrichtungen zur Sprache, sei es als Einflussnehmender – Futurismus (Stenzl), Jeune France (Hirsbrunner) – oder als Einflussgebender – Europäische Avantgarde (Borio), Wolfgang Rihm (Mosch), Frank Zappa (Kassel). Dem Leser wird die Orientierung im reichhaltigen Angebot an Texten mit einer kommentierten Zeittafel erleichtert.

Eine aktualisierte Bibliographie ermöglicht schließlich die Anknüpfung an den Forschungsstand. Möge man mir verzeihen, dass nicht alle Beiträger Erwähnung gefunden haben, zu dicht ist das Angebot.

Das einzige, was es dem Leser unmöglich macht streckenweise zu vergessen, dass es sich bei diesem Buch nicht um eine in Kollektivarbeit aus hervorragenden Beiträgen zusammengestellte Biographie handelt, sind die schiere Materialität des gewichtigen, graphisch äußerst ansprechenden und hervorragend ausgestatteten Buches und die exzellenten, illustrativen, teils noch nie veröffentlichten Bilder. Die überwältigende Qualität der dokumentierten Exponate lässt sich sowohl in Hinblick auf ihren historischen Quellenwert als auch hinsichtlich der Qualität ihrer graphischen Darbietung nur staunend würdigen. Eine eingehende Kommentierung würde den gesetzten Rahmen sprengen. Es ist den Herausgebern des Bandes mit einfachen Handgriffen gelungen, das Format „Katalog als Dokumentation einer Ausstellung“ gänzlich umzudeuten und neu zu funktionalisieren. Ein Großteil der Exponate wurde den Texten als Illustration untergeordnet, die Erklärungen schrumpften dabei zur Bildunterschrift. Zwischen die Beiträge wurden jene Exponate dokumentiert und ausführlich besprochen, die zwar der jeweiligen Phase der Biographie zuzuordnen waren, aber zur Illustration der entsprechenden Beiträge ungeeignet waren. Diese Hierarchisierung der Exponate macht es nicht einfach, die Ausstellung geistig Revue passieren zu lassen, dennoch stellt diese Präsentation eine plausible, sehr gut austarierte Lösung dar, um den Verlust, den die Übertragung der Vermittlungsform Ausstellung in das Buchformat mit sich bringt, zu überbrücken und dank der Ausnutzung der spezifischen Vermittlungsqualitäten des Buches wettzumachen.

So überaus empfehlenswert ich dieses Buch finde, muss ich zugeben, dass mir bei der Lektüre die Person Edgard Varèse nicht sympathisch geworden ist; alle Beiträge hüten sich vor hagiographischer Rhetorik und nennen die charakterlichen Marotten des Künstlers beim Namen; er war ein Mensch mit Ecken und Kanten. Dass er aber mit seiner Besessenheit, seiner obsessiven Selbstinszenierung, seiner unversöhnlichen, an Selbstüberschätzung gren-

zenden Oppositionshaltung gegen die Konventionen das Klangbild der Moderne entscheidend mitgeprägt hat, wird, in Bild und Text, sinnlich und intellektuell, so greifbar, dass im Leser der immerwährende Wunsch entsteht: „Que la musique sonne“.

(Mai 2007)

Cristina Urchueguía

Theodor W. Adorno – Erich Doflein: Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins. Hrsg. und eingeleitet von Andreas JACOB. Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Vorwort von Marianne KESTING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 435 S., Abb. (FolkwangStudien. Band 2.)

Dass Theodor W. Adorno zwischen 1949 und 1962 mit dem Freiburger Musikpädagogen Erich Doflein einen umfangreichen Briefwechsel führte, der im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der Jugendmusikbewegung einiges Interesse beanspruchen kann, ist kaum bekannt. Kein Symposium im Jubiläumsjahr 2003 widmete sich diesem Fakt, die voluminöse Adorno-Biographie von Stefan Müller-Doohm lässt das Thema Jugendmusik unerwähnt, Dofleins Name taucht nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Erstaunt darf man vor allem insofern darüber sein, als Adornos Kritik der Jugendmusik und der an ihr orientierten Musikpädagogik möglicherweise sein politisch relevantestes Engagement überhaupt darstellt. Keine andere öffentliche Parteinahme von ihm ist zu vermelden, die über einen so langen Zeitraum hinweg so beharrlich an die Ideologie einer „Bewegung“ und ihren Einfluss in diesem Land adressiert war. Der Briefwechsel mit Doflein zieht seinen Reiz daraus, dass er die Spannung zwischen den Parteien kommentiert, zuweilen auch bloß deren Wiederhall ist. Doflein sieht sich als Mittler zwischen Adorno und der Jugendmusik, während Adorno in ihm einen Vertreter der anderen Partei zu erkennen meint – unbeschadet der persönlichen Sympathie, die die beiden füreinander empfunden zu haben scheinen.

Es ist ein nicht geringes Verdienst von Andreas Jacob, dass nun die gesamte Korrespondenz erstmals in Buchform vorliegt. Der Klappentext mag sich im Tonfall etwas vergreifen, wenn er erklärt, hier werde „ein einzigartiges Dokument zum Musikleben der Bundesrepub-

lik in der Nachkriegszeit“ vorgelegt – falsch ist es nicht. Verdienstvoll ebenso, wenn Texte Dofleins, die im Zusammenhang jener Kontroverse entstanden, aber schon lange nicht mehr greifbar sind, neu abgedruckt werden. Das gilt zumal für den Aufsatz „Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung“ (1955) und ein Rundfunkgespräch der beiden Protagonisten über Historismus (1951).

Zwei Themensträngen kommt besondere Bedeutung zu: erstens dem Streit um Wahrheit und Pluralismus in musicis, zweitens dem Verhältnis zur Präsenz des „Dritten Reichs“ im Nachkriegsdeutschland. Der erste Punkt wird wichtig vor dem Hintergrund, dass die sogenannte Postmoderne uns die Unhintergebarkeit von Pluralität in allem theoretischen Denken gelehrt hat. Adornos geschichtsphilosophische Parteinahme für die Zweite Wiener Schule lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, weil das Gewalttame seiner Position zu evident geworden ist. Nun setzte Erich Doflein damals seine pluralistische Option genau dagegen. Sie lautete: Es gibt Kunstmusik und Gebrauchsmusik, Musik des Fachmanns und des Laien, solche für Kinder und für Erwachsene, für Männerchöre und für spezialisierte Ensembles. Wir haben die Werke, aber auch das Spiel, und das ist gut so. Dofleins Intuition trifft unzweifelhaft etwas, seine Verweise machen einen blinden Fleck bei Adorno sichtbar, aber am Ende hat er trotzdem unrecht. Macht er doch seinen Pluralismus nicht wirklich verständlich, sondern glaubt, einen philosophischen Wahrheitsanspruch dadurch widerlegen zu können, dass er eine Fülle empirischer Gegebenheiten aufzählt, denen alle ein gleicher Wert zugebilligt wird. Auf Ansprüche von Theorie lässt er sich erst gar nicht ein. Adorno kontert gelassen, Doflein akzeptiere die Domänen des herrschenden Musiklebens, statt sie kritisch zu analysieren. Rationaler Pluralismus aber setze eine solche Kritik voraus. Doflein hat sich erkennbar darum bemüht, Adorno gerecht zu werden. Aber die Briefe belegen auch, dass ihm die philosophischen Voraussetzungen von dessen Kritik unbekannt waren und blieben. Adorno wiederum bereitete es Schwierigkeiten, sich in pädagogische Probleme hineinzuversetzen, die der Alltag z. B. von Schulen notgedrungen hervorbringt. An diesem Punkt ist die Diskussion gescheitert. Nachdem Adorno seine

Einwände gegen Dofleins Position in der „Kritik des Musikanten“ (1956) öffentlich formuliert hatte, ist dieser in der Sache verstummt. Der Ton der Briefe blieb liebenswürdig, wurde aber zunehmend floskelhaft.

Der Herausgeber blendet diese Tatsache aus, weil ihm zuvörderst an der Rehabilitation Erich Dofleins liegt: Er will den heute vielleicht zu Unrecht vergessenen Musikpädagogen als jemanden darstellen, der mit dem berühmten Philosophen auf Augenhöhe sachlich zu streiten wusste. Das ist gut gemeint, schlägt aber fehl. Dofleins Versuch etwa, einer Mitarbeiterin von Radio Bremen zu erklären, „worum es bei Adorno wirklich geht“, löst bei diesem ein nur mühsam bezwungenes Entsetzen aus: „Ich lasse mich lieber verdammen für Dinge, die ich denke, als tolerieren um irgendwelcher gemäßigten Meinungen willen, die nicht die meinen sind“ (S. 243 f.).

Diskret kommt Adorno einige Male auf die Fortsetzung totalitärer, nazistischer Strukturen in der Jugendmusikbewegung zu sprechen: „Ich sehe die [...] Frage, was eine Sache für ein Kollektiv bedeutet [...] für minder harmlos an als Sie“ (S. 140). Doflein, wiewohl persönlich über jeden Verdacht erhaben, reagiert auf dieses Anliegen mit keinem Ton. Weder Zustimmung noch Ablehnung, geschweige denn eine sachliche Kritik sind ihm zu entlocken. Vielleicht hat er, ein erklärter Liberaler, insgeheim ähnlich gedacht hat wie der ehemalige Nazi Wilhelm Ehmann (vgl. Sven Hiemke, „Ehmanns Erbe. Vor hundert Jahren wurde Wilhelm Ehmann geboren“, in: *Musik und Kirche* 74 [2004], S. 398–401) und sich Adornos politische Voten unter der Formel „Empfindlichkeit des Emigranten“ zurechtgelegt. Es zählt zu den traurigsten Momenten des Briefwechsels, wenn das sachliche Beschweigen des „Dritten Reichs“ durch Doflein in eine skurril personenfixierte Posse Adornos hineinführt: Dessen Weigerung, mit Walter Wiora in einem Band zu erscheinen, kann er, der mit eindeutig belasteteren Personen anstandslos Rundfunkgespräche geführt hat, umso weniger stimmig begründen, je mehr Worte er darüber verliert. Folgerichtig kommt dies beim Gegenüber als nur mehr psychologisch erklärbares Verhalten, als reine Amosimität an: ein echtes kommunikatives Unglück. Für das Weiterwirken des Nationalsozialismus in der Gegenwart existierte keine Sprache, und

noch der, der daran rührte, verrannte sich im falschen Ausdruckskanal.

1960 schickt Adorno Doflein ein Exemplar seines Mahler-Buches. Da dieser nicht reagiert, bittet er in einem zweiten Brief eigens um ein Wort der Aufmerksamkeit. Dofleins Antwort kommt derart verlegen daher, dass der Gedanke naheliegt, er habe den Komponisten damals noch gar nicht gehört. Möglicherweise konnte man 1960 Professor an einer deutschen Musikhochschule sein und gegenüber der strengen Avantgarde den Pluralismus lehren, ohne ein Werk von Gustav Mahler zu kennen.

(März 2007)

Richard Klein

Imogen Holst. A Life in Music. Hrsg. von Christopher GROGAN. Woodbridge: The Boydell Press 2007. XXII, 492 S., Abb., Nbsp. (Aldeburgh Studies in Music 7.)

Eine alte Jungfer mit Dutt, die einen Großteil ihres Lebens in den Dienst anderer stellt, die als Orchesterleiterin skurrile Tanzbewegungen ausführt, die auf Bäume klettert und sich bei Benjamin Britten's Trauerfeier kindlich an der Kunst des Wechselgeläuts des Kirchturms erfreut – bedarf eine solche Person einer biografischen Aufarbeitung? Der von Chris Grogan herausgegebene Band lässt im Falle von Imogen Holst nur ein definitives Ja als Antwort zu. Denn die Tochter und Nachlassverwalterin von Gustav Holst und Assistentin von Benjamin Britten war weit mehr, als der erste äußere Eindruck vermitteln mag. Imogen Holst (1907–1984) war unter anderem eine durchaus profilierte Dirigentin (ihre Einspielungen mit den Purcell Singers und dem English Chamber Orchestra erweisen dies, darunter die Referenzeinspielungen von Orchester- und Chorwerken Gustav Holsts sowie seiner Oper *Sāvītri*), eine fast ebenso profilierte Komponistin (auch wenn ihre Werke selten aufgeführt werden), eine Editorin von Werken nicht nur ihres Vaters und Britten's, sondern auch von Purcell und Schütz, sie war aktives Mitglied der English Folk Dance and Song Society sowie Musikdirektorin in Dartington Hall (wo sie Norbert Brainin das Amadeus Quartett zu gründen ermutigte) und künstlerische Leiterin des Aldeburgh Festival.

Der Band, Holsts enger Freundin und Nachfolgerin als Britten's Assistentin Rosamund Strode anlässlich ihres achtzigsten Geburtstag

gewidmet, ist eine umfassende Biografie „in Music“, von erstem Unterricht durch die Gouvernante und in der Schule über ihre Erfolge als Studentin am Royal College of Music, ihre Tätigkeit für das Council for the Encouragement of Music and the Arts während des Krieges bis hin zu ihren Positionen in Dartington und Aldeburgh. Diese Biografie ist nicht nur exzellent geschrieben, sie spricht auch durch die ausführliche Nutzung von Originalquellen an, vor allem von Holsts Tagebüchern, die sie seit jungen Jahren führte. Äußerst bezeichnend für ihre Persönlichkeit ist, dass sie selbst in diesen Tagebüchern die Namen von lebenden Personen, über die Negatives gesagt wird, tilgte; sie konnten durch die Autoren des Bandes selbst mit modernen Hilfsmitteln längst nicht vollständig wiederhergestellt werden.

So viel man über Imogen Holst und ihr Leben erfährt (auch über ihre musikalischen Vorlieben und Abneigungen), so verschlossen bleibt sie als Persönlichkeit. Über ihre ureigensten Empfindungen sich selbst gegenüber erfährt man nur wenig, und ihre Furcht vor eigener Emotionalität lässt sich an vielen Stellen fast mit Händen greifen. Umso mehr erfährt man über die Begegnungen mit Mitmenschen – allen voran ihren Vater (über den sie vier Bücher und zahlreiche Artikel verfasste und ein Werkverzeichnis herausgab), Benjamin Britten (ein Buch und zahlreiche Artikel über ihn, ein Buch mit ihm zusammen) und Peter Pears. Gleichzeitig ist interessant, worüber man (fast) nichts erfährt – etwa über das Verhältnis zu ihrer Mutter Isobel. Mehr als entschädigt wird man gleichwohl durch detaillierte Hintergrundinformationen über die Organisation des Aldeburgh Festival und über einen Teil des britischen Musiklebens der Zeit.

Nach dem in vier Teilen präsentierten biografischen Teil (verfasst von Rosamund Strode und Christopher Grogan) folgt ein kürzerer Exkurs über Imogen Holsts Musik, der zur Würdigung ihres Schaffens durchaus länger hätte sein dürfen. Ein Werkverzeichnis, eine Bibliografie und ein Register beschließen ein rundum gelungenes, lebendiges Porträt einer wichtigen Persönlichkeit des britischen Musiklebens des 20. Jahrhunderts.

(Oktober 2007)

Jürgen Schaarwächter

SANDRA MÜLLER-BERG: „*Tonal harmony is like a natural force*“. Eine Studie über das Orchesterwerk *Harmonielehre* von John Adams. Hofheim: Wolke 2006. 236 S., Nbsp. (sinefonia 4.)

Sandra Müller-Berg leistet in ihrer Dissertation Pionierarbeit dahingehend, dass sie die Musik von John Adams, hier speziell das Werk *Harmonielehre*, aus europäischer Sicht auf den Bezug zur Tonalität hinterfragt. Die harmonische Bestimmtheit von Adams' Musik, die sich ja durch ihre Hinwendung zu expressiver Harmonik von der Minimal music in Reinform entfernte, wurde bisher in angloamerikanischen Ansätzen mit empirischen und statistischen Methoden nur unzureichend erfasst. In einer mutigen und freien Annäherung zeigt Müller-Berg, dass Adams, in einem Rückbezug auf die Krisenphase der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sich mit den verschiedenen Versuchen, die Tonalität in neu definierten Konstellationen vor der Atonalität zu retten, auseinandersetzt, sie sogar in sein Werk als Strukturparameter aufnimmt. So bespricht Müller-Berg zunächst en détail die Inhalte der Harmonielehre von Schönberg und stellt die Unterschiede von Funktions-, Stufen- und Fundamenttheorie heraus.

Jedoch wird im Rahmen der Untersuchung, inwieweit die Schönberg'sche Terminologie auf Adams angewendet werden kann, nicht darauf eingegangen, dass der Formbegriff mit einem nicht mehr determinierten Harmoniebegriff ebenfalls neu gefasst werden muss. Dass die nun frei „vagierenden“ Akkorde in Adams' Musik selbst zum formbildenden Faktor werden können, wird auf die Möglichkeit des harmonischen Rhythmus der ostinatohaften Flächen zurückgeführt.

Den zweiten Teil des Buches füllen die harmonischen Analysen der drei Sätze, wobei besonders am ersten Satz der ‚Kampf‘ zwischen den Akkorden e-Moll und Es-Dur aufgezeigt wird. Die Bezüge zu Musikzitataten von Sibelius, Mahler und Schönberg sieht Müller-Berg hauptsächlich in der Übernahme des romantischen Gestus der Expressivität, wobei sie für den zweiten Satz, der auf das Adagio von Mahlers *Zehnter Symphonie* bezogen ist, den Terminus der „gescheiterten Kreativität“ von Adams entlehnt. Insgesamt werden die Aussagen Adams' angewandt auf die Werkästhetik kritiklos ak-

zeptiert, hingegen dann die stilistische Eigenart des Werkes in einem Mangel an Konstruktion und einer Überladung mit Emotionalität verortet, gängige Vorurteile gegen einen oberflächlichen Populismus. Jedoch führt die akribische Analyse von Müller-Berg, so der Eindruck beim Lesen, gerade zu der Annahme, dass für Adams das Expressive und Emotionale selbst formbildende Kraft besitzt – lässt man Adams' naive, aber seit jeher von Komponisten verlautbarten Äußerungen zur Ableitung von harmonischen Prämissen aus der Natur einmal außen vor. In einer abschließenden Diskussion über die Musik der Postmoderne zeigt Müller-Berg auf, dass es in der Postmoderne neben der Form des oberflächlichen Populismus auch Raum für gute, aber leicht fassliche Musik gegeben habe bzw. gebe. Insgesamt sieht sie aber die Gefahr, dass die erweiterte Tonalität in der Postmoderne eine Musik kreierte, „die ausschließlich auf eine effektvolle Darstellung großer Gefühle abzielt und damit zum musikalischen Kitsch gerät“ (S. 217). Insgesamt bietet das Buch eine tiefe, deshalb aber auch nicht risikofreie Auseinandersetzung mit Adams' *Harmonielehre*. Als Appendix findet sich ein Interview der Autorin mit Adams von 1999.

(Juni 2007)

Dorothea Gail

Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 145 S., Abb., Nbsp. (Darmstädter Diskurse 1.)

Bereits im Titel der neuen Reihe des Darmstädter Instituts für Musikerziehung ist die programmatische Ausrichtung vorgezeichnet: Basierten die *Darmstädter Beiträge* noch weitgehend auf der Verschriftlichung von Vorträgen, bildet hier der in sich geschlossene Text eher die Ausnahme. Nicht nur bei den breiter ausgeführten „Lectures“, denen sich stets transkribierte Diskussionen anschließen, steht eine die Auseinandersetzung fördernde Darstellungsform im Vordergrund. Auch die übrigen Abteilungen bieten reichlich Stoff für fortgesetzte Überlegungen zum Phänomen „Neue Musik heute“. Hervorzuheben sind die Beiträge von Jason Freeman und Gordon Kampe, denen im „Forum ‚Musikdenken heute‘“ zusammen

mit Hannes Seidl, Robin Hoffmann und Amalie Ørum Hansen als jungen Komponisten und Musiktheoretikern die Gelegenheit zur Erörterung ihrer Thesen gegeben wurde. Vor dem Hintergrund oft recht unbeholfener Versuche, das Publikum in der traditionellen Konzertsituation zum Mitmachen zu bewegen, stellt Freeman Möglichkeiten der Interaktion vor, die sich durch Computerprogramme realisieren lassen. Kampe spricht in erfrischender Offenheit von seinen zumeist scheiternden Versuchen, als Kirchenmusiker zeitgenössische Musik zu vermitteln. Wenngleich der hierbei als Beispiel dienende Personenkreis (ein Kirchenchor mit recht hohem Durchschnittsalter) kaum allgemeingültige Aussagen zulässt, eröffnet die Aussicht auf eine verständnisvolle Annäherung in kleinsten Schritten doch manche hoffnungsvolle Perspektive. Die anderen am Forum beteiligten Personen konzentrieren sich stärker auf ästhetische bzw. soziologische Fragen und liefern dabei in der gegebenen Kürze bemerkenswerte Ansätze.

In den „Vorträgen“ kommt zunächst der Preisträger des Kranichsteiner Musikpreises 2004 zu Wort. Hans Thomalla referiert über seine Art des „analytischen Komponierens“ als Dekonstruktion eines historischen Klangmaterials, das in seiner semantischen Wertigkeit in Frage gestellt wird, woraus sich die Konstruktion einer neuen Klanglichkeit entwickelt. Als Impulsreferat zur Veranstaltung „Blickpunkt Polen“ diente der Beitrag von Bettina Skrzypczak, die in hellsichtiger Analyse die spezifische Entwicklung der polnischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts als eng verknüpft mit der Geschichte des Landes verständlich werden lässt.

Erfreulich perspektivenreich gestaltet sich auch die erste Abteilung der Publikation, in der im Wesentlichen etablierte Komponisten zu Wort kommen. Die Beiträge von Brian Ferneyhough und Toshio Hosokawa könnten dabei gegensätzlicher kaum sein: Während ersterer detaillierte Einsicht in seine Walter Benjamin-Oper *Shadowtime* gewährt, erläutert letzterer unter Umgehung des eigentlichen Vortrags im – manchmal etwas bemühten – Gespräch mit Jörn Peter Hiekel seine westeuropäisch-asiatisch geprägte Kompositionsästhetik. Der folgende Vortrag von Chaya Czernowin erweist sich – wahrscheinlich unbeabsichtigt – als ge-

lungene Replik, da in der vielschichtigen Darlegung ihres kompositorischen Denkens auch die Inspiration durch ostasiatische Musik eine Rolle spielt.

Den Höhepunkt des Bandes bildet vielleicht der transkribierte Workshop zu den Streichtrios von Brian Ferneyhough und Arnold Schönberg. Es ist erfreulich, dass mit diesem Text auch ein Klassiker aus der Sicht eines zeitgenössischen Komponisten in den Blick kommt. Ferneyhoughs Analysen bewegen sich auf hohem Niveau, sein anschließendes Teilnehmer-Gespräch gestaltet sich äußerst lebendig und gelegentlich auch durchaus humorvoll.

Die folgende „Diskussion“ als umfangreichster Einzelbeitrag droht dagegen manchmal etwas zu zerfasern. Wie bereits häufig in den vorangehenden Kapiteln steht „Non-Linearität im Musiktheater“ im Mittelpunkt, worüber sechs profilierte, in ihrer Schaffensästhetik sehr unterschiedliche Komponisten Meinungen austauschen. Immerhin erhält der Leser auf diesen Seiten ein breit gefächertes Panorama an Möglichkeiten und Ideen zum „Musiktheater heute“ – von der mehr oder weniger traditionellen Bühnenoper bis zum öffentlichen Event.

Es ist bedauerlich, dass auf den Abdruck von Biographien der einzelnen Autoren verzichtet wurde. Mögen diese bei Persönlichkeiten wie Ferneyhough oder Czernowin noch verzichtbar sein, so hätte man sich gerade über die zahlreich vertretenen jüngeren Komponisten noch einige Informationen gewünscht. Dies ändert jedoch nichts daran, dass der Herausgeber Jörn Peter Hiekel mit diesem ersten Band der Darmstädter Diskurse einen herausragenden Einstand geliefert hat, der einiges für die Zukunft verspricht.

(April 2007)

Eike Feß

Vom hörbaren Frieden. Hrsg. von Hartmut LÜCK und Dieter SENGHAAS. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005. 605 S., Nbsp. (edition suhrkamp 2401.)

„Das kann Musik leisten: die Wahrnehmung für große Zusammenhänge schärfen, in denen die Würde des einzelnen nicht verlorenght. Insofern ist sie ein Glücksversprechen. Friedensversprechen kann sie nicht geben.“ So resümiert Martin Geck in seinem kurzen Aufsatz

„Musik dringt höher, tiefer und weiter als die Fanfare von Krieg und Frieden“ die gewählte Thematik und bringt damit ein grundlegendes Problem auf den Punkt, das sich unausgesprochen durch diesen umfangreichen Band zieht: Denn ein Diskurs über das „Hörbarmachen“ von Frieden im Sinne ästhetischer Wahrnehmung, über den Frieden als integralen, erkenn- und verstehbaren Bestandteil musikalischer Kunstwerke wird dem Leser da sehr freimütig versprochen. Zu diesem Zweck vereinigen die Herausgeber Hartmut Lück und Dieter Senghaas zahlreiche Beiträge, deren Anordnung in den fünf Rubriken „Annäherungen an die Thematik“, „Komponieren für den Frieden im Zeitalter der Extreme“, „Historische Rückblicke“, „Krieg und Gewalt. Warnung und Trauerarbeit“ und „Brücken des Friedens mit Welt- und Populärmusik?“ die anvisierte Problematik von verschiedenen Seiten her systematisch einkreisen soll. Diese Konzeption orientiert sich an einem vergleichbaren, von Senghaas initiierten Band zur Kunst, räumt aber den fundamentalen Stolperstein dieses auf Analogie basierenden Vorgehens nicht aus dem Weg. Was nämlich für die bildende Kunst durchaus nahe liegt – die Bindung an das Gegenständliche, die selbst dort gewahrt bleibt, wo sie sich der Allegorie bedient –, ist für die Musik von Anfang an fraglich. Das „Sprechen“ in Tönen ist vielmehr von sich aus gegenstandslos und erfordert im Hinblick auf den Frieden entweder einen konkret auf diese Situation zu beziehenden Text oder die Auseinandersetzung mit Konnotationen des Hörens und Komponierens, die allerdings nicht per se auf das Thema „Frieden“ zu fixieren sind.

Dass das vorab festgelegte Ziel letzten Endes nicht erreicht wird, ist also bereits in der heiklen Themenstellung des Buches selbst begründet. Unter den beteiligten Autoren macht allein Geck dies zum Gegenstand der Auseinandersetzung, wobei er in seinem prägnanten Beitrag nicht nur der Möglichkeit von textloser Musik, Frieden zu vermitteln, eine grundsätzliche Absage erteilt, sondern im Grunde auch den gesamten Diskurs des Bandes als vergebliche Mühe entlarvt. Vielleicht hätten sich die Herausgeber diese Erkenntnis schon im Planungsstadium zu eigen machen und die Publikation thematisch anders ausrichten sollen, denn das Buch bleibt in der vorliegenden Form, trotz ei-

niger durchaus spannender Essays, in vielen Aspekten problematisch. Auch wenn manche Texte, so etwa Dietrich Helms' Aufsatz über die in sich kreisende Diskursivität der Popmusik, Peter Niklas Wilsons Ausführungen zu den lateinamerikanischen Komponisten Graciela Paraskevaïdis und Coriún Aharonián oder Andreas Wehrmeyers Beitrag über die Rezeption von Dmitri Schostakowitschs *Siebter* und *Neunter Symphonie* sowohl durch ihre ausgefeilte Zugangsweise als auch durch ihre Materialpräsentation angenehm auffallen und eine spannende Lektüre bieten, lässt sich nicht von der Hand weisen, dass sie nur wenig zum angekündigten Diskurs über den „hörbaren Frieden“ beitragen.

Das Ausbleiben greifbarer Ergebnisse beruht auch darauf, dass, obgleich sich Senghaas im einleitenden Essay um eine differenzierte Begriffserklärung bemüht, bei den übrigen Autoren eine gigantische Begriffsverwirrung herrscht: Krieg, Faschismus, politische Gewalt und soziale Ungerechtigkeit werden da immer wieder als Pendants zum Frieden angeführt, die Befreiung, das Messianische oder die positive Utopie als seine Analogien bemüht und zudem die verschiedensten Friedensbegriffe, etwa aus der Perspektive der Aufklärung oder im Sinne christlicher Eschatologie, meist ohne Differenzierung durcheinander gewürfelt – all dies, bevor in vielen Texten erst am Ende über argumentative Saltos mehr schlecht als recht auf das Thema des „hörbaren Friedens“ Bezug genommen wird. Dementsprechend begnügen sich auch viele Beiträge, die von renommierten Wissenschaftlern und Spezialisten ihres Faches verfasst wurden, mit der Relektüre mehr oder minder bekannter und anderweitig zugänglicher Fakten, um sie dann nachträglich auf die Themenstellung zu beziehen, was in einigen Fällen wenig gelungen ist oder schlichtweg überflüssig erscheint. Dass sich demgegenüber kein einziger Aufsatz mit solchen Werken befasst, die sich dezidiert dem Frieden verschreiben – so etwa der *Fünften Symphonie* von Philip Glass oder den *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen –, um die dahinter stehenden ästhetischen Friedenskonzeptionen kritisch zu hinterfragen, dürfte wohl die größte Unterlassung der Publikation sein, denn gerade hieran hätte sich vielleicht zeigen lassen, wie blutleer und uninteressant eine Musik sein kann, wenn

sie im utopischen Entwurf verweilt, ohne an den politischen Ungerechtigkeiten ihrer Gegenwart – also im Grunde am Gegenteil des Friedens – anzusetzen.

Trotz einiger durchaus ansprechender Exkurse zu bestimmten Themen lassen die argumentativen Schwächen und Fehler in einigen Texten zudem Zweifel an der Sachkompetenz einzelner Autoren aufkommen. Dass etwa Max Peter Baumann in seinem Beitrag über musikalische Globalisierung den Sitar-Spieler Ravi Shankar als Vina-Künstler bezeichnet, ist da noch ein geringeres Übel; viel schlimmer sind dagegen die Lücken, die ihn – bewusst oder unbewusst – von einer Diskussion um die kommerziellen Strukturen hinter den angeführten Entwicklungen abhalten, da eine solche den anklingenden Entwurf eines ästhetischen Weltfriedens regelrecht unterminiert hätte. Unangenehm berührt es auch, wenn Jörg Caließ im Laufe seines arg holprigen Gangs durch die Operngeschichte ausdrücklich betont, dass er die Kenntnis der diskutierten Werke vorwiegend dem Medium CD, nicht aber der Benutzung von Partituren verdankt, was seinen Gedankengängen bisweilen deutlich anzumerken ist. Wieder andere Autoren geben sich mit der Rekapitulation älterer Forschungsergebnisse zufrieden, ohne überhaupt mehr als einen flüchtigen Blick auf neuere Erkenntnisse geworfen zu haben. So bleibt letzten Endes ein heterogener und recht unbefriedigender Gesamteindruck zurück, den man vielleicht durch Verzicht auf den einen oder anderen Aufsatz zumindest etwas hätte glätten können.

(April 2007)

Stefan Drees

HERFRID KIER: Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten Klassischer Musik. Köln: Verlag Dohr 2006. 809 S., Abb.

Kaum etwas hat im 20. Jahrhundert die Rezeptions- und Hörgewohnheiten von Musik so stark verändert wie die Möglichkeit der Anfertigung von Musikaufnahmen und die Herstellung von Tonträgern als Medium für deren Verbreitung. Die wissenschaftliche Erforschung dieses Bereichs und seiner Wandlungen sowie der damit unmittelbar verknüpften Veränderung von Hörgewohnheiten und Interpretationsauffassungen steckt trotz einiger viel ver-

sprechender Anfänge eigentlich noch in den Kinderschuhen. Herfrid Kiers monumental anmutender Band kommt daher gerade recht, weil er eine längst fällige Darstellung wichtiger Grundprobleme liefert und sich aufgrund des spezifischen Zugangs hervorragend als Einstieg in die Thematik eignet.

Die Publikation basiert auf den Erfahrungen, die Kier im Laufe seiner von 1959 bis 1990 dauernden Arbeit in der Tonträgerindustrie gesammelt hat – einer Tätigkeit, die er als Künstlerischer Direktor des Klassik-Programms der EMI abschloss. Konkret geht es dabei um die Geschichte der Tonträger in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also um eine Zeitspanne, in die neben der Umstellung von Mono- auf Stereo-Technik und der daraus resultierenden Modifikationen der Studioarbeit auch das Ende der Langspielplatte in ihrer ursprünglichen Form und der Beginn der Ära digitaler Klangspeicherung auf der Compact Disc fielen. Um diese Entwicklungen aus der Sicht der Interpreten heraus zu beleuchten, hat Kier in den Jahren 1995 bis 1998 Interviews mit insgesamt 13 Personen gemacht und diese Gespräche anschließend zum Zweck weiterer Auswertungen transkribiert.

Die Auswahl der Künstler ist notwendigerweise selektiv und umfasst Interpreten der sogenannten „Klassischen Musik“, die sich überwiegend den Werken des 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhundert widmen bzw. gewidmet haben, die darüber hinaus auf eine beträchtliche Studio-Erfahrung zurückblicken können und deren wichtigste Tonträgeraufnahmen zumeist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfanden, nämlich – in alphabetischer Reihenfolge – Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Furtwängler (die hier über die Erfahrungen ihres Gatten Wilhelm Furtwängler berichtet), Nicolai Gedda, Reinhard Goebel, Yehudi Menuhin, Günter Pichler (vom Alban Berg Quartett), Wolfgang Sawallisch, Heinrich Schiff, Elisabeth Schwarzkopf, Günter Wand, Christian Zacharias und Frank Peter Zimmermann. All diesen Interviewpartnern hat Kier im Wesentlichen denselben, in bewusster Ergänzung und Differenzierung zur wichtigen Studie von John und Susan Edwards Harvith (*Edison, musicians, and the phonograph*, Westport 1987) entwickelten Fragenkatalog vorgelegt.

Während im zweiten Teil des Buches diese Gespräche in vollem Umfang dokumentiert sind – was die Publikation nebenbei bemerkt zu einem Quellenband ersten Ranges macht –, unternimmt der Verfasser im ersten Teil nach einem ausführlichen Einleitungskapitel eine Auswertung der aufgezeichneten Interviews, bei der die einzelnen Fragestellungen zu Themengruppen zusammengefasst und die Antworten jeweils aller Interpreten einander gegenübergestellt werden. Indem er dabei immer wieder vergleichenden Bezug auf die Ergebnisse ähnlicher Befragungen nimmt, vermeidet Kier den Eindruck einer Verabsolutierung seiner Resultate und zeigt, wie gut er mit der Relativität der Aussagen umzugehen weiß. Nacheinander erschließt er so verschiedene Themenbereiche, um am Ende jeweils – mit der gebotenen Vorsicht vor Verallgemeinerungen – bestimmte Tendenzen aufzuzeigen. So werden zunächst die ersten Erfahrungen mit Tonträgern und der generelle Umgang mit ihnen, ihre Bedeutung für die persönliche Entwicklung der jeweiligen Künstler und die Beweggründe für Tonträgeraufnahmen referiert. Danach geht es um die Rolle des Produzenten, um die Studioarbeit aus der Sicht der Interpreten, um die Vorzüge und Nachteile von Live- und Studio-Aufnahmen, um die Suche nach dem idealen Klang und die Repertoirewahl, während eine weitere Gruppe von Themen darüber hinaus auf gelungene und misslungene Ergebnisse von Aufnahmen und auf den Tonträger als Unterrichtsmittel, aber auch auf seine positiven und negativen Auswirkungen sowie auf die Problematik von Videoproduktionen und den Dokumentarcharakter von Tonträgern zielt.

Auffällig ist jedoch, dass Kiers Schwerpunktsetzung auf der gleichsam „traditionellen“ Interpretationsschiene verläuft, dass also das in der zweiten Jahrhunderthälfte historisch neu belebte Instrumentarium nur anhand eines Beispiels (Goebel) gewürdigt wird. Dass bei seiner Auswahl die Blasinstrumente völlig fehlen und auch Tasteninstrumente wie Orgel oder Cembalo nicht berücksichtigt werden, kann man daher durchaus als Einbuße wahrnehmen, ebenso wie den Umstand, dass den spezifischen Bedingungen einer Produktion zeitgenössischen Musikschaftens überhaupt kein Platz eingeräumt wird. Problematisch ist darüber hinaus auch die deutliche Bevorzugung von

Künstlern der EMI, die in gewissem Sinne zu einer Schiefelage führt, da dadurch die Gefahr besteht, dass eine bestimmte Art des Produzierens von Musik als ästhetischer Maßstab dargestellt wird. Dass Kier auch dies bisweilen in den Gesprächen thematisiert, indem er auf das Problem zu sprechen kommt, wie stark mit zunehmend komplexer werdender Studioteknik der sich wandelnde Geschmack von Produzenten und Tonmeistern das klangliche Ergebnis häufig entscheidend mitbestimmt hat, zeigt, in welchem Maße er sich dieses Problems bewusst ist.

Akzeptiert man einmal die ausgewählten Schwerpunkte und die damit verbundenen Beschränkungen, muss man dem Autor für eine wichtige und grundlegende Studie zur Interpretationsforschung dankbar sein, die als Materialbasis für die weitere Forschung höchst aufschlussreich und wertvoll ist und zudem mit den vollständig abgedruckten Gesprächen auch eine durchaus fesselnde Lektüre bietet. Die Bedeutung des Bandes wird durch die Anhänge unterstrichen: Mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat beleuchtet Kier akribisch über die im Haupttext thematisierten Zusammenhänge hinaus zahlreiche Details bis hin zu den Katalognummern erwähnter Tonträger; ein ausführliches Personenverzeichnis gibt Auskunft über themenrelevante Persönlichkeiten, und ein Sachglossar informiert schließlich über einschlägige Fachbegriffe und Institutionen. Eine willkommene Ergänzung bietet zudem der Beitrag „Remastern analoger Aufnahmen: Segen oder Fluch?“ von Johann-Nikolaus Matthes, der dem Thema eine weitere wichtige Facette hinzufügt.

Alles in allem ist hier eine lobenswerte Mischung aus Dokumentation, diskursiver Darstellung und Nachschlagewerk entstanden. Kier hat damit eine wichtige Ergänzung zu der bislang eher schmalen Literatur zur Tonträger- und Interpretationsgeschichte geschaffen, die sicherlich in Zukunft den Rang eines Basiswerkes einnehmen wird.

(April 2007)

Stefan Drees

CLEMENS KÜHN: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 249 S., Nbsp.

Das Buch von Clemens Kühn, seit 1997 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Dresden, spiegelt eine neue Richtung in der musiktheoretischen Darstellung wie auch in deren Vermittlung wider, die ca. in den 70er-Jahren einsetzt. Statt sich weiterhin an einen strengen Regelkanon zu halten, der mit der musikalischen Praxis und der Kompositionstechnik der verschiedenen Epochen wenig zu tun hat (z. B. beim Kontrapunktstudium das Lernen der einzelnen Gattungen, die auf die Schrift *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, Wien 1725, zurückgehen), wird nun ein historischer Ansatz wichtig: Die harmonischen (Dissonanzbehandlung) und auch die satztechnischen und kontrapunktischen Eigenarten der führenden Komponisten der jeweiligen Epoche werden zum Maßstab für den Schüler, dessen Aufgabe es ist, z. B. Stücke im Josquin- oder im Bach-Stil zu schreiben. Das Wichtigste und Neue dabei ist, dass der Schüler sich am lebendigen Kunstwerk mit seinem reich ausgearbeiteten Rhythmus und seiner besonderen Klanglichkeit (Harmonik, Satztechnik) orientiert und nicht an einem abstrakten Schema. Dabei sollen auch, und dies ist Aufgabe des Dozenten, musiktheoretische Abhandlungen der einzelnen Epochen mit herangezogen werden. Von zentraler Bedeutung für den neueren musiktheoretischen Unterricht ist jedoch nicht nur die wissenschaftliche Ebene und das musikalische Kunstwerk, das gleichwohl im Zentrum der Unterweisung steht, sondern auch die Einbeziehung der musikalischen Praxis und, als Wichtigstes, eine neue Art der pädagogischen Vermittlung.

Die Intention des Autors geht in diesem zentralen Punkt noch deutlich über die sehr flexible und streng historisch orientierte Unterrichtsmethode Diether de la Motte hinaus (Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976; ders., *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981): Der Schüler soll durch einen kreativen Prozess selbst dazu motiviert werden, sich mit einem Werk analytisch zu beschäftigen. Der Lehrer ist nur der Vermittler zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dem Lernenden. Die Autorität des Lehrers hat gegenüber dessen Vermittlungsfunktion zurückzutreten. Der Schüler soll ganz im sokratischen Sinne „suchen“ und schließlich mithilfe der Denkanstöße des Lehrers „finden“. Wichtig ist, dass ein

Stück vor der eingehenden Analyse zunächst gesungen oder gespielt wird, um eine wichtige Grundlage durch persönliches Erleben der Musik zu schaffen. In diesem Sinne ist das Buch von Kühn durchaus revolutionär, da der musiktheoretische Unterricht an den Musikhochschulen auch heute noch meist nach den tradierten älteren Methoden durchgeführt wird.

Im 1. Kapitel seines Buches („Vom Gegenstand zur Methode“, S. 11 ff.) gibt Kühn sehr überzeugende Beispiele dafür, den Schüler zu motivieren und an eine bestimmte Problematik heranzuführen. Der Auslöser für ein kreatives Wecken des Interesses für ein Werk und für die Motivation zur Analyse kann auch etwas scheinbar Negatives sein: das Scheitern bei der Realisierung von Musik (S. 12 ff.). Die Studenten sollten das Hauptthema eines Werkes (hier: das Hauptthema des 1. Satzes der B-Dur-Klaversonate D 960 von Franz Schubert) singen und anschließend korrekt notieren. Das Scheitern dieses Versuchs aufgrund der komplexen Phrasenstruktur der Melodie und des teilweise ungewöhnlichen Rhythmus' führte aber zu einem Motivationsschub auf Seiten der Studenten, der dann schließlich zu einer eingehenden Analyse des Beginns des Werkes führte. Zahlreiche weitere Beispiele werden in diesem Kapitel gegeben. In dem folgenden Kapitel „Elf Leitlinien“ werden konkrete Vorschläge aufgezeigt, wie ein effektiver Unterricht aussehen sollte. Insbesondere ergeben sich fünf Fragen: 1. Was will ich vermitteln? 2. Warum? (Man muss begründen können, warum man einen Gegenstand behandeln will.) 3. Woran? (Wichtig: die Auswahl des musikalischen Gegenstandes) 4. Wie? (Wird durch den Gegenstand bestimmt. Die Art und Weise des Herangehens sollen die Studenten selbst herausfinden.) 5. Wann? (Die Wahl des Zeitpunktes bei der Behandlung eines Gegenstandes. Dabei ist zu bedenken: die richtige Einordnung innerhalb des zu behandelnden Stoffes und der Leistungsstand der Gruppe.) Ferner gibt der Autor Vorschläge, wie man den Anfang einer Unterrichtsstunde in der Weise gestaltet, dass das Interesse der Studenten an dem zu behandelnden Stoff geweckt wird (S. 29). Ein Problem ist die richtige Dosierung des Stoffes für jede Stunde, ohne den Schüler zu über- oder unterfordern. Hier werden drei Lösungsvorschläge gegeben (S. 32 ff.). Wichtig ist auch das folgende Kapitel „Unter-

richtsformen“, wo formale Fragen wie die Größe einer Unterrichtsgruppe, die Zusammensetzung und deren Aufteilung in Leistungsstufen behandelt werden: Die Gruppen sollen je nach der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit des Einzelnen zusammengestellt werden. Weiter werden Vorschläge für effektive Arbeitsweisen der Schüler (S. 52 f.), Vorschläge zur Gestaltung und Thematik von Seminaren vorgestellt (S. 54 f.) und auf Möglichkeiten von Sonderformen von Lehrveranstaltungen (Wochenendseminare, Workshops, Blockveranstaltungen etc.) hingewiesen (S. 56 f.).

Auf diese einleitenden, die tägliche Unterrichtspraxis reflektierenden Kapitel folgen dann solche, welche die Musiktheorie selbst zum Gegenstand haben: das Kapitel „Musiktheoretische Richtungen“ behandelt knapp den Strukturalismus, die Funktionstheorie, die Schichtentheorie Heinrich Schenkers, die Stellung Adornos in der neueren Musiktheorie u. a. Das Kapitel „Zu zentralen Disziplinen“ behandelt die elementaren Abteilungen der Musiktheorie (Elementarlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Gehörbildung) stets unter Bezug auf die musikalische Praxis mit zahlreichen Notenbeispielen. Beim Unterkapitel „Harmonielehre“ wird auf die große Bedeutung der Funktionstheorie für die Analyse hingewiesen, jedoch auch auf deren Grenzen, namentlich bei Sätzen, welche durch Ausweichung in entferntere tonale Bezirke auf engstem Raum die Tonalität eines Stückes nicht aufheben, aber doch differenzieren (z. B. Lieder Hugo Wolfs).

In dem Kapitel „Analyse“ („Grundsätze“, „Ideen“, „Blickrichtungen“) werden zunächst vier Grundsätze für eine fundierte Analyse vorgestellt, ehe Ideen für Verfahrensweisen der Analyse im Unterricht vorgestellt werden. In dem Unterkapitel „Blickrichtungen“ wird überzeugend dargestellt, in welchem Maße unterschiedliche Sichtweisen der Analyse (Stufentheorie, Funktionstheorie, Schichtenlehre) das Erscheinungsbild der Komposition verändern können. Das umfassende Buch wird durch den Aufsatz „Musikalische Topoi“ des Dresdner Kollegen John Leigh und schließlich durch den Versuch Kühns, eine „Integrative Theorie“ (S. 220 ff.) im Sinne einer Synthese von Teildisziplinen für eine umfassende Analyse zu schaffen, abgeschlossen. Der Anhang enthält eine Liste kommentierter Lehrbücher sowie ein Re-

gister der behandelten Werke und ein Sachregister.

Das Buch, das Probleme des musiktheoretischen Unterrichts und deren Lösungsmöglichkeiten wie auch die Möglichkeiten und Grenzen der Analysemethoden in enzyklopädischem Umfang auflistet, muss als ein Standardwerk und auch als ein Leitfaden für jeden angesehen werden, der sich mit Musiktheorie und deren Vermittlung beschäftigt.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 104 S.

Vorweg: Der Titel des Buches ist einschüchternd, aber glücklicherweise missverständlich. Denn keineswegs stammen die Beiträge von einem eingeschworenen Autorenkollektiv, das sich vorgenommen hätte, den Standort der Disziplin zu bestimmen, um den einzig möglichen Weg in die Zukunft zu weisen. Vielmehr scheinen die einzelnen Beiträge einer je eigenen Stimmung anzugehören, wodurch sie sich zu einem wohltonenden Ganzen (wiederum: zum Glück) nicht recht zusammenfinden wollen. Diese Heterogenität nahm der Herausgeber von vornherein in Kauf: Die vier Texte entstammen so unterschiedlichen Kontexten wie akademischen Feierstunden (zweimal) und einem Weimarer Kongress; gemeinsam haben sie, dass sie für ein nicht ausschließlich fachinternes Publikum bestimmt sind. Einzig Peter Gülkes Beitrag ist eigens für das Bändchen entstanden. Dass es ausgerechnet dieser Text ist, der den Stier bei den Hörnern packt, es bei Halbheiten nicht belässt und den Leser so am Ende auf eine Aussichtsplattform mit beinahe paradiesischem Panorama geleitet, mag diesem Umstand geschuldet sein.

Der Anlass für die vorliegende musikologische Selbstreflexion ist seit einigen Jahren bekannt und wird von Laurenz Lütteken im Vorwort beschrieben: Die Musikwissenschaft sei im wissenschaftspolitischen Kontext mittlerweile zum „Freiwild“ (S. 15) geworden, ein Institut nach dem anderen würde geschlossen (ebda.) und die Existenz des Faches im interdisziplinären Kontext oftmals nicht einmal (mehr) zur Kenntnis genommen (S. 15 f.) – Grund genug, sich Gedanken zu machen. Ulrich Konrad

zufolge liegt die universitäre und gesellschaftliche Marginalisierung der Musikwissenschaft wesentlich daran, dass die *Ars musica* im allgemeinen Bewusstsein mehr als je zuvor nur noch als sinnliche Praxis, weniger aber als Anlass zur Reflexion präsent sei (S. 23). Mit der „Preisgabe der bürgerlichen Bildungsidee“ werde zudem die Musik „immer seltener mit Erziehung, Bildung, emotionaler Tiefe, künstlerischer Phantasie oder geistiger Herausforderung in Verbindung gebracht oder als wichtiges identitätsstiftendes Mittel einer Gesellschaft angesehen“ (S. 33). Das ist wahr. Allerdings wäre erstens zu fragen, ob der Anteil der wahrhaftig (musikalisch) Bildungsbeflissenen jemals größer als marginal war, und zweitens, ob die Musikwissenschaft nicht eben jener Verlagerung Rechnung tragen sollte, die etwa die Popmusik für weite Teile der Bevölkerung sinn- und identitätsstiftend werden lässt. Außerdem: Was heißt emotionale Tiefe? (Und wer darf sich anmaßen, das Tiefenmessgerät erfunden zu haben?) Einleuchtend ist wiederum Konrads Absage an kommerziellen Profit als Maßstab für gute Wissenschaft. Was zählen sollte, sei nach wie vor einzig die „Wahrheit der Aussagen“ (S. 37). Diese wiederum sei mittelbar durch „Partikularisierung und Fragmentierung der Wissensgebiete“ (S. 36) ernsthaft bedroht; eine Universität müsse dagegen organisiert sein wie ein Sinfonieorchester (S. 38 f.), in dem kein Instrument fehlen darf, wenn die Aufführung nicht Schaden nehmen soll.

Dass Musik aus Emotion und Rationalität gleichermaßen besteht, dennoch ob ihrer hartnäckigen Verweigerung gegenüber kategorialer Klassifizierung „der andauernden Reflexion bedarf“ (S. 65), Musik-Wissenschaft also unabdingbar ist, zeichnet schließlich Lütteken anhand eines historischen Abrisses nach. Dem ist nichts entgegenzusetzen. Dem Subtext ist jedoch umso hartnäckiger zu widersprechen. Es drängt sich nämlich der Eindruck auf, dass Lüttekens Text um die bloße Verteidigung des Status quo bemüht ist. Das mag noch angehen, wenn nicht ein passant ganze Wissenschaftszweige beiseite gewischt und für unseriös erklärt würden. So werden „Intermedialität, cultural studies, Klangwissenschaft oder gender“ pauschal als „sinnlose Strategien der Selbsterhaltung“ (S. 44) klassifiziert und die angeblich „wesentlich amerikanische“ (S. 63) Popmusik-

forschung der Lächerlichkeit preisgegeben, da hier Pop gleichsam zu Kunst erklärt, mithin mit falschen Maßstäben untersucht und damit „vollkommen sinnlos in den Kanon des Etablierten“ (S. 63) aufgenommen werde. Spätestens hier würde man gerne einhaken, nicht zuletzt weil Lütteken, zirkulär argumentierend, voraussetzt, was erst zu untersuchen wäre: Haben wir denn geklärt, was Kunst ist? Wenn er mit Popmusik zudem einzig „die Erzeugnisse einer kommerziell kalkulierten, allein auf die massenhafte affektive Wirkung angelegten Musikkultur“ (S. 63) meint, scheint ein Blinder von der Farbe reden zu wollen. Aber es geht noch weiter: Auch die „Medien- und Bildwissenschaften“ operieren laut Lütteken nach einer (nicht näher bestimmten) „Beliebighkeitsformel“ (S. 64), die für die Musikwissenschaft allein schon deswegen untauglich sei, weil die für diese einzig angemessenen Maßstäbe dem „Kunstwerk“ entlehnt seien. Hier beißt sich die Katze aufgrund einer fatalen Verwechslung von Gegenstand und Methoden in den Schwanz. Natürlich sind die Mode-Disziplinen (ebenso wie die traditionelle Musikologie) mitunter voller Luftblasen. Doch wie schade wäre es, würde die Musikwissenschaft die (ebenfalls vorhandenen) hochinspirierten Ansätze der phänomenologischen Bildtheorie, die sich überdies nicht zu schade ist, sich etwa mit Comics zu beschäftigen, weiterhin nicht zur Kenntnis nehmen! Wie fruchtbar wäre es, würde sich die Musikologie – endlich! – dem interdisziplinären Gespräch stellen, anstatt ängstlich Pappkameraden zu beschießen! Umso bedauerlicher, dass Lütteken bereits im Vorwort ausgerechnet den jüngst von Corinna Herr und Monika Woitas herausgegebenen Band *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Köln u. a.: Böhlau 2006; vgl. die Rezension in *Mf* 60 [2007], S. 422 f.), der einen entsprechenden Vorstoß wagt, der Unseriösität verdächtigt. Bereits das diesen Band einleitende Gespräch zwischen Corinna Herr und Annette Kreuziger-Herr begeben sich laut Lütteken ob seiner Umgangssprachlichkeit jeglicher Diskursivität und degradieren damit die „disziplinäre Entscheidung gewissermaßen zum forscherrischen Privateigentum“ (S. 14). Ist ihm entgangen, dass bereits Platon das Alltagsgespräch als erkenntnisfördernd nobilitierte? Dass Methodenvielfalt zudem von wissenschaftlicher

Lauterkeit zeugen kann, ist kaum ernstlich anzuzweifeln.

Die Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Peter Gülke wiederum lassen aufatmen. Beide weisen darauf hin, dass die Disziplin grundsätzliche Fragen noch nicht gestellt, geschweige denn gelöst hat, es für eine ‚Neue Musikwissenschaft‘ also zu früh ist. Bestehend vor allem der Satz Gülkes, wonach es keine „marginalen Gegenstände“ gäbe, wohl aber „marginale Herangehensweisen“ (S. 99). Während Hinrichsen grundlegende Reflexionen zur Musikhistoriographie anstellt, dabei beim archimedischen Punkt des ontologischen Status der Musik anlangt (S. 76) und dazu auffordert, im Zuge einer ihrer Voraussetzungen bewussten Musikhistoriographie Rezeptions- und Interpretationsgeschichte bedingungslos zu integrieren, lässt Gülke ein Feuerwerk abbrennen. So wird auf 17 Seiten deutlich, dass es noch unendlich viel zu tun gibt: Die Ethnomusikologie müsse endlich angemessen zur Kenntnis genommen werden (S. 93); hartnäckig sei „von Außen“ in die Musik „hineinzufragen“, bis Außen und Innen sich vermischen (S. 94 f.); Popmusik erfordere ein Höchstmaß an Reflexion (S. 94); das Zusammenspiel von Langzeitgedächtnis, spatialem Zugleich und Musik wäre zu durchdringen (S. 96); Musikphilosophie müsse endlich mit Analyse kurzgeschlossen werden (S. 97) – und überhaupt: „wir müssen angemessen zu fragen lernen und fällige Verflechtungen soziologischer und ästhetischer Aspekte erst üben“ (S. 99 f.).

Dazu gehören Mut, Festigkeit und Ausdauer, vor allem aber geistige Flexibilität und eine gehörige Portion Neugierde: Vielleicht sollte sich die Musikwissenschaft – durchaus mit stolzem Blick auf ihre Errungenschaften, die ihr so leicht nicht genommen werden können – die Zeit zum Ausprobieren einfach nehmen.
(September 2007) Nina Noeske

BETTINA HINTERTHÜR: Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 574 S. (Beiträge zur Unternehmensgeschichte. Band 23.)

Seit einigen Jahren werden Musik und Musikleben der DDR erforscht. Den Anfang machten Ende der 90er-Jahre die Untersuchungen von Lars Klingberg und Daniel Zur Weihen, 2002 folgte die Studie von Maren Köster, und nun legt Bettina Hinterthür ihre umfassende, auf intensiven Archivrecherchen basierende Dissertation zur Entwicklung der Musikverlage in der SBZ/DDR bis Anfang der 1960er-Jahre vor. Der Anspruch ist ambitioniert: So will die Autorin mit dieser Arbeit eine Grundlage für die Erforschung der DDR-Musikverhältnisse in ihrer Gesamtheit schaffen. Tatsächlich kann das Zusammenspiel zwischen Institutionen und kulturellem ‚Überbau‘ nur erfasst werden, wenn den Strukturen der jeweiligen Teilsysteme nachgegangen wird. Da die Verlage einen zentralen Teilbereich der Musikverhältnisse in der DDR darstellen, erhofft sich Hinterthür über deren Untersuchung die Erörterung von „Fragen, die über Branchen- und Buchhandelsgeschichte hinaus Rückschlüsse zum einen etwa auf das Verhältnis von Herrschaft und Gesellschaft, das Verhältnis der beiden deutschen Staaten zueinander, auf mentale, kulturelle und institutionelle Kontinuitäten, vor allem das Weiterwirken von Traditionen der Arbeiterbewegung, und auf Sowjetisierungsprozesse und zum anderen auf die kulturpolitische Relevanz einzelner Musikrichtungen und die Entwicklung des Musiklebens in der DDR zulassen“ (S. 13).

Derlei macht neugierig. Zweifellos handelt es sich bei diesem Buch um reichhaltige Kost, die in geduldiger Archivarbeit zusammengetragen wurde: Wer ‚Fakten‘ sucht, wird auf nahezu jeder Seite fündig und kann bei der Lektüre nur gewinnen. Wie sehr Verlagsgeschichtliches in die Entwicklung der deutsch-deutschen Beziehungen verstrickt ist, inwiefern die Verlagspolitik mit (kultur)politischen Fragen zusammenhängt – etwa, wenn die Konzeption von Bach- und Händel-Gesamtausgaben mit dem phasenweise virulenten Hervorkehren eines deutschen Nationalbewusstseins korrespondiert – und wie das Zusammenspiel verschiedener gesellschaftlicher Institutionen die inhaltliche Ausrichtung einzelner Verlage berührt, wird höchst anschaulich dargestellt. (Dass glücklicherweise die Bearbeitung von Beethovens Neunter für Akkordeon-Orchester dank einer Zensurmaßnahme verhindert wurde [S. 256], ist eine der

vielen amüsanten Geschichten, von denen Hinterthür zu berichten weiß.) Immer wieder wird deutlich, dass banale Probleme wie Papierknappheit und fehlende (Druck-)Technik nachhaltig in den Bereich der Kultur hineinwirkten. Die Detailstudien legen nahe, dass mit dem Macht- oder Unterdrückungsparadigma den hochkomplexen Mechanismen der ostdeutschen Musikkultur nicht beizukommen ist: Zu oft hängen diese beispielsweise mit handfesten ökonomischen Interessen zusammen. Differenzierungen dieser Art sind das, was die DDR-Musik-Forschung derzeit dringend benötigt.

Eine wichtige Frage muss sich das Buch jedoch gefallen lassen: Für wen ist es geschrieben? Der wohl empfindlichste Mangel besteht in dem fehlenden Register, was die Studie als schnellen Informationslieferanten wertlos macht. Da voraussichtlich wenige Leser das Spezialinteresse und die Geduld aufbringen, den mehr als 550 Seiten geduldig zu folgen, sei hiermit ausdrücklich nahegelegt, ein Register, etwa in Online-Form, nachzureichen. Punkt zwei betrifft ein generelles Problem der Darstellung von hochkomplexen Sachverhalten, die mehrere Fächer berühren: So zuverlässig Hinterthür Verlagsgeschichtliches zu durchschauen vermag, ein so feines Gespür sie für politische Zusammenhänge hat, so dürftig scheint der ästhetisch-kulturpolitische bzw. musikhistorische Hintergrund der – übrigens nicht im engeren Sinne musikwissenschaftlichen – Studie. In diesen Fragen verlässt sie sich ausschließlich auf die Vorarbeiten von Zur Weihen (meistens), Köster (oft) und Klingberg (selten) – was immer dann deutlich wird, wenn sie banalste musikästhetische und -geschichtliche Zusammenhänge als Zitat bringt: So wird etwa Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* (von dem der Laie gern erfahren hätte, inwiefern es zu den „wichtigsten zeitgenössischen Werken“ gehörte) etwas phrasenhaft als (Zitat Zur Weihen) „grundlegende[s] Beispiel für eine zu schaffende Musikkultur der DDR“ erwähnt – warum an dieser Stelle keine Primärquelle? Eingeleitet wird diese Feststellung zudem mit dem (missverständlichen) Hinweis, dass der Verlag C. F. Peters die Ambition hatte, „anspruchsvolle zeitgenössische Kompositionen zu veröffentlichen“ (S. 139). Derlei Unsicherheiten wären der Autorin nicht vorzuwerfen, hätte sie nicht eingangs den Anspruch geäußert, den

Weg zu Kultur- und Mentalitätsgeschichtlichem oder zur Frage nach dem Verhältnis von „Herrschaft und Gesellschaft“ (als ob sich beides trennen ließe!) zu bahnen. Bereits in der Einleitung fragt Hinterthür danach, „welche Relevanz den einzelnen Musikrichtungen aus welchen Gründen beigemessen wurde“ (S. 15). Um diese Frage zu beantworten, ist die musikgeschichtliche Basis jedoch selbst für den Bereich der Verlagspolitik zu eng: Warum es für das Anliegen der Studie „nicht erforderlich“ sei, „nach zeitgenössischen musikästhetischen Beurteilungskriterien zu fragen“ (S. 19), bleibt offen. Bisweilen legt die Studie, offensichtlich entgegen besseren Wissens der Autorin, den Verdacht nahe, als stelle das Verlagswesen eine abgeschlossene Abteilung innerhalb des DDR-Musiklebens dar, welche die Musik selber oder die zahlreichen ästhetischen Debatten in der frühen DDR nur höchst marginal berührt.

Die enormen Verdienste der Studie bleiben hiervon unberührt. Stattdessen können die Mängel zum Anlass genommen werden, über Allgemeineres nachzudenken: Braucht es ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum Musikleben in der DDR, allgemeiner: in der Diktatur? Ganz zum Schluss sei noch bemerkt, dass es prinzipiell störend ist, wenn Textbausteine an verschiedenen Stellen der Arbeit wörtlich wiederkehren: Man vergleiche einmal Seite 542 unten mit Seite 323 oben – und wird den Verdacht nicht los, dass so viel Papier gar nicht nötig gewesen wäre.

(Juni 2007)

Nina Noeske

MARCEL DOBBERSTEIN: *Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2007. 303 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 154.)*

Es handelt sich hier um ein wichtiges, ein bedeutendes Buch. Dies sei betont, bevor einige Schwächen zur Sprache kommen, die vielleicht nur der Rezensent als solche empfindet: Dobbersteins Sprache setzt einen akademischen Leser voraus, und sein Inhalt einen Leser, dem die Neue Musik und ihre „Irrwege“ bereits vertraut sind. Auch dass „Wissenschaft und Hörschaft den Irrtum erwiesen“ haben (Einbandrückseite), wird als allgemein bekannt

vorausgesetzt. Indes gibt es noch immer genügend Komponisten, Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die an dem alten Glauben festhalten, die Hörer seien nur zu dumm oder zu starrsinnig, um die Neue Musik zu verstehen, so dass eine nähere Betrachtung entsprechender neurophysiologischer und psychologischer Untersuchungsergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auf ein gewichtiges Argument verzichtet Dobberstein, indem er die bekannte (oder eben doch nicht so bekannte?) Studie von Marie-Luise Fuhrmeister und Eckardt Wiesenhütter aus den frühen 1970er-Jahren außer acht lässt, die anhand dreier Orchester mit jeweils unterschiedlichem Repertoire die seelisch und körperlich krank machende Wirkung Neuer Musik aufgezeigt haben.

Die Gliederung unter den Überschriften: „Einleitung“ / „Kunstreligion“ / „Schönberg, Adorno und die Freiheit der Kunst“ / „Reihenzwang“ / „Der Zufall spielt auf“ / „Die Musik – eine offene Frage?“, wobei viele Aspekte an verschiedenen Stellen zur Sprache kommen, macht es schwierig, den Inhalt systematisch zu erschließen und bestimmte Dinge nachzuschlagen, zumal ein Personen- oder Sachverzeichnis fehlt. Auch Dobbersteins Definition von „Neuer Musik“ will erst erschlossen sein. Die Bezeichnung übernimmt er aus Paul Bekkers gleichnamigem Aufsatz von 1919 (der allerdings nicht im Literaturverzeichnis genannt wird); das Merkmal der Neuen Musik ist nach Dobberstein „die Lossagung von den musiksprachlichen Mitteln, die die Tendenz zeigt, in doktrinären Zerstörungsdrang überzugehen“ (S. 47). Diese Neue Musik ereignet sich in der Dodekaphonie, im Serialismus und in der Aleatorik, atonalen Richtungen also, denen der Autor die Tonalität als hörpsychologische Notwendigkeit gegenüberstellt. Aber auch elektronische Musik (mit einem eigenen Kapitel) und Minimal Music werden genannt. Ob letztere, die ja normalerweise tonal ist, als Neue Musik in Dobbersteins Verständnis zu bezeichnen wäre, bleibt offen; jedenfalls beschreibt er sie zusammen mit den anderen kritisierten Stilrichtungen als „eindrucksschwach, unorganisch, Flickwerk, chaotisch, langatmig“ (S. 116). Den Begriff „Avantgarde“, der anfangs selten, später häufiger auftritt, verwendet der Autor offenbar synonym: „So, wie von der Avantgarde vorausgesetzt, denkt und hört kein normaler Mensch“ (S. 65)

– einer von vielen Sätzen, mit denen Dobberstein Dinge auf den Punkt zu bringen weiß.

Als Komponisten der Neuen Musik werden hauptsächlich Arnold Schönberg, Josef Matthias Hauer, Alban Berg, Anton Webern, György Ligeti, John Cage und Karlheinz Stockhausen genannt; als Vertreter der Gegenseite, die Dobberstein „Moderne Musik“ nennt (S. 50), Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Alfred Schnittke. Dobbersteins Kritik kommt immer wieder auf Schönberg zurück, da er in ihm – und in seinem psychischen Gestörtsein – die Ideologie der Neuen Musik begründet sieht. Konkrete und personelle Bezugnahmen auch auf die zeitgenössische Musik hätten freilich die Aktualität des Themas deutlicher gemacht. Von großem Interesse wäre auch eine Behandlung der Frage gewesen, in welchem Umfang die von früheren Autoren (wie Alois Melichar, Willy Hess und Peter Jona Korn, deren Schriften nicht erwähnt werden) nachgewiesene und von Dobberstein nur allgemein angemerkte Verfälschung und Kungelei noch immer bestehen: das gegenseitige Zuschachern von Hochschulstellen, Publikationsmöglichkeiten und Sendeplätzen, Kompositionsaufträgen und -preisen, verbunden mit der Ausgrenzung von Komponisten tonaler Musik.

Aber Dobberstein geht es nicht um das Historisch-Anekdotenhafte, sondern um das Ad-absurdum-Führen der theoretischen Grundlagen. Dabei werden abgesehen von Schönberg weniger die Komponisten selbst zitiert als ihre Apologeten auf Seiten der Musikwissenschaft wie Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht; oder Helga de la Motte-Haber, anhand deren Vorwort zum avantgardelastigen Sammelband „Musik und Religion“ (Laaber 1995) Dobberstein die inhaltliche Leere einer kunsttheologischen Transzendenzrhetorik aufzeigt, aus welcher die Neue Musik ihre Legitimation zu ziehen versucht. Ausführlich setzt sich der Autor mit Theodor W. Adorno auseinander, der zwar ein Verteidiger Schönbergs war, dessen Folgen jedoch durchaus kritisch gegenüberstand: der seriellen Musik nämlich, welche die ursprünglich nur tonhöhenbezogene Reihe konsequent auch auf andere musikalische Parameter anwendete; natürlich wiederum ohne nach der anthropologischen Relevanz zu fragen.

Dobbersteins Buch ist ein Plädoyer gegen Ideologie und für eine am Menschen orientierte

Musik, die nur als solche wirklich Musik genannt zu werden verdient. Kaum eine Seite ist darin, die nicht Diskussionsstoff für musikwissenschaftliche und kompositionstheoretische Seminare liefern würde, in die das Buch hoffentlich Eingang findet. Auch Kulturpolitiker sollten es lesen, bevor sie Gelder für eine Musik bewilligen, die nur von einem esoterischen Zirkel goutiert wird und die Interpreten krank macht. Der Autor selbst formuliert als Aufgabe seiner Kritik, sie solle „Mut zusprechen, sich des eigenen Verstandes zu bedienen“ (S. 25). Das Buch ist aber vor allem ein Appell an die Musikwissenschaft, sich nicht aus toleranzideologischer Verblendung zum Handlanger von Sektiererei und Scharlatanismus zu machen.

(Mai 2007) Klaus Miehling

REINHARD KEISER: *Hercules auf dem Scheide=Wege. Concerto à 3 Voci con Stromenti. Entlaubte Wälder. Serenata à quattro Voci con Stromenti. Vorgelegt von Hansjörg DRAUSCHKE und Thomas IHLENFELDT. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 149 S. (Reinhard Keiser. Ausgewählte Werke. Abteilung I: Vokale Kammermusik. Band I.)*

Nach Plan, also mit dem ersten Band der ersten Abteilung, präsentiert sich die Auswahlangabe der Werke von Reinhard Keiser. Die Ausgabe ist aufgrund der zentralen Bedeutung von Keiser für die Schwellenzeit zwischen 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland nötig und entsprechend willkommen. Der Plan ist ehrgeizig, was angesichts der heutigen Förderungspolitik und Editionslandschaft an Wagemut grenzt. Doch beweisen die Herausgeber durch das Vorlegen dieses ersten Bandes Tatkraft und durch die Mitteilung des Gesamtplanes ihrer Auswahlangabe am Schluss des Buches Mut und Zuversicht.

Ein flüchtiger Blick in den Kritischen Bericht überzeugt davon, dass die editorische Herausforderung dieser Edition weniger in der harten textkritischen Arbeit zu sehen ist – die Edition stützt sich in diesem Band für jedes Werk auf eine qualitativ sehr gute musikalische Quelle, der weitere Textquellen zur Seite stehen –, als in den Vorentscheidungen, die zur Auswahl des Repertoires führten. Im Gegensatz zur traditionellen Gesamtausgabe, bei der die Werkaus-

wahl – sieht man von der Problematik von Authentizität ab – keiner weiteren Erläuterung zu bedürfen scheint, muss sich die Auswahlangabe dieser kritischen Prüfung stellen.

Insgesamt zehn in drei Abteilungen zusammengefasste Bände werden im Gesamtplan angekündigt: Die erste Abteilung (fünf Bände) widmet sich der vokalen Kammermusik, die zweite (ein Band) der Instrumentalmusik, eine dritte Abteilung (vier Bände) ergänzt das Bild mit vier Operneditionen. Die letzte Abteilung stellt im Vergleich mit den anderen Abteilungen, die das gesamte Repertoire der jeweiligen Gattung zum damaligen Stand der Forschung darbieten, nur eine exemplarische Auswahl dar. Diese Entscheidung erscheint plausibel, da es weder sinnvoll noch nötig wäre bereits vorhandene, qualitativ gute Editionen zu verdoppeln. Es wäre jedoch wünschenswert, dass die Kommentarteile eine Beurteilung dieser Editionen mit einschließen würden. Die geistliche Musik wurde außen vor gelassen, da sich bereits andere Projekte diesem Repertoire verschrieben haben. Insgesamt kommt der Editionsplan einer *declaratio principii* gleich, einer bewussten Umformulierung von Reinhard Keisers bisheriger Bewertung. Durch die Betonung der vokalen Kammermusik und der Instrumentalmusik treten neue Aspekte in den Mittelpunkt, die bisher unterbelichtet gewesen sind. Es gilt, so die Herausgeber, „mehrere bisher editorisch kaum erschlossene Bereiche [...] zugänglich zu machen“ (S. 7). Diese Abkehr von der manchmal eher überredenden denn überzeugenden Gesamtausgabenanlage scheint mir eine sehr begrüßenswerte Kompromisslösung, die der Benutzbarkeit und der Forschung zugute kommt.

Reinhard Keiser erhält in dieser Ausgabe als Komponist ein neues Gesicht, das den Benutzer vielleicht überrascht und irritiert. Diese Irritation, die teils dem bewussten Willen zur Neubewertung, teils den Unwegsamkeiten der editorischen Landschaft, teils der nachvollziehbaren Entscheidung, die unbekannteren Werke zu privilegieren, geschuldet ist, zwingt den Benutzer dazu, selber die Kriterien zu überprüfen, eine eigene Meinung zu entwickeln, sich also von einer rein konsumistischen Haltung gegenüber dem Editionsangebot zu verabschieden. Die editorische Lösung erweist sich gerade dadurch, dass sie einer expliziten, musikhistorischen Intention entspringt und nicht eine

apriorische Plausibilität postuliert, als Herausforderung für Forschung und Praxis.

Ausgewogen und auf Antrieb vernünftig mutet die Methode für Textkonstitution, Transkription, textkritische Kommentierung und Vermittlung des historischen Kontextes an. Das knapp gehaltene Vorwort ist ein dichtes Kondensat von Entstehungsinformation und musikhistorischer Kontextualisierung, das ohne Umschweife auf den Punkt kommt. Es gelingt den Herausgebern so viel Information wie nötig und so wenig wie möglich mitzuteilen, um die Werke musikhistorisch einzuordnen. Ebenfalls vernünftig ist die Art der Transkription, die sich zwischen der diplomatischen und der durchwegs modernisierten Art der Darbietung auf ein nachvollziehbares Maß an Normalisierung beschränkt und nur substantielle Eingriffe diakritisch markiert. ‚Notationale‘ Besonderheiten der historischen Schreibweise – Bezifferung, Rechtschreibung, Ornamente – werden bei Beibehaltung des Inhalts normalisiert. Diese rationale Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und Benutzerfreundlichkeit ist der Textqualität der Quellen angemessen und führt zu einem gut lesbaren Notenbild, das es dem Benutzer leicht macht, den Inhalt analytisch oder praktisch zu reaktualisieren. Es ist gerade die große Zahl an richtigen und ausgewogenen Entscheidungen, der Mut, die Problematik und Unzulänglichkeit bestimmter Entscheidungen transparent zu explizieren, die man an dieser Edition schätzt: Edieren erweist sich als eine kritische Annäherung an ein Objekt, die auf das Objekt in gewissem Sinne abfährt. Mit dieser offenen Haltung werden die Herausgeber der Tatsache gerecht, dass editorische Objekte nicht per se existieren; erst in der editorischen Arbeit werden sie im wahrsten Sinne des Wortes konstituiert.

Bei identischem Inhalt bietet der Noetzel Verlag parallel eine leinengebundene und eine Paperback-Fassung der Edition. Leider spiegelt sich die zu erwartende Langlebigkeit des Inhalts nicht in der Gestaltung des Buches wider: Der Druck ist teilweise ungenau, der Satzspiegel in Bezug auf den Seitenspiegel überdimensional, so dass Text und Noten die Seite fast zu verlassen drohen. Dieses herstellerische Merkmal ist nicht nur ästhetisch zu tadeln, es ist auch für die Benutzung problematisch: Der

winzige Abstand in der Buchfalte zwingt dazu, das Buch für die Lektüre vollständig aufzuschlagen, was die – für diese erstklassige Edition wirklich unwürdige – Klebebindung einer harten Belastungsprobe aussetzt und die Benutzung für Wissenschaft und Praxis in unzumutbarem Maße erschwert. Fadenheftung wäre für diese exzellente Edition unerlässlich gewesen.

Wir hoffen auf die zweite Auflage, die dieses Manko korrigiert, denn zweifelsohne stellt die Auswahlgabe die Forschung zu Reinhard Keiser auf eine solide Grundlage, die vielversprechende musikhistorische und musikalische Ergebnisse erwarten lässt.

(Mai 2007)

Cristina Urchueguía

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2005. XXIX, 216 S.

Die Quellenlage der *Dritten Symphonie* von Johannes Brahms ist vergleichsweise komplex. So ist der Partitur-Erstdruck außerordentlich fehlerbehaftet (angeblich handelt es sich um die fehlerhafteste aller vom Komponisten autorisierten Werkausgaben), und eine Rekonstruktion ihrer ohnehin spärlich überlieferten Entstehungsgeschichte wird durch falsifizierende bzw. verklärende Berichte der Zeitgenossen in besonderem Maße erschwert. So hat eine Edition dieses Werks, die dem Anspruch gerecht werden will, praktischen wie wissenschaftlichen Anforderungen in gleicher Weise zu genügen, gleich mehrere Aufgaben zu lösen: Neben der editorischen Leistung im engeren Sinne ist die Dokumentation der Quellen wie der Edition (Kritischer Bericht) in gleicher Weise vollständig wie übersichtlich zu gestalten.

Um es vorweg zu nehmen: Der vorliegende Band erfüllt alle Anforderungen in mustergültiger Weise. Robert Pascall, der in der neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms bereits als Editor der *Ersten* und *Zweiten Symphonie* (letztere gemeinsam mit Michael Struck) tätig war, legt einen Band vor, der in praktisch keinerlei Hinsicht irgendwelche Wünsche offen lässt. Entstehungs- und Auführungsgeschichte werden anhand der nicht eben üppigen Quellen im Rahmen der philolo-

gischen wie historischen Möglichkeiten rekonstruiert, wozu eine Relativierung der Aussagen Max Kalbecks ebenso gehört wie eine Rekonstruktion von Teilen der Werkgenese aus dem nur unvollständig erhaltenen Briefwechsel des Komponisten mit seinem Verleger Nikolaus Simrock, um nur die wesentlichsten Ergebnisse zu nennen. Aus diesen Ausführungen ergibt sich bereits ein lebendiges Bild der komplexen Quellenlage, die dann im Kritischen Bericht eingehend geschildert wird. Beschreibung der Quellen und Stemma sind untadelig. Bei letzterem wurde glücklicherweise nicht mit Platz gespart, so dass der Zweck der Übersichtlichkeit und Nachverfolgbarkeit der Darstellung erfüllt wird: Leicht ist so zu erkennen, dass die frühe Anfertigung von Orchesterstimmen wie eines Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen („Kattermäng“) eigenständige Entwicklungsstränge darstellen, deren Bedeutung für das Werkganze ebenso nachdrücklich erkennbar wird wie ein von Robert Keller angefertigtes Errata-Verzeichnis, aus dem Simrock eine Druckfehler-Beilage erstellte, die dem Erstdruck anzufügen war.

Es gehört zu dem hervorragenden Gesamteindruck dieser Edition, dass an faksimilierten Dokumenten allgemein nicht gespart wird und eben auch die Titelseiten der Keller'schen Liste wie der Druckfehler-Beilage aufgenommen worden sind. Dankenswerterweise wurde der Editionsbericht, der aufgrund der Quellenlage auch nicht eben spärlich ausfällt, praktikabel gehalten, was durch die kluge Entscheidung, welche Aspekte Aufnahme fanden und welche nicht, aber auch durch eine Separierung unterschiedlicher Textprobleme von geringerer Bedeutung erreicht wird.

Auch in der optischen Gestaltung erfüllt der Band beinahe alle nur denkbaren Anforderungen, berüchtigte ‚Bleiwüsten‘ wird man nicht finden. Der Notentext ist von graphisch dokumentierten Varianten weitgehend befreit, was die Lesbarkeit und damit die Praktikabilität der Ausgabe erhöht. Dass die beiden Binnensätze aufgrund ihrer geringeren Stimmenzahl auf jeweils zwei Akkoladen pro Seite zusammengefasst werden, wodurch sich gerade im Andante das Notenbild doch erheblich verkleinert, ist verschmerzbar und trübt den Gesamteindruck letztendlich nicht.

(Mai 2007)

Manuel Gervink

Eingegangene Schriften

ALEXANDER ALEXEJEW, WIKTOR DELSON: Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin. Mit einem Register der Klavierwerke Skrjamins und einer Biographie des Komponisten in Stichworten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2008. XI, 238 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 41. / Skrjabin-Studien. Band 1.)

Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Hrsg. und erläutert von Andreas GLÖCKNER, Anselm HARTINGER und Karen LEHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXIII, 782 S. (Bach-Dokumente. Band VI.)

DOROTHEE BARTH: Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 229 S. (Forum Musikpädagogik. Band 78.)

ROLF BERGER: Die Kompositionsstile von John Lennon und Paul McCartney. Dargestellt unter besonderer Berücksichtigung von „Strawberry Fields Forever“ und „Penny Lane“. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 202 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 12.)

MARKUS BÖGGEMANN: Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem. Wien: Verlag Lafite 2007. 239 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 7.)

Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History. Proceedings of the International Conference, Leuven, 4–6 October 2005. Hrsg. von Kateljine SCHILTZ und Bonnie J. BLACKBURN. Leuven-Dudley, MA: Peeters 2007. XXVIII, 498 S., Abb., Nbsp. (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Volume 1.)

Digital & Multimedia. Music Publishing. Klang-Art-Kongress 2001. Hrsg. von Bernd ENDERS und Martin GIESEKING. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 227 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 11.)

NILS DITTBRENNER: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 141 S., Abb., CD (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 9.)

STEFAN FRICKE, LYDIA JESCHKE: SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 159 S.

SUSANNE GLÄSS: Carl Orff. Carmina Burana. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 160 S., Abb., Nbsp.