

BESPRECHUNGEN

HANS RUDOLF JUNG: *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen: mit einer Einleitung „Zur Pflege der Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha zwischen 1640 und 1750“*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 578 S. (*Catalogus Musicus XVII*.)

Die Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen – es handelt sich dabei um zwei Orte im Dreieck zwischen Erfurt, Gotha und Bad Langensalza – mag auf den ersten Blick kaum mehr als periphere Bedeutung haben. Aufbewahrt in einer Dachschräge der Kirche von Großfahner, dort erst 1968 entdeckt und aufgrund zahlreicher Hindernisse im komplizierten Miteinander von Staat und Kirche in der früheren DDR erst jetzt umfassend katalogisiert, umfasst die Sammlung geistliche Musik aus der Zeit zwischen 1640 und 1750, darunter einige durchaus überraschende Trouvailen wie zwei hier offenbar singulär überlieferte Solokantaten Telemanns, die ein Schlaglicht auf die immer wieder überraschenden Überlieferungswege und den musikalischen Anspruch mitteldeutscher Kantoreiarchive werfen.

Der detailliert eingeleitete, alphabetisch geordnete Katalog stellt den Einträgen Biographien der Komponisten voran, was zwar etwa bei Telemann etwas merkwürdig anmutet, in der Mehrzahl der Fälle aber exzellent recherchiertes, an anderer Stelle bisher nicht verfügbares Material präsentiert. Die Einrichtung der Katalogeinträge informiert danach über die Gattung der Komposition, Besetzung, Textvorlage, Kopist und Konkordanz. Eine Übersicht über die formale Gliederung ist ebenso beigegeben wie die Incipits des ersten vokalen Teils und gegebenenfalls einer instrumentalen Einleitung. Der recht umfangreiche Abbildungsteil enthält auch ein Verzeichnis der Wasserzeichen; noch hilfreicher für die vergleichende Arbeit wäre allerdings eine ausführlichere Übersicht der Schreibermerkmale der identifizierten Kopisten gewesen.

(September 2006)

Andreas Waczkat

Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Günter FLEISCHHAUER, Wolfgang RUF, Bert SIEGMUND und Frieder ZSCHOCH. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2001. 294 S., Nbsp. (*Michaelsteiner Konferenzberichte*. Bd. 59.)

In seinem einleitenden Aufsatz zum theologischen Todesverständnis und seiner musikalischen Umsetzung knüpft Martin Petzoldt an Philippe Ariès' gut zwanzig Jahre alter *Geschichte des Todes* an. Die beiden mittleren der von Ariès isolierten Epochen der Todesgeschichte schneiden demnach genau den während dieser Michaelsteiner Arbeitstagung behandelten Zeitraum: seit dem Hochmittelalter, so Petzoldt nach Ariès, sei in Folge von Seuchen und Kriegen der plötzliche und unerwartete Tod unausweichliche Bedrohung für jeden Menschen geworden und in der Folge die langfristige Vorbereitung auf das Sterben als *ars moriendi* notwendig geworden; nach dem Dreißigjährigen Krieg aber sei der dramatische Charakter des Todes entdeckt worden, wie er sich jetzt in schauspielhaften Trauergebräuchen, im Tragen von Trauerkleidung, im Bau von Trauermonumenten und anderem mehr zeigt. Das introvertierte hat sich in ein extrovertiertes Todesverständnis gewandelt (S. 15 f.).

Mag man diesem postmodernen Geschichtsentwurf auch mit einer gewissen Skepsis begegnen – schließlich berücksichtigt diese plakative Gegenüberstellung weder konfessionelle noch sonstige kulturelle Eigenarten –, macht er doch deutlich, dass der Themenkomplex „Tod und Musik“ viele Möglichkeiten einer Annäherung zulässt, ja: fordert, ohne dass sich eine darunter als zwingend erwiese. Entsprechend heterogen sind schon die Gegenstände der weiteren Beiträge, 17 an der Zahl: zunächst den disziplinären Rahmen ausweitend mit den Beiträgen von Jörg Jochen Berns Beitrag zu den Möglichkeiten der Darstellung von Krieg und Tod in der Poesie des Dreißigjährigen Krieges, Karsten Erik Ose zu Musik und Vanitas in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts oder Mechthild

Wiswe zu Gestaltung und Bedeutung der weltlichen Sarkophage in Wolfenbüttel, im weiteren aber durchaus auch analytisch fokussierend wie Lothar Schmidts Aufsatz zu Monteverdis *Sestina*, Hartmut Krones' spekulative Untersuchungen ausgewählter Kompositionen auf den Tod römisch-deutscher Könige und Kaiser oder Wolfgang Horns Vergleich zweier Dresdner Requien von Zelenka und Hasse. Während Bernhard Schrammek den Blick über den deutlich mitteldeutschen Fokus der Beiträge hinaus auf römische Heiligenoperen des frühen 17. Jahrhunderts lenkt und Karol Bula den Krakauer Barockmeister Grzegorz Gerwazy Gorczycki vorstellt, bilden wie häufig bei den Michaelsteiner Arbeitstagungen die Kompositionen Telemanns einen eigenen Schwerpunkt. Wolf Hohbohm vermutet in den ersten beiden Sätzen von *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi* ein „verborgenes Erinnerungs- und Gedächtnismal“ für Händel (S. 244), Ulrich Leisinger arbeitet musikalische Merkmale in den Trauer-Sinfonien heraus, und Peter Huth untersucht verschiedene Aspekte von Tod und Todesnähe in Telemanns Opern.

Dass Musik als Trauermusik bestimmte wiederkehrende Chiffren verwendet, ist Gegenstand der Beiträge von Dieter Gutknecht, der verschiedene Topoi der instrumentalen Trauermusik anführt, von Matthias Schneider, der Spuren des Tombeau in der norddeutschen Tastenmusik, besonders bei Buxtehude, namhaft macht und Gregory S. Johnston, der sich mit Begriff und Komposition des Schwanengesangs auseinandersetzt. Zu protestantischen Begräbnisbräuchen und Trauerzeremonien liefert Franziska Seils einen wertvollen Beitrag; aus seiner Darstellung der Rolle der Rist-Gesänge in der Passionshistorie leitet Werner Braun die Frage ab, ob Rist möglicherweise persönlich an der Entstehung der oratorischen Passion beteiligt war. Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz, in mehreren Beiträgen angesprochen, steht dezidiert im Mittelpunkt eines Beitrags von Ingeborg Stein, mit einer der in diesem Band eher seltenen Ausweichungen in die nicht-geistliche Musik – existenzielle Fragen stehen bei der Auseinandersetzung mit dem erotisch konnotierten „Tod“ in den Italienischen Madrigalen aber naheliegenderweise nicht im Zentrum.

Dass der im Titel genannte historische Rah-

men in den Beiträgen weniger signifikant wiederkehrt, ist nachvollziehbar und nicht zu kritisieren. Auffällig ist allerdings trotz der Beschränkung auf den mitteldeutschen Raum, dass Gelegenheitskompositionen, deren Texte in der germanistischen Forschung zum Personalschrifttum seit einiger Zeit intensiv untersucht werden, nur eine periphere Rolle spielen. Keinerlei Anlass zur Kritik gibt die vorbildliche Redaktion der durch Namens- und Ortsregister zusätzlich erschlossenen Beiträge.

(September 2006)

Andreas Waczkat

BERND CLAUSEN: Das Fremde als Grenze. Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 158 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Bd. 14.)

Um Grenzen und um Grenzüberschreitungen geht es in dieser Hannoveraner musikpädagogischen Dissertation, um die Blickwinkel der Betrachter und die Relativität der Urteile. „Bilder“, „images“, „Klischees“ und „Stereotype“ sind heute Forschungsgegenstand vieler Disziplinen, z. B. der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte und inzwischen auch der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik. Sieht man solche Phänomene vor dem Hintergrund der Alteritäts- und Identitätsforschung, dann ist die Menge der zu bewältigenden Sekundärliteratur selbst für ausgewiesene Fachleute kaum noch zu überschauen. Auswahl tut not, und diese vollzieht Bernd Clausen, indem er in jedem seiner Kapitel nur wenige Texte ins Zentrum rückt: Kritik könnte sich deshalb an dieser Arbeit, die selbst in ihrer interdisziplinären Denkweise eine Grenzüberschreitung darstellt, besonders an zwei Entscheidungen entzünden, nämlich 1. an der Auswahl der behandelten Texte, Beispiele und Autoren und 2. an der Tiefenschärfe der Ausführungen.

Zum Ersten: Manchem wird manches in dieser Arbeit fehlen, dem Historiker werden grundlegende Ausführungen zum „Wunderbaren“, und vor allem zur Alteritätserfahrung in der Geschichte – vielfach unter dem Begriff „Exotismus“ beschrieben – fehlen, dem Kulturwissenschaftler die Auseinandersetzung mit den Thesen Edward Saids und der inzwischen

formulierten Kritik an seinem Konzept (S. 127 ff. böte hierfür Gelegenheit). Doch ist entgegenzuhalten, wie der Autor argumentiert: Wenn auch Johann Christian Hüttners Vergleich der chinesischen Musik mit Ossian aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert heute kaum sachlich zwingend erscheint (S. 109 ff.), so legt Clausen doch scharfsichtig die Argumentationsstrategien der Zeit frei. Anders gesagt: Gerade weil dieser Vergleich sachlich so wenig zwingend ist, nutzt der Autor die Chance zur Entlarvung der Argumentationsstrategien. Solche ‚Freilegungen‘ rechtfertigen nicht nur Clausens Auswahl, sie behandeln vielmehr ein grundlegendes und zentrales Anliegen jeder Alteritätsforschung. Dabei zeigt sich, dass Clausen ‚seine‘ Quellen kennt, dass er sie auszuwerten und einzuordnen weiß. Das fein gesponnene Bezugsnetz zwischen den Quellentexten Hüttners, Abbé Voglers und dem *Journal des Luxus und der Moden* ist ihm vertraut, so dass ein Kritiker sich fragen lassen müsste, was seine Einwände an zusätzlicher Tiefenschärfe erzielen können.

Zum Zweiten: Bezüglich des Verhältnisses des Fremden zum Eigenen entscheidet sich Clausen für ein dichotomisches Modell, das Integrations- und das Differenzmodell (S. 138 ff.). Zum Nachteil gereicht dadurch, dass die kulturwissenschaftlichen Differenzierungen kultureller Austauschprozesse (vgl. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, dt. Frankfurt/Main 2000) ausgespart werden. Gerade aber die am Umgang mit den Quellen bewiesene Differenzierung wäre auch hinsichtlich des Rezeptionsverhaltens notwendig, weil sie doch das Problem aufwirft, wie virtuos die Musikpädagogik solche komplexen und doch subtil zu unterscheidenden Umgehensweisen mit fremder Musik nutzen kann.

Clausens Arbeit ist zum guten Teil auch ein explosives Buch, bezieht es doch Stellung hinsichtlich des Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Es zeigt dem Musikpädagogen nachdrücklich, wie er die historischen Quellen und den musikwissenschaftlich sachgerechten Umgang mit ihnen braucht, und es erinnert den Musikwissenschaftler, dass die ‚Außenwirkung‘ seiner Arbeit bis weit in andere Disziplinen reichen kann.

(September 2006)

Joachim Kremer

HELMUT FÖLLER: *B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio-Verlag 2004. 309 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 9.)

Nach der Fertigstellung seiner *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 sprach Robert Schumann gegenüber seinem Verleger Friedrich Whistling die Vermutung aus, dass dieser Zyklus seine „anderen Werke wohl am längsten überleben“ werde (*Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav F. Jansen, Leipzig 1904, S. 446). Auch wenn diese Hoffnung auf musikalische ‚Dauerhaftigkeit‘ heute eher befremdlich wirken mag, sollte sie nicht vorschnell allein mit der imaginierten Solidität des kontrapunktischen Satzes erklärt werden. Zumindest verdeutlicht sie den Stellenwert des Werkes innerhalb jener Gruppe von Kompositionen, die ihre Entstehung Schumanns Beschäftigung mit dem Pedalflügel verdanken. Dass von diesen allein die BACH-Fugen primär für die Ausführung auf der Orgel bestimmt waren, ist wenig verwunderlich: Schumanns op. 60 weist damit nicht nur auf die BACH-Werke Liszts und Regers voraus, sondern gliedert sich in eine Reihe von meist weniger bekannten Kompositionen ein, in denen dem ‚Klassiker‘ dieses Instruments mit dessen Namenszug die Reverenz erwiesen wird.

Dieser Werkgruppe, zu der inzwischen auch eine Sammelausgabe für die Praxis vorliegt (*B-A-C-H-Vertonungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Anne Marlene Gurgel, Bonn/Bad Godesberg 2000), hat sich Hartmut Föllner in seiner 1999 abgeschlossenen Dissertation angenommen. Ziel der Untersuchung ist eine „systematische Erfassung und analytische Auswertung aller BACH-Vertonungen, welche im Zeitraum von 1803 bis 1914 für die Orgel komponiert wurden“ (S. 17). Damit sind allerdings nur solche Werke gemeint, in denen der BACH-Bezug in Titel oder Hauptthema unzweifelhaft gegeben ist, nicht jedoch temporäre motivische Allusionen. Ist diese stillschweigend vorgenommene Einschränkung angesichts der sonst drohenden analytischen Uferlosigkeit noch nachvollziehbar, so wirkt die rigide Handhabung der zeitlichen Limitation etwas unglücklich, zumal jene politischen Epochenmarken hier wohl wenig tauglich sind. Folglich bleiben die BACH-Werke Albrechtsbergers, Sorges und Knechts ebenso ausgeblendet, wie die in der

Tradition der großen ‚Bach-Monumente‘ Liszts und Regers stehende *Passacaglia and Fugue* op. 150 Sigfrid Karg-Elerts – in Bezug auf dessen Gesamtschaffen das BACH-Motiv fast als *idée fixe* zu bezeichnen wäre.

Trotz dieser Einschränkung kann Föllner eine Gruppe von dreißig Werken vorstellen, die von anspruchslosen Fughetten bis zu kontrapunktischen Aufgipfelungen reicht – wie etwa in Willhelm Middelschultes *Kanonischer Fantasie über BACH und Fuge über 4 Themen von J. S. Bach*. So vielfältig die Ambitionen waren, die das im Motiv gebannte kompositorische ‚Über-Ich‘ auszulösen vermochte, so deutlich offenbart sich der Rückgriff auf einen recht engen Kanon einschlägiger Modelle aus Bachs Orgelmusik. Hinsichtlich des BACH-Motivs ist hingegen zu beobachten, dass weniger die von der Aura des Fragments umgebene ‚Signatur‘ der *Kunst der Fuge* als Vorbild diente, als mit *Präludium und Fuge über den Namen BACH* BWV 898 ausgerechnet ein Werk, dessen Echtheit höchst zweifelhaft ist – eine Pointe, die der Autor zwar benennt, zeitweilig aber selbst wieder zu vergessen scheint („Bachs Fuge BWV 898“, S. 269).

Im Hauptteil des Buches werden die Kompositionen zunächst auf ihr jeweiliges „Form-schema“ gebracht und anschließend hinsichtlich des BACH-Motivs – aufgegliedert nach dessen Funktion als „melodiebildendes“ und „harmonieprägendes Element“ (S. 45) – untersucht. Durch diesen analytischen Schwerpunkt treten „ästhetische Aspekte und historisierende Tendenzen“ (S. 30 ff.) trotz eines so betitelten, aber unzureichenden Kapitels in den Hintergrund. Warum und in welcher Form beispielsweise Liszt, Schumann und Johann Heinrich Bellermann um die Mitte des Jahrhunderts die Bach-Chiffre aufgriffen, muss so unklar bleiben. Für die Erhellung nicht nur dieser Zusammenhänge wäre sicherlich eine breitere Berücksichtigung der Forschungsliteratur, etwa der Untersuchung von Michael Heinemann zur Bach-Rezeption Liszts, hilfreich gewesen.

Föllners Analysen können dagegen einen Einblick in die kompositorischen Schlussfolgerungen geben, die aus den beiden motivischen Grundelementen „Chromatik“ und „Sequenz“ (S. 139) zu ziehen waren. Am Ende steht jedoch mit der Konstatierung von personal- und epochenstilistischen Varianten innerhalb einer ge-

nerellen Familienähnlichkeit der BACH-Werke ein erstaunlich redundanter Befund. Ähnliches gilt für die einleitend angekündigte Untersuchung nach „orgelspezifischen Kriterien“ (S. 17), die letztlich auf eine Koinzidenz mit dem generellen Wandel des Orgelmusikstils im 19. Jahrhundert hinausläuft.

Überraschungen hält das Buch also kaum bereit – höchstens mit dem etwas bizarren Unterfangen, aus den Werken Regers und Liszts auch zahlensymbolisch eine Hommage an Bach decodieren zu wollen. Ärgerlich sind schließlich die zahlreichen Druckfehler in Text und Notenbeispielen, in denen eine gründlichere Redaktion ebenso Abhilfe geschaffen hätte, wie in manchen sprachlichen Unsicherheiten des Autors.

(September 2006)

Ulrich Mieke

TAKASHI NUMAGUCHI: *Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte. Köln: Verlag Dohr 2006. 539 S., Abb., Nbsp.*

Eine quellenorientierte Aufarbeitung der Rezeption der *Missa solemnis* gehört zu den großen Desideraten nicht nur der Beethoven-Forschung, sondern der Erforschung der Rezeption sinfonischer (Kirchenmusik-)Werke im 19. Jahrhundert überhaupt. Diese Lücke zu schließen hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, die im Wintersemester 2005/06 als Dissertation an der Universität Dortmund angenommen wurde und nun auch im Druck erschienen ist. Inhaltlich gliedert sie sich nach einer kurzen Einleitung in einen interpretierenden Teil (S. 15–49) und einen Materialteil samt Register und Bibliographie (S. 53–539).

In dem mit viel Fleiß und Akribie erstellten Materialteil, der eindeutig den Schwerpunkt der Arbeit bildet, macht Numaguchi zahlreiche der Forschung bislang unbekannte Aufführungen ausfindig und trägt in einem über 400 Seiten umfassenden „Reader“ umfangreiches Schrifttum über die *Missa solemnis* aus der Zeit von 1824 bis 1900, vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum, zusammen. Bei der Erschließung der Zeitschriften orientierte sich die Autorin an den RIPM-Einträgen, ergänzte diese aber durch einschlägige Stellen aus Musikerbriefen sowie ausgewählten Erwähnungen und Besprechungen in musikgeschichtlichen,

regionalgeschichtlichen oder musiktheoretischen Büchern. Alle Exzerpte zusammen sind in chronologischer Ordnung abgedruckt (ungeschickterweise ist aber z. B. Eduard Hanslicks 1861 für die Wiener *Presse* geschriebene Besprechung erst 1870, dem Erscheinungsjahr in Buchform, eingereiht). Die Lesarten sind sehr verlässlich.

In diesen überwiegend erstmals in einer musikwissenschaftlichen Veröffentlichung abgedruckten Dokumenten gibt es unendlich viel zu entdecken: Zunächst einmal beeindruckt die schiere Quantität an Aufführungen und Besprechungen; mithin straft das Material qua Existenz die verbreitete Behauptung Lügen, die *Missa solemnis* habe im 19. Jahrhundert die musikalische Öffentlichkeit wenig beschäftigt. Und, wie die Autorin selbst andeutet, ließen sich die Belege sogar noch deutlich erweitern: Ganze Segmente (etwa Diskussionen im nicht-musikalischen Schrifttum) blieben bei der Recherche – nicht zuletzt aus zeitlichen Gründen – erklärtermaßen ausgeklammert. Beginnt man sich in das Material zu vertiefen, erfährt man nicht zuletzt ganz praktische Dinge über das (Nicht-)Zustandekommen von Aufführungen, über unterschiedliche Publikumsreaktionen oder über die verschiedenen Kontexte, in denen die *Missa* erklang. Deutlich wird aber auch, dass die *Missa solemnis* bereits sehr früh und immer wieder mit Beethovens *Neunter Symphonie* verglichen wurde – ein Faktum, das in der gattungsgeliteten Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts für lange Zeit aus dem Blick geraten ist. Gleichzeitig spürt man, dass die Berichterstatter und Autoren grundverschiedene Haltungen zur Kirchenmusik wie überhaupt ganz unterschiedliche musikästhetische Positionen einnehmen, die ihre Darstellungen und Urteile maßgeblich prägen.

Hier muss eine kontextbezogene Interpretation des Materials ansetzen, die Namaguchi im Einleitungsteil ihres Buches auch zu leisten versucht, indem sie Grundlinien der „Aufführungs- und Diskursgeschichte“ in vier chronologischen Stationen herausarbeitet: Bis 1843 muten die Berichte über die noch relativ seltenen (Teil-)Aufführungen des Mammutwerks meist wie vollbrachte Heldentaten an, und der Schott-Verlag (der die Originalpartitur druckte) unternimmt in seiner Zeitschrift *Cäcilia* eine

Publicity-Kampagne. Der Eindruck, die *Missa solemnis* sei von Anfang an vornehmlich im Konzertsaal aufgeführt worden, mag dabei aber dem Faktum geschuldet sein, dass etwaig doch existente liturgische Aufführungen kaum im durchforsteten Musikschrifttum Niederschlag fanden. (So zumindest argumentiert Gerhard Poppe in seiner hier nicht zu diskutierenden Habilitationsschrift „Festamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens *Missa solemnis*“, die im Sommersemester 2006 an der Universität Koblenz-Landau angenommen wurde; siehe Nachricht in *Mf* 59, 2006, Heft 3, S. 308.) In der Zeit von 1844 bis 1871 wird die *Missa solemnis* an vielen Orten mit einiger Regelmäßigkeit aufgeführt, was nicht zuletzt auf das Aufblühen mitgliederstarker Chorvereinigungen zurückzuführen ist. Auffallenderweise erfahren die im Schrifttum dieser Zeit breiten Raum einnehmenden technischen Schwierigkeiten der *Missa solemnis* eine sehr unterschiedliche Bewertung: Was für die einen ein Manko einer Kirchenkomposition darstellt, ist für die anderen – namentlich: die Neudeutschen – Zeichen der Progressivität und Ferment für eine Musik der Zukunft. Zur Zeit des Cäcilianismus, von 1872 bis 1900, nimmt zwar die Zahl der Aufführungen weiterhin zu, doch existieren weniger Presseberichte: Die Aufführung der *Missa solemnis* ist keine Sensation mehr. Der Ausblick in das 20. Jahrhundert schließlich enthält kaum mehr als den Hinweis, dass zunehmend Versuche unternommen wurden, die Größe des Werks auch analytisch zu untermauern.

Die Abhandlung ist konzise, differenziert und kenntnisreich geschrieben (auch gut formuliert und sorgfältig redigiert) und kann durch die klar gezogenen Linien eine Orientierung für die Erschließung des heterogenen Materials bieten. – Nur: Sie fällt wirklich zu kurz aus. Vieles bleibt undiskutiert oder einseitig – wie könnte es auf nur 35 Seiten auch anders sein! So wünschte man sich eine stärker personen- bzw. gruppenbezogene Interpretation (wie sie nur ansatzweise für die Neudeutschen geleistet wird) sowie das Aufspannen größerer Kontexte, denen die verschiedenen Meinungen und Rezeptionshaltungen zugeordnet werden könnten.

Sympathisch ist, dass die Autorin um diese

Beschränkung durchaus weiß und sie selber anspricht. Die eigentliche „Diskursgeschichte“ der *Missa solemnis*, zu der die Autorin sehr viel Material bereitgestellt hat, gilt es aber erst noch zu schreiben. Gleichwohl ist es Numaguchi bereits gelungen, mit ihrem Buch dafür sensibel zu machen (S. 12), dass „die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte der *Missa solemnis* mehr als bloß philologisches historiographisches Interesse beansprucht: Unverkennbar ist die heutige Sichtweise der *Missa solemnis* im Wesentlichen vom 19. Jahrhundert bestimmt.“

(August 2006)

Birgit Lodes

ERICH REIMER: *Vom Bibeltex t zur Oratorien-szene. Textverarbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus“ und „Elias“*. Köln: Verlag Dohr 2002. 175 S., Nbsp.

Seit dem Ende der 1980er-Jahre hat sich Erich Reimer mehrfach kenntnisreich zur „Textanlage“, „Szenengestaltung“ und „Kompositionsweise“ in Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* geäußert (vgl. *AfMw* 46, 1989, S. 42–69 und 50, 1993, S. 44–70 sowie *Mf* 49, 1996, S. 152–171). Im vorliegenden Band knüpft er an diese Arbeiten an und baut diese weiter aus. Sein Ziel ist es, „den Zusammenhang zwischen textlicher und musikalischer Szenengestaltung“ zu erschließen (Klappentext) bzw. zu zeigen, „in welcher Weise der *Paulus* ‚nach Worten der heiligen Schrift‘ und der *Elias* ‚nach Worten des alten Testaments‘ komponiert worden ist“ (S. 7). Dafür aufschlussreich sind vor allem der Briefwechsel zwischen Mendelssohn und dem Theologen Julius Schubring, Mitarbeiter an den Oratorienlibretti, sowie die persönlich von Mendelssohn redigierten Textfassungen im Notentext der 1837 und 1847 bei Simrock publizierten Erstausgaben der Partituren. Letztere vergleicht Reimer mit dem Wortlaut einer 1831 in Berlin erschienenen Ausgabe der Luther-Bibel. Anhand dieser Quellen gelingt es ihm anschaulich nachzuweisen, dass Mendelssohn beim *Paulus* zunächst ein freieres, deutlich über den Wortlaut der Bibel hinausgehendes Oratorienlibretto favorisiert hatte, im Laufe seiner Arbeit aber schließlich zum genauen biblischen Wortlaut zurückkehrte. So schrieb Mendelssohn am 15. Juli 1834 an Schubring, dass er Textänderungen „nach und nach wieder so herstelle, wie [er] sie in der Bibel finde;

das bleibt doch das Beste“. Und am 20. Juli heißt es: „Beim Componiren selbst suche ich mir gewöhnlich die Bibelstellen auf, und so kommt es, daß vieles einfacher, kürzer und gedrängter wird, als es in ihrem Text steht, während ich damals nicht genug Worte bekommen konnte“ (jeweils zitiert nach Reimer, S. 16). Diese Vorgehensweise, bei der Mendelssohn in den Bibeltex t lediglich durch Kürzungen oder durch den Einschub anderer Bibelstellen ein-griff, blieb auch für die Arbeit am *Elias* grundlegend.

Dargestellt wird dies von Reimer nach einer knappen Einleitung (S. 7–11) in zwei analog aufgebauten Teilen zur „Textbearbeitung und Textvertonung“ im *Paulus* (S. 13–89) und *Elias* (S. 91–170), welche jeweils drei Unterteile zur „Planung und Ausführung“ (S. 13–17 bzw. 91–93), „Textauswahl und Gesamtkonzeption“ (S. 17–22 bzw. 94–98) und zur „Szenen- und Satzgestaltung“ (S. 22–89 bzw. 98–170) enthalten.

Wie bereits die Proportionen erkennen lassen, liegt der Schwerpunkt von Reimers Darstellung auf der Szenen- und Satzgestaltung. Dieser Unterteil ist als Kommentar angelegt und exzellent aufbereitet: Die Oratoriensätze werden in fortlaufender Reihenfolge behandelt, gruppiert nach den sich aus den Bibeltex ten ergebenden übergeordneten Einheiten. Jeder dieser Einheiten vorangestellt ist eine Übersicht der zugehörigen Sätze, unter Angabe ihrer jeweiligen Tonart und Bedeutung für die großformale Disposition des Werks. Dem folgt die Besprechung der Einzelsätze, wobei deren Text dem Wortlaut der biblischen Vorlagen nicht nur gegenübergestellt, sondern Mendelssohns Übernahmen im Bibeltex t auch durch Unterstreichung gekennzeichnet werden und damit mühelos nachvollziehbar sind.

Während die Ausführungen zur Szenen- und Satzgestaltung also grundlegende Einblicke in die kompositionstechnische Gestaltung Mendelssohns bieten, nicht zuletzt dank der großzügigen Veranschaulichung mit Notenbeispielen und durch die Erläuterung und Bewertung von einzelnen Sachverhalten, fehlt eine derartige Erklärung und Einordnung von Fakten weitgehend in den beiden vorangestellten Unterteilen zur Planung und Ausführung der Werke bzw. zur Textauswahl und Gesamtkonzeption. Dies ist umso erstaunlicher, als eine Kontextu-

alisierung der Entstehung und Konzeption der Oratorien Mendelssohns nicht nur für weiterführende gattungsgeschichtliche oder kulturgeschichtliche Überlegungen hätte aufschlussreich sein können, sondern auch mit Blick auf die Textverarbeitung und -vertonung Mendelssohns wesentlich ist. So erfährt der Leser beispielsweise zwar, dass der *Paulus* im Jahr 1831 seinen Ausgangspunkt als Auftragswerk für den Frankfurter Cäcilienverein nahm, nicht aber inwieweit dies ein übliches Verfahren war, welche Bedeutung das Vereinswesen für die Gattung des Oratoriums hatte, welche Erwartungshaltungen damit bzw. mit Musikfestaufführungen verknüpft waren und welche kompositorischen Konsequenzen daraus womöglich resultierten, nicht zuletzt mit Blick auf die Anzahl und Gestaltung der Chöre (vgl. S. 13, 17). Ebenso teilt Reimer mit, dass Mendelssohns Zusammenarbeit mit Adolf Bernhard Marx am Oratorienlibretto „wegen konzeptioneller Differenzen“ scheiterte (S. 14), nicht aber inwiefern sich Mendelssohns eigene Vorstellungen bezüglich der Gattung von Marx' ungleich dramatischeren unterschieden und dass Marx seine Konzeption zeitgleich – zwischen 1832 und 1840 und unter anfänglicher Mitarbeit Mendelssohns – in seinem Oratorium *Mose* umzusetzen suchte.

Überhaupt blendet Reimer den zeitgenössischen gattungsästhetischen Diskurs nahezu völlig aus (vgl. S. 19 f., 94 ff.), obwohl dessen grundsätzliche Relevanz für die Konzeption und Gestaltung des Oratoriums in der Forschungsliteratur schon mehrfach herausgestellt wurde, etwa von Winfried Kirsch (in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Massenkeil*, Bonn 1986, S. 221–254) oder Howard E. Smither (*A History of the Oratorio*, Bd. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill, London 2000, S. 63 ff, 147 ff.). Dies gilt namentlich bezüglich der Frage der epischen, lyrischen oder dramatischen Beschaffenheit der Gattung und mit Blick auf eine angemessene Vertonung der Worte Jesu (vgl. Reimer, S. 46 f.), ebenso hinsichtlich der sich daraus für Mendelssohn ergebenden konzeptionellen und kompositorischen Probleme bzw. hinsichtlich seiner Stellung innerhalb der gattungsästhetischen Debatte.

Letztlich hinterlässt Reimers Studie einen zwiespältigen Eindruck. Sie bietet einen zuver-

lässigen Einblick in wichtige Fakten, Textarbeit, Szenen- und Satzgestaltung Mendelssohns, bleibt jedoch insofern eindimensional, als außerhalb der Werke bzw. im historischen Kontext gelegene, aber für deren Genese und Gestaltung wesentliche Aspekte lediglich ansatzweise einbezogen werden.

(September 2006)

Martin Loeser

ALMUT RUNGE-WOLL: *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883): Studien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 336 S., Nbsp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 234.)*

Eine Komponistin „dem Vergessen zu entreißen“ (S. V) ist das Anliegen der vorliegenden Heidelberger Dissertation. Dass dabei die Wahl auf die in Berlin und Stettin tätige Komponistin Emilie Mayer fiel, ist zu begrüßen: Die wenigen Werke, die heute in Noten bzw. Tonaufnahmen zugänglich sind, bezeugen, dass es sich hier um eine überaus interessante Komponistin handelt, die unbedingt eine Wiederentdeckung lohnt. Runge-Wolls Studie liefert hierzu wertvolle Vorarbeiten. Hier ist in erster Linie der ausführliche Werkkatalog zu nennen, der – neben Incipits zu jedem Satz – sorgfältig alle greifbaren Daten zu Werktiteln, Widmungen, Besetzungen, Satzfolgen, Datierungen, Ausgaben, Fundorten, Erst- und Wiederaufführungen und Tonaufnahmen auflistet. Als besonders hilfreich erweist sich, dass nicht nur zeitgenössische Rezensionen, sondern auch alle auffindbaren Erwähnungen der Werke in zeitgenössischen Publikationen wie Privatzeugnissen notiert werden. Darüber hinaus werden sämtliche Stellen in den seit Mayers Tod erschienenen Publikationen aufgezählt, in denen das betreffende Werk genannt wird.

Verdienstvoll ist auch die Darstellung des Lebenslaufes der Komponistin im ersten Teil der Arbeit. Mit Fleiß wird hier jeder Spur nachgegangen, die biografische Informationen verspricht; zudem trägt die Autorin zusätzliche Angaben zusammen: zu den Orten, in denen Mayer lebte, zu den Personen, mit denen sie Umgang hatte – allen voran ihren Lehrern Carl Löwe, Adolph Bernhard Marx und Wilhelm Wieprecht – und zur allgemeinen historischen Situation. Profitieren wird der Leser vor allem

von den rekonstruierten Daten und Fakten, die streng chronologisch erzählt werden, während die Versuche, diese zu interpretieren, weniger überzeugend ausfallen, trotz unübersehbarer Bemühungen um einen lebendigen Erzählstil. So spekuliert die Autorin – mangels aussagekräftiger Privatzeugnisse – über die seelische Befindlichkeit der Komponistin etwa nach dem Selbstmord ihres Vaters („In dieser für sie dramatischen Wendezeit muss Emilie Mayer den Entschluss gefasst haben, ein neues Leben zu beginnen“, S. 14) oder über ihre Motive, den Lebensmittelpunkt zu wechseln, ohne sich mit Überlegungen zu Erzählstrategien, zu Modellen biografischer Konstruktion und zur eigenen Rolle als Biografin aufzuhalten. Damit bleibt sie weit hinter dem in der Künstler(innen)biografie erreichten Reflexionsniveau zurück, das in der Musikwissenschaft ja nicht zuletzt durch die Frauen- und Genderforschung – insbesondere die Arbeiten von Beatrix Borchard – voran gebracht wurde.

Nur ansatzweise wird der Versuch unternommen, den Fall Emilie Mayer geschlechtergeschichtlich zu kontextualisieren und etwa zu hinterfragen, wie ihre soziale Rolle – als Musikerin, als professionelle Künstlerin, als Autorin, als unverheiratete Frau – zu bestimmen wäre und inwiefern ihr Komponieren hiervon mit bestimmt wurde. Geschlechteraspekte haben ihren Platz vor allem in den häufigen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, die auf die Weiblichkeit der Komponistin zielen. Diese bleiben zumeist unkommentiert im Raum stehen und werden nicht zum Gegenstand der Analyse. Dadurch verfestigt sich der Eindruck, Mayer sei in der Tat – so wie es die Quellen vorgeben – als Frau mit kompositorischen Fähigkeiten eine absolute Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit gewesen. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass das Motiv „die Komponistin als Ausnahmeerscheinung“ ein Topos ist, der in der auf Frauen bezogenen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts fast ebenso häufig erscheint wie die – in der Mayer-Rezeption ebenfalls oft anzutreffende – generelle Abwertung weiblichen Schaffens und der im Grunde dieselbe Funktion hat wie diese: weibliche Autorschaft für unmöglich zu erklären, im Sinne der Redensart „Ausnahmen bestätigen die Regel“.

Der zweite Teil der Arbeit, „Die Werke“, bietet wertvolle Erkenntnisse zu Datierungsfragen

und zum Quellenbestand. Hingegen beschränken sich die „Untersuchungen zu Aufbau und Form“ der Werke weitgehend auf etwas umständliche Beschreibungen der Satzverläufe, die mit eingestreuten Bemerkungen aus zeitgenössischen Rezensionen oder Kritiken angereichert werden, kaum jedoch analytisch zu den Tiefen der kompositorischen Gestaltung vordringen. Argumentative Munition, die man gebrauchen könnte, um der Vorstellung entgegen zu treten, Emilie Mayer sei eben doch nur eine von vielen KleinmeisterInnen des 19. Jahrhunderts gewesen, wird so leider nicht geliefert. Bleibt zu wünschen, dass weiterführende Untersuchungen zu Leben und Schaffen der Komponistin – und auch Editionen ihrer Werke! – erarbeitet werden. Wenn die Arbeit Runge-Wolls hierzu anregt, kommt ihr schon aus diesem Grunde ein nicht gering zu schätzender Wert zu. Ein tragfähiges Fundament für solche Studien bietet sie allemal.

(September 2006)

Rebecca Grotjahn

KATRIN EICH: Die Kammermusik von César Franck. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 334 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVIII.)

Abgesehen von der bereits 1929 erschienenen Studie Robert Jardilliers, *La musique de chambre de César Franck*, ist die von Katrin Eich vorgelegte Dissertation die erste Monographie, die explizit der Kammermusik Francks gewidmet ist: ein erstaunlicher Sachverhalt, da seine drei späten, zwischen 1878 und 1890 entstandenen Werke – *Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur* und *Streichquartett D-Dur* – als bedeutender Beitrag zu einer eigenständigen französischen Kammermusik nach 1870/71 gelten. Eichs Studie erfüllt somit ein Desiderat, zumal auch die bislang vernachlässigten frühen Werke – die zwischen 1834 und 1844 entstandenen *Klaviertrios opp. 06, 1 und 2*, die beiden Stücke für Violine und Klavier *opp. 6 und 14* sowie die Komposition für Klavier mit Begleitung des Streichquintetts *op. 10* – ausführlich thematisiert werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen dabei die „Bedingungen, Verfahren und internen Verbindungslinien“ (S. IX) von Francks Kammermusik, insbesondere die Frage nach einem Zusammenhang zwischen den frühen und späten Werken.

Wird die Frage nach der Relation von Früh- und Spätwerk durch Francks kammermusikalische Schaffenspause zwischen 1844 und 1877 aufgeworfen, bildet die konträre rezeptionsgeschichtliche Beurteilung seiner Kammermusik einen weiteren Ansatzpunkt für Eich. So stellt sie in ihrer Einleitung (S. 1–30) zunächst „[k]onträre Sichtweisen“ dar (S. 2–15), wobei sie die Herausstellung Francks als Leitfigur eines „renouveau“ der französischen Instrumentalmusik nach 1870/71 und zugleich auch die daran geknüpfte Vorstellung einer musikgeschichtlichen Zäsur hinterfragt. Ebenso nimmt sie die unterschiedliche kompositionstechnische und ästhetische Bewertung der Musik Francks ins Visier. Eichs Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass diese zugleich als fortschrittlich und konservativ, als Kulminationspunkt nach Beethoven – wie dies vor allem unter Berufung auf das zyklische Sonatenprinzip von Vincent d’Indy verfochten wurde – und als lediglich inszeniert und teilweise sogar misslungen eingeschätzt werden konnte. Nicht zuletzt die auch von prominenter musikwissenschaftlicher Seite, u. a. von Georg Knepler und Carl Dahlhaus, geäußerte Kritik an der relativen Kontrastarmut, Reihung von Satzblöcken und der eher geringen Arbeit mit dem motivisch-thematischen Material (vgl. S. 6 ff., 12) entlarvt Eich als einseitig. So beruhe eine derartige Sichtweise wesentlich auf der Vorstellung, dass ein Sonatensatz stets eine prozessuale Entwicklung und dialektische Kontrastierung von Themen aufweisen müsse (vgl. S. 12). Dass diese – spezifisch deutsche, von Adolf Bernhard Marx pointierte – Perspektive zumindest für Francks frühe Kammermusik unangemessen ist, da Francks „ästhetische und formtheoretische Voraussetzungen“ vorwiegend in der französischen Musiktradition wurzeln, skizziert Eich im zweiten Teil ihrer Einleitung (S. 16–24). In einer tour d’horizont zur französischen Ästhetik und Musiktheorie seit Jean Jacques Rousseau macht sie dabei neben der Sonatentheorie von Jérôme Joseph de Momigny vor allem diejenige Antonín Rejchas als prägend für Franck aus (vgl. S. 21 ff.).

Vertieft wird dies in Kapitel 1 zu „Werkbestand. Entstehung, Überlieferung, Kontext“ der frühen bzw. späten Kammermusik (S. 31–54, 55–76), in dem Eich u. a. in die Pariser Kammermusiktradition der 1830er-Jahre und

deren unterschiedliche Satztraditionen – principe concertant, dialogué, brillant – einführt. Während Francks Komponieren anfangs eher von einem Denken in Werkgruppen bestimmt gewesen sei, sei für das Spätwerk eher die „Orientierung hin zum Einzelwerk“ bestimmend, „das als Vertreter einer Gattung oder sogar mit seiner formalen Idee für sich selbst steht“ (S. 55). Dies zeigt Eich im Kernstück ihrer Studie, Kapitel 2 bis 4 (S. 77–290), in umfangreichen, satzweise vorgehenden Analysen, deren Erkenntnisse jeweils am Kapitelende durch eine Zusammenfassung gebündelt werden. Gleichermäßen aufschlussreich wie anstrengend für den Leser ist dabei der überaus detaillierte sprachliche Nachvollzug der jeweiligen Satzverläufe. Wohltuend ist hingegen Eichs besonnenes Abwägen hinsichtlich etwaiger Vorbilder und gattungshistorischer Bezugnahmen Francks (vgl. etwa S. 80, 113, 126 ff., 139 ff.), seiner kompositorischen Ideen und daran gebundenen satztechnischen Verfahren. Dabei berücksichtigt die Verfasserin stets auch die übergeordnete, auf unterschiedliche hierarchische Ebenen eines Werkes oder einer Werkgruppe gerichtete formfunktionale Bedeutung des thematischen Materials, von Abschnitten oder Sätzen. So kann Eich ausgehend von der Gegenüberstellung der Pole des Kammermusikœuvres, *Klaviertrio fis-Moll op. 1, Nr. 1* und *Streichquartett D-Dur*, nachweisen, dass Franck bereits in den frühen Werken dazu tendierte, die „Auseinandersetzung mit dem Material auf die gesamte Werkebene“ zu verlagern (S. 144); ebenso finden sich dort bereits Ansätze zu einer Poly- bzw. Trithematik, wie sie etwa für das *Klavierquintett f-Moll* oder die *Violinsonate A-Dur* typisch ist.

Insgesamt bietet Eichs Arbeit damit einen fundierten und facettenreichen Einblick sowohl in die Voraussetzungen als auch in die kompositorische Gestaltung der Kammermusik Francks, darüber hinaus einen gewichtigen Beitrag zu dem in der deutschsprachigen Forschungsliteratur immer noch unterrepräsentierten Bereich der französischen Musikgeschichte.

(September 2006)

Martin Loeser

GERTRUDE QUAST-BENESCH: *Anton Bruckner in München. Hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz. Tutzing: Hans Schneider 2006. 384 S., Abb.*

Zahlreiche Tagungsberichte wie auch die Publikationsreihen der *Bruckner-Jahrbücher* und der *Dokumente & Studien* dokumentieren die intensive wissenschaftliche Arbeit des Anton Bruckner Instituts Linz (ABIL). Neben weiteren in Vorbereitung befindlichen Untersuchungen zu Bruckners Tätigkeit als Dom- und Stadtpfarrorganist in Linz und seinen Beziehungen zu Bayreuth liegt nun mit der neuesten Veröffentlichung des ABIL eine umfassende Abhandlung zu Anton Bruckners Verbindungen nach München von Gertrude Quast-Benesch vor.

Dabei gelingt es der Autorin, anhand von akribisch zusammengestelltem Quellenmaterial (Briefwechsel, Zeitungsberichte, Zeugnisaussagen, Fotos, Bilder, Konzertprogramme, Tagebücher etc.) das für Bruckners Werdegang bedeutende Beziehungsgeflecht mit der Stadt München und ihrer Kulturszene im 19. Jahrhundert bis in kleinste Details offenzulegen. Obwohl Bruckner bei seinen Reisen von seiner Heimat Österreich aus stets nur relativ wenige Tage in München verbrachte, waren die erlebten musikalischen Eindrücke sowie die menschlichen Kontakte tiefgreifend für sein Weiterkommen in künstlerischer und beruflicher Hinsicht.

1861 kam Bruckner als Chormeister der Linzer Liedertafel „Frohsinn“ erstmals nach Deutschland zum Sängerfest in Nürnberg. Als der Linzer Domorganist 1863 seine umfangreiche musikalische Ausbildung abschließen konnte, zog es ihn mit einigen seiner Werke im Reisegepäck zum zweiten Münchner Musikfest. Generalmusikdirektor Franz Lachner zog zumindest in Erwägung, die vorgezeigten Bruckner-Werke aufzuführen, was letztlich allerdings noch nicht realisiert wurde. Dieser ersten Kontaktnahme sollte bald eine zweite, bedeutendere folgen. 1865 fuhr Bruckner zur Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde* und lernte bei der Gelegenheit sein großes kompositorisches Vorbild Wagner persönlich kennen. Bruckners Begeisterung für dessen epochale Gesamtkunstwerke führte ihn auch nach Bayreuth. Dort lernte er anlässlich der Uraufführung von Wagners letztem Bühnen-

werk *Parsifal* 1882 den ersten Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi kennen. Dieser zunächst für Brahms, dann zunehmend für Wagner sich einsetzende Dirigent spielte eine ganz entscheidende Rolle auf dem dornenvollen Weg Bruckners zu spätem Erfolg und Durchbruch seines herausragenden symphonischen Werkes, das in seiner Progressivität nur durch eine kongeniale Interpretation Publikum und Fachpresse überzeugen konnte. Levi, inzwischen einer der ganz Großen am Dirigentenpult, zog mit dem Münchner Hoforchester in der einmaligen Akustik des Königlichen Odeon-Saales alle Register, als er Bruckners *Siebente Symphonie* am 10. März 1885 aufführte. Mit dieser spektakulären Münchner Erstaufführung, die in gleicher Weise bei Publikum und Kritik auf beeindruckende Resonanz stieß, begann die eigentliche Erfolgsgeschichte von Bruckners Werk. Von da an blieb Levi mit Bruckner verbunden und förderte ihn und sein Werk, wo er konnte. So wurde Bruckner von Levi in die Münchner Künstlerszene der Vereinigung „Allotria“ eingeführt. Maler wie Fritz von Uhde und Hermann Kaulbach portraitierten Bruckner. Im Atelier Hanfstaengl wurden Portraitfotos geschossen. Kontakte über Levi zur bayerischen Prinzessin Amélie und der österreichischen Kaisertochter Marie Valerie führten letztendlich zur Audienz beim Kaiser und der Verleihung des Franz-Josef-Ordens. Levi war so begeistert von Bruckners *Siebenter*, dass er extra für Bruckner das Opernprogramm auf Wagners *Walküre* ändern und anschließend die Bläser aus dem Adagio der *Siebenten* den Wagnersatz spielen liess. Somit entwickelte sich in München bereits sehr früh eine intensive Bruckner-Pflege, die bis heute mit den Münchner Philharmonikern Geltung hat.

Diesem Buch sind eine Fülle von neuen Informationen und Zusammenhängen in der biographischen Darstellung von Bruckners Leben zu verdanken. Zahlreiche Exkurse zum Münchner Kulturleben, zu seinen Vereinigungen wie der Künstlergesellschaft „Allotria“ oder dem Richard Wagner-Verein und zu bedeutenden Personen wie Hermann Levi, dem Kunstmäzen Conrad Fiedler oder dem Widmungsträger der *Siebenten Symphonie*, König Ludwig II., ergänzen dieses sehr lesenswerte Bruckner-Buch.

(September 2006)

Rainer Boss

WINFRIED LÜDEMANN: *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. 502 S., Abb., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 10.)

Spätestens seit den frühen 90er-Jahren ist eine auffällige Zunahme an Untersuchungen zum Leben und Werk Hugo Distlers (1908–42) zu beobachten. In der Regel handelt es sich um Einzelstudien zu Werken, Werkgruppen oder zu der besonderen Situation des Lebens und Schaffens während der Zeit des „Dritten Reichs“. Eine Gesamtdarstellung fehlte bislang. Winfried Lüdemann, Associate Professor für Musikwissenschaft an der Universität Stellenbosch/Südafrika, hat sich nach langjährigen Forschungen und diversen vorangegangenen Einzelpublikationen über Distler auf dieses weitläufige Terrain begeben und die erste Gesamtdarstellung vorgelegt. Das Werk besteht aus einem biographischen Teil und einer akribischen analytischen Untersuchung zum Kompositionsstil. Ergänzt wird das Buch durch ein Verzeichnis sämtlicher Werke Distlers (Kompositionen und Schriften), durch einige aussagekräftige, zuvor zumeist noch nicht veröffentlichte Fotos, durch zahlreiche Notenbeispiele und durch einen ausführlichen bibliographischen Anhang.

Trotz der weiten Verbreitung einer ganzen Reihe seiner Werke ist der Komponist Hugo Distler eher unbekannt geblieben. Es ranken sich noch immer Legenden und Mutmaßungen um sein kurzes Leben. Lüdemann beginnt im biographischen Abschnitt daher methodisch überzeugend „bei der Person und, mehr noch, dem Werk des Komponisten“, um „von dort aus sein Verhältnis zum Umfeld zu beleuchten“ (S. 11). Somit leuchtet die Bezeichnung „musikalische Biographie“ ein. Beim Lesen der minutiösen quellenkritischen Darstellung der Lebensstationen erfreut immer wieder die angenehme sprachliche Diktion. Das Ausmaß der häufig erstmals herangezogenen und ausgewerteten Dokumente ist beeindruckend. Dieses Buch setzt (nicht nur hier) Maßstäbe für die weitere Distler-Forschung. Endlich wird das weit über die bekannten Chor- und Orgelwerke hinausreichende Œuvre in seiner ganzen Breite berücksichtigt. Auch die Opernprojekte und das fragmentarische Oratorium *Die Weltalter* werden beleuchtet. Dabei erschließt sich dem Leser Distlers bemerkenswertes schriftstelle-

risch-dramaturgisches Potential. Sicherlich ist die von Lüdemann gewählte Methode nicht die einzig mögliche. Distler als Komponist in der Zeit des Nationalsozialismus, ein nahe liegender alternativer Ansatz, würde allerdings vermutlich nicht so eindeutig den Mittelpunkt beim kompositorischen Schaffen setzen. Vor allem dieses bislang noch wenig berücksichtigte Feld bestellt Lüdemann in seiner Untersuchung.

Der nicht ganz so umfangreiche zweite Hauptabschnitt zur Stilkritik zeigt, wie prekär bislang die Situation im Bereich der analytischen und vor allem der stilkritischen Distler-Literatur war. Distlers eigene musiktheoretische Äußerungen (z. B. in seiner *Funktionellen Harmonielehre*) zeigen hinsichtlich des Tonaltätsverständnisses eine deutliche Nähe zu Hindemith auf – einer der Ausgangspunkte für Lüdemanns stilkritische Reflexionen. Mit Recht verweist er darauf, dass für die Würdigung der kompositorischen Eigensprachlichkeit Distlers ein zu Aussagen über wesentliche Stilmerkmale befähigendes analytisches Verfahren bislang noch nicht vorlag. Lüdemann gelangt zu überzeugenden Ergebnissen durch ein von ihm schon in früheren Veröffentlichungen angedeutetes Verfahren, welches u. a. Elemente von Schenker, Hindemith (Sekundgang) und Allen Forte („set theory“) aufgreift, doch um neue Aspekte z. B. zur Rhythmik ergänzt. Es ist eines der größten Verdienste dieses wichtigen Buches, auch hier neuartige Wege aufzuzeigen. Es dürfte eine analytische Betrachtung mit Hilfe der von Lüdemann dargelegten Mittel über das Werk Distlers hinaus – etwa von Werken seiner Zeitgenossen wie z. B. Pepping und Reda – zur Erhellung einer analytisch verhältnismäßig selten beleuchteten Facette der Musik des 20. Jahrhunderts beitragen. Hierbei böte sich die Chance, die schöpferischen Individualitäten, die verbindenden oder auch trennenden stilistischen Spezifika dieser musikhistorischen Facette aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts genauer als bislang geschehen herauszuarbeiten. Bezieht man auf dieser Basis den Aspekt des Zeitgeschichtlichen mit ein – auch hier ist Lüdemanns Ansatz weitgehend mustergültig –, dann zeichnet sich ein Weg ab, der zu einer entpolemisierten Sichtweise und objektiven Betrachtung führen könnte. (September 2006) Michael Töpel

WERNER KLÜPPELHOLZ: *Über Mauricio Kagel. Schriften 1985–2002*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 140 S., Nbsp.

Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur. Eine Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts der Landeshauptstadt Düsseldorf im Rahmen der Jüdischen Kulturtage. Konzipiert und realisiert von Werner KLÜPPELHOLZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002. 128 S., Abb.

Nach einer Monografie mit chronologisch geordneten Werk-Kommentaren (*Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln: DuMont 1981), einem Aufsatz-Band (*Kagel.../ 1991*, Köln: DuMont 1991), einem ausgedehnten Interview (*Mauricio Kagel. Monologe, Dialoge*, Köln: DuMont 2001) sowie ungezählten Artikeln und anderen Beiträgen hat Werner Klüppelholz nun die zu besprechende Essay-Sammlung über Kagel vorgelegt. Vom unverzichtbaren Grundlagenwerk über die nicht weniger notwendige Illumination des Werk-Kontextes hat der Autor sich also zur wohl freiesten und subjektivsten Form der wissenschaftlichen Literatur (im weiteren Sinne) ‚vorgearbeitet‘ – von der Pflicht zur Kür, wenn man so will. Der Band verspricht somit Aufschluss darüber, was Klüppelholz wirklich über Kagel denkt, was auszudrücken er aber zuvor vielleicht kaum eine Gelegenheit hatte. Anstatt mit einer Einführung in Kagels Werk beginnt das Buch denn auch mit einem im Chatroom geführten Gespräch des Autors mit Stefan Fricke, in dem Klüppelholz in eindrücklicher Weise von seiner Begegnung mit Kagel und der Faszination, die dessen Werk auf ihn ausübt, Auskunft gibt (zudem spekuliert er über mögliche Rezensionen des Buches, was diesem Rezensenten die Arbeit nicht eben erleichtert!). Obwohl dieser Beitrag mit „Statt eines Vorwortes“ betitelt wurde, leistet er das, was ein gutes Vorwort leisten soll, auf geradezu beispielhafte Weise, nämlich einen Kontext herzustellen, der das Verständnis der nachfolgenden Texte erleichtert und zugleich vertieft.

Es liegt wohl in der Natur der Gattung, dass nicht alle Essays im Band gleichermaßen aufschlussreich sind. Aber die stärksten Beiträge bezeugen, dass die Konzentration auf einen Komponisten, die Klüppelholz im ‚Nicht-Vorwort‘ verteidigt, zu Einsichten führt, die dem flüchtigen Betrachter verborgen bleiben. So erhellt Klüppelholz in „Versuch, *Aus Deutschland* zu verstehen“ die Thematisierung von sexuel-

ler und ethnischer Identität in Kagels „Lieder-Oper“ und deren Bezug zur Problematisierung von Subjektivität und der damit einhergehenden Mehrdeutigkeit sexuellen Verlangens im romantischen Kunstlied auf einem Niveau, das bisherige Kommentare oberflächlich erscheinen lässt. Dies dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass er seine Lesart gerade nicht als autoritative Exegese ausgibt. Dass diese Fragestellungen in Deutschland während der Uraufführung der Oper im Jahr 1981 noch nicht so allgemein diskutiert wurden wie heute, mag erklären, warum das Werk seinerzeit fast durchweg ratlos aufgenommen wurde. Die kulturelle Entwicklung ist Kagel aber weitgehend gefolgt – man denke von musikwissenschaftlicher Seite etwa an Lawrence Kramers *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge: Cambridge University Press 1998), das Kagels implizite Gedanken in *Aus Deutschland* sehr nahe kommt – und so fanden denn auch die Wiederaufnahmen des Werkes vor einigen Jahren ein überwiegend positives Echo. Eine bessere Redaktion des Bandes hätte allerdings ermüdende Wiederholungen zwischen den Beiträgen vermeiden oder zumindest verringern können.

Ist also der Essay-Band jedem an Kagel Interessierten zu empfehlen, so richtet sich der Ausstellungskatalog *Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur* – im Wesentlichen eine kurze kommentierte Zusammenstellung von Kagels Schriften – wohl eher an die Ausstellungsbesucher sowie die kleine Gemeinde der Fans. Die Auswahl der Texte mag praktischen Beweggründen zuzuschreiben sein, restlos überzeugen kann sie jedenfalls nicht. So ist es zwar erfreulich, dass ein Artikel aus Kagels argentinischen Jahren mit eingeschlossen wurde, doch ist der Text „Pierrot Lunaire, op. 21“ letztlich wenig erhellend. Interessanter wäre „Homenaje a Schönberg en la Agrupación Nueva Música“ gewesen – wie der vorher genannte in *Buenos Aires Literaria*, allerdings in der Nummer 5 (Februar 1953, S. 59–64), erschienen –, der eine glühende Hommage weniger an Schönberg als vielmehr an Kagels Mentor Juan Carlos Paz darstellt, dessen Bedeutung für Kagels Schaffen sowie die Musik Lateinamerikas insgesamt hierzulande zu wenig berücksichtigt wird. Der Einschluss von „Denke ich an Argentinien in der Nacht“ ist noch weniger nachzuvollziehen,

schließlich ist der Text an wohl prominenterer Stelle in dem früheren Band mit Schriften Kagels *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, hrsg. von Felix Schmidt (München: Piper 1975) erschienen (auch das Libretto zu *Aus Deutschland*, das in Teilen wiedergegeben wird, war schon komplett in *Kagel.../ 1991* abgedruckt). Zudem sorgt der Artikel in Argentinien aufgrund seiner Missverständlichkeit bis auf den heutigen Tag für Irritation. Trotz interessanter Materialien stört weiterhin der, wenn auch dezente, Geruch nach Weihrauch, mit dem Kagel hier umgeben wird. Schließlich ist das Fehlen von Quellenangaben zu wiederabgedruckten Texten gelinde gesagt verwunderlich; dies betrifft nicht nur die schon genannten Beiträge, sondern auch den Text von Stefan Fricke, „En miniature. Ein Lese-Spiel von und mit Mauricio Kagel“, der bereits in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Nr. 6/162 (November/Dezember 2001), S. 36 f. erschienen ist. (Februar 2004) Björn Heile

MARIE-RAYMONDE LEJEUNE LÖFFLER: *Les mots et la musique au XX^e siècle à l'exemple de Darmstadt 1946–1978. Paris u. a.: L'itinéraire/L'Harmattan 2003. 310 S., Abb., Nbsp. (Musique et Musicologie. „Les dialogues“.)*

Die Arbeit untersucht das Verhältnis von Wort und Musik, wie es sich in Werken darstellt, die unmittelbar aus dem Umkreis der „Darmstädter Schule“ stammen. Im Mittelpunkt stehen Komponisten, die als Lehrer bei den Darmstädter Ferienkursen wirkten oder durch Vorträge und Aufführungen in Darmstadt Einfluss auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musik gewannen. Werke von Pierre Boulez (*Le Marteau sans maître*), Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge, Am Himmel wandre ich*), György Ligeti (*Aventures, Lux aeterna*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*), Dieter Schnebel (*Maulwerke*) und Helmut Lachenmann (*Consolations*) werden einer näheren Analyse unterzogen. Als Ergebnis stellt sich vor allem für die frühe Darmstädter Zeit eine fortschreitende Entsemantisierung des lautlichen Gehalts, eine Auflösung des Narrativen heraus, Vorgänge, die teilweise (etwa im Falle von *Gesang der Jünglinge* oder *Le Marteau sans maître*) auch im Verlauf der Werke selbst zu beobachten sind. In den 1970er-Jahren erfährt diese

Tendenz einen Ausgleich, zum einen in den ungebrochen semantisch wirksamen Texten zu Stockhausens *Am Himmel wandre ich*, zum anderen in einem subtilen Umgang mit dem Parameter der Verständlichkeit, was sich beispielsweise in Lachenmanns *Consolations* in einer Semantisierung unter Einbezug des Instrumentariums äußern kann.

Die Behandlung dieses viel versprechenden Ansatzes ist in weiten Teilen durch Fragen strukturiert, welche die Thematik fortschreitend durchdringen sollen. Diese werden allerdings allzu oft nicht von Lejeune Löffler selbst, sondern durch kaum kommentierte Zitate beantwortet. In einem zur theoretischen Fundierung ihrer Vorgehensweise durchaus relevanten Kapitel, das den Stellenwert von Narrativität und deren Auflösung aus epistemologischer Sicht gewidmet ist, wird zu diesem Zweck neben einem knappen Exkurs zu Walter Benjamin fast ausschließlich eine französische Publikation herangezogen, die im Übrigen von der Betreuerin der Arbeit, Danielle Cohen-Levinas, herausgegeben wurde. Eine eigenständige reflektorische Ebene fehlt fast vollständig. Absurd wird dieser Ansatz für deutschsprachige Leser spätestens im Kapitel zur Musiksoziologie Adornos. Abgesehen von der fragwürdigen Gewichtung dieses Aspektes – der nur teilweise im Zusammenhang der Wort-Ton-Thematik dargestellt wird – stellte sich zumindest für den Rezensenten gelegentlich die Frage, welchen Sinn die Lektüre von etwa vierzig Seiten haben sollte, die mehr als zur Hälfte mit Adorno in französischer Übersetzung bestückt sind.

Bei den ebenfalls reichlich durch Zitate gestützten Werkkapiteln werden Komponistenkommentare erfreulicherweise stets zweisprachig wiedergegeben. Die analytischen Ansätze geben, ohne allzu weit ins Detail vorzudringen, eine Idee von der Entwicklung wortgebundener Kompositionen im Bereich der Darmstädter Ferienkurse. In einem mit etwa achtzig Seiten recht umfangreichen Anhang finden sich zahlreiche Tabellen, Musikbeispiele und einige der in den besprochenen Werken vertonten Texte, außerdem ein Verzeichnis der Kompositionen Theodor W. Adornos sowie eine zitatausgewählte Darstellung seiner Hörertypen.

(September 2006)

Eike Feß

HEIDRUN MILLER: *Friedrich Zehm. Komponist zwischen Tradition und Moderne. Mainz: Are Edition 2003. XI, 350 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Die heutige Bekanntheit Friedrich Zehms steht in Diskrepanz zur Verbreitung seiner Werke in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Schöpfer einer Vielzahl von Kompositionen unterschiedlichster Genres, darunter auch zahlreiche für Laienmusiker und Unterrichtszwecke, befand er sich trotz einer lediglich moderat modernen Schaffenshaltung stets am Puls der Zeit. Heidrun Miller widmet seiner Person eine umfassende Studie. Zehms Biographie wird dabei nur in wenigen Worten abgehandelt, im Zentrum steht das Schaffen. Mit den Kapiteln „Orchesterwerke und Konzerte“, „Klavier- und Orchesterlieder“, „Kammermusik“, „Klavierwerke“ und „Funktionale Musik“ ergibt sich eine, was die Vielseitigkeit des Werkes angeht, lückenlose Darstellung, die in ihrer konsequenten Durchführung überzeugt: Beinahe jede analytische Erläuterung wird durch ein Notenbeispiel illustriert, wobei der Text sich durch einen nachvollziehbaren und klaren Stil auszeichnet. Der vollständige Verzicht auf Takt-für-Takt-Analysen mag bedauert werden, dürfte der Unterschiedlichkeit und dem Anspruch der Stücke jedoch durchaus entgegen kommen. Miller beschränkt sich auf schlaglichtartige Betrachtungen, wobei charakteristische Stileigenschaften kapitelweise zusammengefasst werden.

Nicht nur die Besprechung der *Dialoge für 2 Klaviere* macht deutlich, was bereits ein Kritiker der Uraufführung, bei der weitere Werke für diese Besetzung zu hören waren, feststellte: Zehm kann sich durchaus gegenüber Komponisten wie Poulenc, Klebe und Milhaud behaupten, indem er das Potential einer jeden kompositorischen Aufgabenstellung zu nutzen weiß. Das zeigt sich auch bei so ungewöhnlichen Aufträgen wie jenem, für den die *Tre Ricordanze* entstanden – eine Schallplatteneinspielung von Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler, dessen 2. *Symphonie* in diesem Werk reflektiert wird. Diese Fähigkeit prädestinierte Zehm für die Komposition von Unterrichts- und Amateurmusik. Miller stellt klar, dass dieser nie lediglich modernistische Etüden oder Spielstücke produzierte, sondern stets anspruchsvolle, zeitgemäße und dabei den spiel-

technischen Möglichkeiten der Zielgruppe angepasste Werke schuf. Der fast gänzliche Verzicht auf Analysen für diesen Bereich ist bedauerlich und wird mit der Betrachtung des *Capriccio für Schlagzeug und Kammerorchester* nur bedingt ausgeglichen. Die spezifischen Strukturen solcher Musik wären besprechenswert, ebenso wie das nur en passant behandelte, damals heftig umstrittene *Concerto in Pop für Popgruppe und Orchester*, das in seiner Besetzung wie auch im spezifischen Zusammenwirken von Improvisation und Notation ein Unikum darstellen dürfte.

Etwas bemüht wirken manche Passagen, die den Komponisten hinsichtlich seiner historischen Bedeutung einordnen wollen. Miller konstruiert eine Musikgeschichte, in der Zehm Ideen der Neuen Einfachheit bereits früh vorausnimmt und konsequent gegen die serielle Schule verteidigt. Dass dies lediglich bei oberflächlichem Vergleich anhand einer ausgesuchten Definition (hier von Hans Heinrich Eggebrecht) gelingen kann, ist schon an Zehms Orientierung an Hindemiths neokonservativer Tonsatzlehre erkennbar. Mit Komponisten wie Rihm, von Bose und selbst Trojahn hat diese Ästhetik wenig zu tun. Wenig überzeugen kann auch der Vergleich zwischen Weberns und Zehms Trakl-Vertonungen: Steht bei Ersterem, so Miller, vor allem die „Ausdeutung einzelner Worte im Vordergrund“, so geht Letzterer „vom umfassenden Gedanken“ aus und widmet sich „der Detailausdeutung erst an zweiter Stelle“ (S. 97) – ein Urteil, das der bisherigen Webernforschung ziemlich diametral entgegensteht. Beinahe absurd auch der Schluss, den sie aus einem Vergleich Trakls mit dem Dadaisten Raul Hausmann zieht: „Trakl und Zehm haben die gleiche Haltung zur Geschichte und – daraus resultierend – eine parallele Arbeitsweise“ (S. 100). Die Arbeit mit alten Formen ist noch keine Grundlage für eine Parallelsetzung, zudem diese bei den Komponisten der Wiener Schule noch weit plausibler wäre.

Dies dürfte den Wert der Publikation zumindest für jene, die speziell am Schaffensweg Zehms interessiert sind, kaum schmälern. Zahlreiche die Werkbesprechungen ergänzende zeitgenössische Rezensionen belegen, dass seinem Weg zwischen Tradition und innovativen Elementen stets hohe Achtung, oft Begeisterung entgegengebracht wurde. Seine Bedeutung

für die musikalische Zeitgeschichte steht daher außer Frage. Für die weitere Beschäftigung mit diesem Komponisten hat Heidrun Miller nicht nur Pionierarbeit geleistet, sondern eine stabile Grundlage zur weiteren Forschung gegeben.

(Februar 2006)

Eike Feß

SIGLIND BRUHN: Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Visions de l’Amen“ und „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“. Waldkirch: Edition Gorz 2006. 330 S., Abb., Nbsp.

Nach den großen, trotz der zeitlichen Nähe oft summarisch gehaltenen Studien der ersten Generation von Musikwissenschaftlern, die sich mit Leben und Werk Olivier Messiaens beschäftigten – so beispielhaft Paul Griffiths, Harry Halbreich oder Aloyse Michaely –, ist es das Anliegen einer zweiten Generation, nach dem Tode des Komponisten in groß angelegten Werkmonographien Zugänge zu grundsätzlichen ästhetischen Fragen und kompositionstechnischen Zusammenhängen über vertiefende Quellenarbeit einerseits, intensives analytisches Erarbeiten des Korpus andererseits zu gewinnen; nach der vorzüglichen Arbeit Stefan Keyms zur späten Oper *Saint François d’Assise* ist es die vorliegende Studie Siglind Bruhns zu zwei geistlich inspirierten Klavierzyklen der vierziger Jahre, die mit einer hermeneutischen Analyse im Zentrum und einer Aufarbeitung des religiösen Umfelds des Komponisten im Kontext als Meilenstein der jüngeren Messiaenforschung gelten darf.

Siglind Bruhn, am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, USA, und am Institut d’esthétique des arts contemporains der Sorbonne lehrend, spürt der Umsetzung der Religiosität Messiaens in seine musikalische Sprache nach: Im Zentrum bringt die Veröffentlichung eine Analyse der Zyklen *Visions de l’Amen* für zwei Klaviere von 1943 und *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Die Autorin liefert detaillierte Darstellungen des jedes Stück charakterisierenden Materials, der Struktur und der Funktion des Satzes im Ganzen des Werkes, verbunden mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen Bilder und Texte. Entscheidender Gesichtspunkt der Analysen ist dabei zunächst die vom Komponisten oft durchaus verborgen

gehaltene Symmetrie, die jedem Einzelsatz sowie beiden Zyklen im Ganzen zugrunde liegt und die von der Autorin teilweise verblüffend augenfällig erarbeitet wird. Die von ihr herauskristallisierten Thesen – das „Konvergieren aller *Amen* im Menschen“ bzw. die Darstellung des zentralen *Amen du Désir* für den ersten, eine Art verborgene Sonatenhauptsatzform mit Inklusionen und „umrahmenden Synthesen“ für den zweiten Zyklus – sind einleuchtend und auch für ein Publikum, das weniger stark mit den Grundzügen der Musik Messiaens vertraut ist, durchaus nachvollziehbar und hörend zu erleben. Vorbereitend wird das religiöse Umfeld Messiaens ausführlicher dargestellt: der Einfluss des *renouveau catholique*, des von Messiaen in seiner Bedeutung immer eher heruntergespielten Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire. Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen darüber hinaus jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Besondere Berücksichtigung erfahren die Arbeiten Ernest Hellos und Columba Marmions, deren Vorarbeiten zu diesen frühen Zyklen kaum überinterpretiert werden können.

Ein frühes Stadium des letzten Drittels der Arbeit fand sich bereits 1997 in einer Veröffentlichung des Instituts für Musikanalytik Wien, die allerdings seit einiger Zeit vergriffen ist. Als *Les Visions d’Olivier Messiaen* erschien dieses Buch als erster Band einer Trilogie zum Schaffen Messiaens, die im Zusammenhang mit einem am Institut d’esthétique des arts contemporains der Pariser Sorbonne durchgeführten, quasi interdisziplinären Forschungsprojekt steht. Die beiden nächsten Veröffentlichungen – zu den der tragischen menschlichen Liebe gewidmeten Werken Messiaens der Jahre 1936 bis 1948 und den drei thomistischen Werken Messiaens der Spätzeit – sind mit Spannung zu erwarten.

(Juli 2006)

Birger Petersen

MARION FÜRST: Hans Werner Henzes „Tristan“. Eine Werkmonographie. Neckargemünd: Männeles Verlag 2000. 385 S., Nbsp., Abb.

Marion Fürst hat hier (als Hamburger Dissertation) eine wirklich umfassende und gültige Werkmonographie vorgelegt. Sie stellt die Entstehungsgeschichte des Werks – eines der

Hauptwerke Henzes – samt seiner politischen Dimension und der Einbettung in Stil und Motivierungen des Gesamtwerks von Henze dar und auch ausführlich die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Für diese liefern nicht nur schriftliche Quellen (Pressekritiken der Uraufführung sowie von späteren Aufführungen 1975–1996 und Schallplattenkritiken), sondern sowohl Klaus Lindemanns Filmversion *Tristans Klage* (1975/78; nach der Konzertverfilmung von 1975 – wobei Henze einen gewissen Mangel an Begeisterung für die optische Lenkung der Phantasie und der Assoziationen zeigte) als auch von gleich drei Ballett-Versionen, nämlich John Neumeiers *Tristan* als Teil seiner *Artus-Sage* (1982), Glen Tetley (1974) und Loyce Houlton (1979) aufschlussreiche Beispiele, auch wenn Henze selber fand, sein *Tristan* sei für den Konzertsaal geschaffen und es gebe genug andere Ballettmusiken. Dabei zeigt sich im Übrigen gerade durch die Sorgfalt und Kompetenz Marion Fürsts, dass eine Analyse von Film oder Ballett in Buchform auf Grenzen des Mediums stößt. Das gilt interessanterweise sogar für die beiden ersten Seiten der instruktiven Skizzen- und Partiturbeispiele aus der Paul-Sacher-Stiftung im Anhang (nicht weniger als 25 Seiten), für deren Lesbarkeit ein Folio-Format nötig gewesen wäre – ansonsten genügt hier das Medium Buch durchaus.

Eine besonders berührende Facette von Werkgeschichte, -kontext und -interpretation gibt Marion Fürst mit der Darstellung der Beziehungen zwischen Ingeborg Bachmann und Henze und speziell der Bezüge von Bachmanns Roman *Malina* zu Henzes *Tristan*. Die Autorin arbeitet den zentralen Aspekt der Intertextualität mit den Verbindungen zur Gattung (Klavier-)Konzert, zu Brahms, Wagner, Chopin u. a. präzise und detailliert heraus, einschließlich der Probleme der vor allem durch die Zuspilontonbänder (die rascher verschleifen und veralten als die übrigen Werkbestandteile) gegebenen „Schichten-Polyphonie“. Ganz gelegentlich, z. B. bei Darstellung der Kanons (S. 107–110), drängt sich bei aller Hochachtung vor der Leistung Marion Fürsts die – manchmal auch gegenüber eigenen Bemühungen des Rezensenten anwendbare – skeptische Frage auf, inwieweit die Takt-für-Takt-Analyse, zu der die Autorin im Kernteil „Analyse und Deutung“ tendiert, stets zum Werkverständnis beiträgt. Hier

stellt sich ein Problem der Analyse überhaupt: das der Rückvermittlung des Technischen mit Sinn, des Syntaktischen mit Semantik. Immer noch vorbildlich verfuhr Marion Fürsts Lehrer Peter Petersen in seiner großangelegten *Wozzeck*-Analyse, bei der Technik und Bedeutung, Ausdruck und Konstruktion stets aufs engste miteinander vermittelt werden. Des ungeachtet bildet die vorliegende Monographie einen gewichtigen und bleibenden Beitrag zur Henze-Forschung.

(September 2006) Hanns-Werner Heister

THORSTEN WAGNER: *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 271 S., Abb., Nbsp.*

Thorsten Wagner zeichnet den musikalischen Weg Franco Evangelistis von frühen seriellen Kompositionen der 1950er-Jahre hin zu Improvisationen der Gruppe Nuova Consonanza im darauf folgenden Jahrzehnt nach. Evangelistis Entwicklung zeigt eine bemerkenswerte Stringenz: Die Hinwendung zur Improvisation erscheint als folgerichtige Konsequenz eines zunehmend offeneren Werkverständnisses.

Wagners Untersuchung beginnt im Anschluss an einen knappen Überblick über Evangelistis Werdegang zunächst mit einer zusammenfassenden Schau kompositorischer Tendenzen der Neuen Musik in den 1950er-Jahren. Die verschiedenen Ansätze von Pierre Boulez über Karlheinz Stockhausen bis John Cage und Christian Wolff kommen prägnant erfasst zur Sprache und bilden das Rückgrat für den anschließenden analytischen Zugriff auf Evangelistis Kompositionen. In diesem Zusammenhang thematisiert Wagner auch Evangelistis spezifische Rezeption der Musik Anton Weberns und Edgard Varèses: „Von Webern übernimmt Evangelisti zumindest teilweise das Komponieren mit kurzen, prägnanten musikalischen Gestalten, die in den meisten seiner Kompositionen mit geräuschhaften Klangbändern aus der Tradition Varèses kombiniert werden.“ (S. 58) Solch allgemeine Feststellungen begründet Wagner differenziert anhand detaillierter Analysen einzelner Werke. Dabei kommt Evangelistis ohnehin auf wenige Werke be-

schränktes kompositorisches Schaffen weitgehend zur analytischen Darstellung. Im Einzelnen behandelt Wagner die Kompositionen *4!* (1955), *Ordini* (1955), *Spazio a 5* (1959–1961), *Aleatorio* (1959) und *Random or not random* (1956–1962). Zunehmend werden den Interpreten vom Komponisten wichtige Entscheidungen (Artikulation, Tempo und die Reihenfolge von Abschnitten) überlassen; Evangelisti behält allerdings mit seinem aleatorischen Konzept letztlich doch die kompositorische Kontrolle: „Vom Komponisten annähernd determinierte Texturen können von den Interpreten konkretisiert werden, ohne die musikalische Vorstellung des Komponisten in Frage zu stellen – ein Prinzip, das, übertragen auf improvisierte Musik, für den Improvisationsmodus der Gruppe Nuova Consonanza von grundlegender Bedeutung werden sollte.“ (S. 89)

Bevor sich Wagner jedoch dokumentierten Improvisationen zuwendet und damit diese These belegt, skizziert er die Entwicklung von Nuova Consonanza von 1964 bis 1985 und widmet sich dann ausführlich einigen weiteren, prägenden Mitgliedern, bei denen es sich ausnahmslos um Komponisten handelte. Insbesondere die Mitglieder der von Wagner so genannten „Konsolidierungsphase“ (ab 1968) werden vorgestellt: Ennio Morricone, John Heineman, Mario Bertoncini, Walter Branchi und Egisto Macchi. Von den drei letztgenannten bespricht Wagner (zum Teil ausführlich) zudem einige beispielhafte Kompositionen, deren Eigenheiten insgesamt eine enge Verwandtschaft zur Musik Evangelistis aufweisen. Das im Folgenden festgestellte weitgehend homogene improvisatorische Vorgehen von Nuova Consonanza gründet demnach nicht allein in der konstatierten dominanten Rolle Evangelistis, sondern ebenso auf musikalischen Übereinstimmungen aller Beteiligten.

Wenn sich dann Wagner im letzten Drittel seiner Studie analytisch mit ausgewählten, auf Tonträgern überlieferten Improvisationen auseinandersetzt, geschieht dies mit einer ebenso präzisen Vorgehensweise wie bei den Kompositionsanalysen. Wagner thematisiert die besondere Problematik von Improvisationsanalysen, kann sich aber durchaus für sein zu den Werkanalysen weitgehend analoges Vorgehen auf den evidenten, quasi „kompositorischen“ Ansatz dieser Improvisationen berufen. Evangelis-

ti selbst hält sogar am Werkbegriff für Improvisationen fest (vgl. S. 257). Wagners sorgfältiger Zugriff sowohl auf die Improvisationsprozesse als auch auf die Klanggestaltung im Detail – wie in seinen Analysen zuvor – führt erneut zu differenzierten Ergebnissen.

Dennoch birgt die Darstellung nun einige Inkonsistenzen: Denn Wagner bespricht die Eigenheiten der Musik von Nuova Consonanza nicht (wie bei den Kompositionsanalysen) aus einer historischen Perspektive heraus, sondern quasi systematisch. Er unterscheidet „einfache Texturimprovisationen“, „komplexe Texturimprovisationen“ und „Momentimprovisationen“ (S. 191) und veranschaulicht diese „Improvisationstypen“ anhand einiger eingehend besprochener Beispiele. Weder die musikalische Entwicklung der Gruppe wird herausgearbeitet, noch wird deren Musik (wie zuvor bei den Kompositionen Evangelistis) vor dem Hintergrund weiterer zeitgenössischer Improvisationsensembles eingehend betrachtet. Zwar erwähnt Wagner die *Musica elettronica viva*, AMM und *New Phonic Art* (S. 251–253), und deutet kurz den einen oder anderen Unterschied zu Nuova Consonanza an. Die Charakterisierung der genannten Ensembles und daher auch der Vergleich mit der Gruppe um Evangelisti bleiben jedoch unbefriedigend. Zudem wäre die Berücksichtigung weiterer musikalisch verwandter Formationen wie dem *Spontaneous Music Ensemble*, der *Music Improvisation Company* oder der entscheidend auf Improvisationen basierenden Kompositionen Giacinto Scelsis hilfreich gewesen, um den spezifischen Ansatz von Nuova Consonanza besser herausstellen zu können. Immerhin veröffentlichten Nuova Consonanza 1976 (auf dem von Wagner nicht angesprochenen Album *Musica su schemi*) eine Improvisation mit dem Titel *Omaggio a Giacinto Scelsi*.

Dass Wagner die Musik von Nuova Consonanza vor dem Hintergrund systematischer Überlegungen zur (freien) Improvisation und damit eher unabhängig von zeitgleichen historischen Phänomenen diskutiert, führt abschließend sogar zur wenig hilfreichen Einbeziehung philosophischer Überlegungen Jean-François Lyotards zum Ereignischarakter der Kunst. Denn der Position Lyotards ist etwa die Konzeption John Cages deutlich näher als die Auffassung Evangelistis und die Praxis von Nuova

Consonanza. Und Evangelistis musikalische Distanz zu Cage (Aleatorik versus Indeterminacy) ist offensichtlich. Erinnert sei nur an Evangelistis Festhalten am Werkbegriff auch für seine Improvisationen.

Für die weitere Beschäftigung mit den Kompositionen Evangelistis und seines Umfelds sowie mit den Improvisationen von Nuova Consonanza liefert Wagner insgesamt jedoch eine unverzichtbare Grundlage und leistet damit einen wichtigen Beitrag zu historischen, in engem Kontakt zur Neuen Musik entstandenen Improvisationsprojekten seit den 1960er-Jahren.

(September 2006)

Jürgen Arndt

Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL, Sinzig: Studio Verlag 2006. 415 S., Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 10.)

Die Französische Revolution, die Herrschaft Napoleons, der Reichsdeputationshauptschluss 1803 und das Ende des Heiligen Römischen Reichs 1806 bedeuteten für ganz Europa einen gewaltigen Umbruch. Die Säkularisation fast aller geistlichen Territorien und die Aufhebung zahlreicher Klöster hatten vor allem in den katholischen Ländern große Auswirkungen auf die Kultur im Allgemeinen und auf die Pflege der Kirchenmusik im Besonderen. Diesem Thema widmete sich 2003 ein von der Gesellschaft für Musikforschung, der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben e. V. veranstaltetes interdisziplinäres Symposium in Ottobeuren, dessen Vorträge in diesem Band vereint sind.

Einleitend schildert der Kirchenhistoriker Peter Claus Hartmann die politischen Umwälzungen. Der Säkularisation ging die Säkularisierung voraus: Die Aufhebung des Jesuitenordens, die katholische Aufklärung und die Reformen Josephs II. hatten den Veränderungen den Weg bereitet. Drei fundierte Beiträge über die Kirchenmusikpflege der Jesuiten in Südamerika (Johannes Meier), München (Robert Münster) und Ungarn (Katalin Kim-Szacsvai) schildern die Verluste, vor allem der Figuralmusik im Gottesdienst. Auch die Aufhebung der Klöster bedeutete zunächst den Verlust der Grundlage für eine Musikpflege auch auf dem

Land. Trotzdem versucht die heutige Forschung „die Veränderungen rund um das Jahr 1803 nicht mehr einseitig als Verlust, Zerstörung und Traditionsbruch darzustellen [...], sondern vielmehr wertfrei in ihrer Ambivalenz zu begreifen“ (S. 145). „Die führende Trägerschaft der Kirchenmusik“ verlagerte sich von den Klöstern und barocken Höfen auf das Bürgertum nicht nur der großen Städte (so Friedrich W. Riedel in seinem einleitenden Beitrag über die „Kirchenmusik in der ständisch gegliederten Gesellschaft am Ende des Heiligen Römischen Reiches“). Beispielhaft beschreibt dies Josef Focht in seiner Studie über „Die Auswirkungen der Klostersaufhebungen im oberbayerischen Landkreis Dachau“. In großen Städten wie Salzburg (Gerhard Walterskirchen) und München (Siegfried Gmeinwieser) konnte sich allmählich ein bürgerliches Musikleben entwickeln, in kleineren Städten wie Memmingen bedeutete die Aufhebung des Kreuzherrenklosters zunächst nur den Wegfall eines katholischen, aber auf ökumenische Zusammenarbeit gegründeten Akzents im Musikleben der evangelisch geprägten Stadt (Johannes Hoyer). Weniger eingreifend wirkten die Veränderungen in den südosteuropäischen Bistümern (Franz Metz), z. B. in Olmütz (Jiri Senhal). Allerdings ging in der Slowakei ein „goldenes Zeitalter“ franziskanischer Musikpflege zu Ende (Ladislav Kacic). Vor allem die Figuralmusik im Gottesdienst verlor immer mehr an Boden, nicht nur durch den Wegfall ihrer Träger, sondern auch durch den aufkommenden Caecilianismus.

Christoph Schmiders weitausgreifender Beitrag „Vom Bistum Konstanz zum Erzbistum Freiburg – Entwicklungstendenzen der Kirchenmusik zwischen aufgeklärter und caecilianischer Reform“ zeigt Entwicklungen, die wohl auch in anderen Territorien stattfanden, obgleich die Veränderungen im Südwesten, zu denen u. a. die Neuordnung der Bistümer gehörte, besonders „grundstürzend“ waren (S. 264). Dennoch stand den Reformbewegungen von der Aufklärung bis zum Caecilianismus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen der Bevölkerung gegenüber, zumal die Kirchenleitung im 19. Jahrhundert wenig Einfluss auf die praktische Gestaltung der Kirchenmusik hatte (S. 260). Die starke Einwirkung Napoleons und der französischen Verwaltung auf die

Kirchenmusik in Mainz (Werner Pelz) und im neugeschaffenen Bistum Aachen (Norbert Jers) wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts abgelöst vom Einfluss der Caecilianer und der bürgerlichen Musikvereine, die den Kirchenmusikern in Zeiten schmalere Ressourcen weitere Betätigungsfelder boten, konkret aufgezeigt am Wirken des Aachener Kirchenmusiklers Theodor Zimmers. Demgegenüber kann Joachim Kreymer die „Auswirkungen des Reichsdeputationshauptschlusses auf die Kirchenmusik in den lutherischen Territorien Norddeutschlands“ als relativ gering bezeichnen, da dort die in den katholischen Ländern anstehende Umstrukturierung bereits durch die Reformation vollzogen war. Ähnliches gilt für England. Eine detailreiche und lebendige Schilderung der Kirchenmusikpflege in den englischen Landpfarreien durch Hilary Davidson ist den Studien als „Praeludium“ vorangestellt.

Die Stärke des Bandes besteht neben seiner interdisziplinären Ausrichtung in den detaillierten, aus neu erschlossenen Quellen schöpfenden Schilderungen des Musiklebens abseits der großen Zentren. Die Dramatik der Vorgänge erschließt sich eben erst im Detail, so z. B. in der Darstellung des Schicksals der Kirchenschätze und liturgischen Geräte vor allem im badischen Raum durch den Kunsthistoriker Johann Michael Fritz, der sich seit Jahren mit diesem vernachlässigten Thema beschäftigt. Von den Verlusten der Klosterbibliotheken berichtet am Beispiel von Martin Gerbert Franz Körndle. Immerhin sind die überlebenden Bibliotheksbestände der Bayerischen Klöster in der heutigen Bayerischen Staatsbibliothek zusammengefasst. Unabhängig von den politischen Ereignissen vollzog sich im Kirchenbau der Stilwandel vom Klassizismus über den Eklektizismus zum Historismus, den der Kunsthistoriker Michael Bringmann in seinem von zahlreichen schönen Abbildungen begleiteten Beitrag beschreibt. Der Orgelbau erlebte eine Zeit des Niedergangs und eine Neuorientierung der überlebenden Firmen am Markt (Martin Balz).

Insgesamt vermittelt der Band ein lebendiges, fesselndes Bild von den vielfältigen, bisher kaum erforschten Tendenzen der Kirchenmusikpflege in weiten Teilen Europas in den Jahrzehnten um 1800.
(September 2006)

Magda Marx-Weber

SABINE VOGT: *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 343 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 14.)

Die Beschreibung der inzwischen längst etablierten Club- und Technoszene Berlins von Innen heraus: Auf ein solches Buch hat man gewartet. Etwa, weil Fragen zum aktuellen Musikleben in den letzten Jahren rar geworden sind und die spürbaren Veränderungen im Musikgeschmack und dem Umgang mit Musik im täglichen Leben weitere Beachtung benötigen oder weil sich das von Sabine Vogt beschriebene Musikleben der Clubs inzwischen deutschlandweit und mit regionalen Spezifikationen vermutlich auch europaweit, wenn nicht weltweit verbreitet hat und damit neue Arten der Musikausübung und des musikalischen Verhaltens entstanden sind, die aufgrund der zu erwartenden Dauerhaftigkeit der zu beobachtenden Phänomene für Musikwissenschaftler interessant sein sollten.

Um einen Einblick in die – dem normalen Leben gegenüber relativ abgeschottete – Szene erhalten zu können, ist Sabine Vogt um die Jahrtausendwende über mehrere Jahre hinweg ihr Mitglied geworden. Sie hat sich dabei nacheinander in einschlägigen Clubs bewegt, die dort üblichen Verhaltensweisen gelernt und langsam Bekanntschaft mit ca. fünfzig Mitgliedern der Szene geschlossen, von denen sie einige intensiv zu ihren Einstellungen zu Musik und dem Leben interviewte. Fünf der insgesamt 17 Interviews, geführt mit sehr verschiedenen „Typen“ der Szenemitglieder, stehen exemplarisch im Zentrum ihrer Darstellung. Ein junges Arbeitslosen-Pärchen, eine Personal-sachbearbeiterin in einem hippen IT-Unternehmen, ein Teilzeit-DJ mit Migrationshintergrund und ein Szene-anerkannter Musiker, der in der DDR aufgewachsen ist, werden portraitiert und vor dem Hintergrund von allgemeinen Beobachtungen auf der Szene sowie verschiedener (musik-)soziologischer und psychologischer Theorien mehrstufig analysiert. Jede „Einzelfallstudie“ aus Interview, Lebenslauf, musikalischer Identität und Lebenseinstellung wird somit an speziellen Punkten des Einzelfalles vertieft und verallgemeinert. Dazu kommt neben dem einleitenden theoretisch-methodischen Kapitel etwa in der Mitte des Bandes ein Kapitel zur teilweise historischen

Beschreibung der „Jugend Szenen“ in West- und Ostberlin sowie am Ende des Bandes eine allgemeine Charakterisierung der Clubszene Gesamtberlins und ihrer kulturellen Werte, die sich im Wesentlichen aus Bewohnern der ehemaligen BRD zusammensetzte und sich bevorzugt in den vernachlässigten Teilen des östlichen Zentrums der Stadt etabliert hatte. Dort lebten die Szenemitglieder ihre Wünsche und Ideale und schufen sich daraus eine eigene Realität nach dem Prinzip der totalen Entgrenzung, hoch technisiert – besonders was die Musik anbelangt – und bevorzugt in alten, halb verfallenen Gebäuden und Räumen lebend, mehr nachts als tags und immer „gut drauf“, Arbeits-, Privat- und öffentliches Leben vermengend, Musik (fast) immer gekoppelt an Bewegung (Tanz) etc. Auch die schrankenlose und gleichwertige Interaktion zwischen Tänzern untereinander ebenso wie mit dem DJ, die Sabine Vogt genau beobachtete und darstellte, gehört dazu. Dennoch ist keine komplette Auflösung von sozialer Struktur die Folge, sondern die Bildung szenespezifischer sozialer und kultureller Regeln und Werte, zu denen Techno und bestimmte Formen der meist im privaten Rahmen öffentlich aufgeführten Hausmusik als spezifische Musik gehören. Dies bedeutet, dass sich sowohl eigene Musikstile als auch eigene Umgangsformen mit Musik herausgebildet haben. Grundsätzlich geht das Konzept also auf Feldforschung zu Hause in einer dennoch fremden Teilkultur zu betreiben, denn es kommen neue und interessante Informationen zu Tage.

Doch es finden sich auch deutliche Mängel. Im Wesentlichen bestehen sie in den, im ganzen Buch verteilten, überbordenden Detailinformationen, die von einer Vielzahl theoretischer Literatur aus verschiedenen Fachgebieten ergänzt wird, die bei Bedarf erläuternd oder als Analysegrundlage Einsatz findet. Schon im theoretisch-methodischen Anfangskapitel stellt Sabine Vogt viele verschiedene Ansätze vor, setzt sie parallel, anstatt sie gegeneinander abzuwägen und den sinnvollsten für ihre Arbeit weiterzuverfolgen oder ihn selbst zu entwickeln. Gleichzeitig verzettelt sich die Autorin in lange Erklärungen und Herleitungen zur Subjektivität einer solchen Feldforschung. Ebenso langatmig sind die Darlegungen der Einzelfälle. Immer wieder vermischen sich

Darstellung und Kommentar, allgemeine Beschreibung und theoretischer Hintergrund. Es fällt dabei nicht leicht, den jeweiligen Gedankengang nachzuvollziehen; gelegentlich ist das gar nicht möglich, etwa wenn im schwächsten ersten Portraitkapitel die Analyse kaum zur Beschreibung, wohl aber zur musikpsychologischen Literatur passt. Darüber hinaus wechseln die Perspektiven. So analysiert Sabine Vogt das Portrait des Arbeitslosenpärchens nach dem jeweiligen geschlechtsspezifischen Selbstbild, das an den musikalischen Vorlieben abzulesen ist, auch wenn sich deren Kriterien in der Beschreibung bestenfalls indirekt finden lassen. Sie behält die Fragestellung bei dem folgenden Portrait der Personalsachbearbeiterin teilweise bei, weitet sie aber noch zur Beschreibung des allgemeinen Lebensstils aus und zieht sie für die Portraits des Teilzeit-DJ und des Musikers nicht mehr heran. Hier gibt es jeweils andere Perspektiven wie die Musiksozialisation eines Migrantenkindes bzw. die Vorläufer des Techno in der DDR. Spätestens hier wünscht man sich eine traditionelle ethnologische Darstellungsweise, bei der Sachpunkte mit erfragten und erlebten Beispielen und Anekdoten sowie theoretischer Literatur belegt werden und am Ende ein Gesamtbild für den Leser entsteht. Sabine Vogts scheinbar an der qualitativen Sozialforschung orientierte Darstellungsweise dagegen ist vielfältig und bunt, ein offenes Patchwork, das kein gerundetes Bild ergibt. Vielleicht war das Absicht, denn das Buch wirkt genauso gesampelt wie Techno und seine Varianten, dessen Lebensform hier untersucht wurde – vielleicht wollte die Autorin auch nur zuviel auf einmal. Sei's drum. Mag die Darstellung auch unglücklich sein, Idee und Durchführung sind hervorragend und machen das Buch lesenswert.

(August 2006)

Martha Brech

INGE CORDES: Der Zusammenhang kultureller und biologischer Ausdrucksmuster in der Musik. Münster: LIT-Verlag 2005. 292 S., Abb., Nbsp., CD (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 5.)

Zu Zeiten ihrer Gründung bewegte die Systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie die Frage nach dem Ursprung der Musik. Ist eine gemeinsame Grundlage auszu-

machen und Musik deshalb die universell verständliche Sprache, als welche sie gelegentlich bezeichnet wird, oder schließen die kulturellen Besonderheiten der Musikarten und -stile in der Welt jede Interkulturalität aus? Die Frage war weder eindeutig noch einseitig zu klären und geriet in Vergessenheit. Mit einem neuen, zeitgemäßen Ansatz holt sie Inge Cordes dort nun wieder heraus: Die Dichotomie, die ihre Vorgänger in der Frage nach der Interkulturalität der Musik sahen, nimmt sie nicht mehr an, sondern geht davon aus, dass sich in Musik beide Aspekte gleichzeitig finden lassen. Ein Musikstück kann demnach neben seiner kulturspezifischen Information auch universell verständliche Elemente enthalten, die sich quasi „herausfiltern“ lassen. Inge Cordes nennt diese universellen Elemente biologische Ausdrucksmuster, die allen Menschen gemeinsam verständlich sind. Dementsprechend hält sie sich auf der Suche nach den Kriterien für diese universellen Elemente in der Musik an Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und der Verhaltensforschung. Ihnen zufolge reagieren Säuglinge ebenso wie Primaten spezifisch auf bestimmte expressive Tonhöhen- bzw. Lautverläufe. Also sucht Inge Cordes nach spezifischen, von Tonsystemen unabhängigen Konturen und analysiert die Konturverläufe tonweise in 185 Liedern aus über sechzig weltweit verteilten Ethnien, die in die Kategorien Loblied (42), Kriegslied (38), Lieder zur Aufmerksamkeit (22) und Wiegenlied (83) unterteilt sind und die sie in verschiedenen Archiven sowie in eigener Sammlung bei Migranten zusammenstellte. Da dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Konturverläufe pro Lied zu entdecken sind, können nur noch statistische Verfahren zur Beschreibung herangezogen werden. Sie ergeben trotz einer großen Anzahl gleichartiger Konturverläufe in allen Gattungen gleichzeitig deutliche Konturcharakteristika für die Gattungen der Loblieder, der Kriegslieder und der Aufmerksamkeitslieder. Die größte untersuchte Gattung, die Wiegenlieder, zeigte dagegen auch Konturcharakteristika aller drei anderen Gattungen, weshalb Inge Cordes sie weiter untersuchte und dann zu vier Untergruppen kam, die dieselben Konturcharakteristika wie die vier Gruppen der „Erwachsenenlieder“ aufweisen und nach ihrer Vermutung deshalb auch dieselbe emotionale Wirkung hervorrufen wie

diese (wobei sich die vierte Gruppe, der Schwingtypus mit vermuteter beruhigender Wirkung, zusätzlich ergibt). Dies kann Inge Cordes mit den Ergebnissen aus zwei verschiedenen Tests belegen. Auch ein weiterer Test, bei dem den Testpersonen je drei Lieder aus jeder Gruppe der „Erwachsenenlieder“ vorgespielt wurden, die sie dann mittels Adjektivbewertung indirekt klassifizieren sollten, zeigt im Wesentlichen hohe Zuordnungswahrscheinlichkeiten.

Dass spezifische melodische Konturen auch spezifische emotionale Wirkungen vermitteln bzw. erzeugen können und dass diese Wirkungen zum universellen Reaktionsmuster des Menschen gehören, was die Bezeichnung „biologische Ausdrucksmuster“ rechtfertigt, ist daher in hohem Maße plausibel. Ob dies zu entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen wie dem Ursprung von Sprechen und Singen und/oder dem Aufdecken dieser Konturen in Musik des rezenten europäischen Kulturraums (inkl. Unterhaltungsmusik) führen wird oder kann, wie es der Autorin als Ziel vorschwebt, sei dahingestellt. Weitere Forschungen, auch mit anderen Stimuli, Untersuchungsmaterialien oder Fragestellungen sind dazu auf jeden Fall nötig, ebenso interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Biologen, Psychologen, speziell Emotionstheoretikern und weiteren Vertretern anderer relevanter Fachgebiete. Einige kurze Blicke in ausgewählte, der Fragestellung angemessene Theorien zu werfen, wie dies Inge Cordes tat – und als Einzelforscherin auch nicht anders tun konnte – reicht letztlich nicht aus, um die Existenz biologischer Ausdrucksmuster in der Musik zu belegen. Doch das soll der Autorin keineswegs vorgehalten werden, die mit ihrem Buch einen guten Grund geliefert hat, die Frage nach den biologisch begründeten Ausdrucksmustern in der Musik wieder aufzugreifen und auch weiterzuverfolgen.

(August 2006)

Martha Brech

Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten. Hrsg. von Patrick PRIMAVESI und Simone MAHRENHOLZ. Schliengen: Edition Argus 2005. 310 S., Abb., Nbsp. (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Band 1.)

Mit der Untersuchung des Spannungsverhältnisses „zwischen Ästhetik und Zeiterfah-

rung im Kontext der historischen, anthropologischen und soziologischen Faktoren, durch welche die Wahrnehmung von Rhythmus einem ständigen Veränderungsprozess unterliegt“ (S. 7), stellt sich der vorliegende Band einem zentralen, aber interdisziplinär bislang nur wenig untersuchten Aspekt europäischer Kulturgeschichte. Angesichts der vielen differierenden Auffassungen davon, was Rhythmus ist oder sein kann – sie bewegen sich in einem Spannungsfeld, das von der Deutung des Rhythmus als harmonisches, ordnungs- und sinnstiftendes Prinzip bis hin zu seiner Bewertung als Anzeichen von Regression und massenhafter Gleichschaltung reicht, schließen aber auch den alltäglichen Sprachgebrauch ein, der rhythmische Phänomene in allen Lebensbereichen als Grundprinzipien von Wahrnehmung und gesellschaftlichen Phänomenen kennt –, ergibt sich eine verzwickte Aufgabe, die sich sinnvoll nur aus verschiedenen Perspektiven heraus erschließen lässt. Im Mittelpunkt steht daher, nach einer fundiert auf die verschiedenen Problemstellungen abhebenden Einleitung der Herausgeber, die punktuelle Annäherung von insgesamt 19 Autoren, die in Aufsätzen heterogener methodischer Ausrichtung jeweils einer von vier thematischen Rubriken und damit einem ganz bestimmten Kreis kultureller Phänomene zugeordnet ist. Dabei wird rasch deutlich, dass es nicht allein um die Künste, sondern auch um den Raum der alltäglichen Erfahrung geht, dass es sich bei der – bewussten oder unbewussten – Auseinandersetzung mit den Aspekten des Rhythmischen folglich um ein zentrales Prinzip menschlicher Wahrnehmung und Weltdeutung handelt.

Dass der Rhythmus zu einem die Wahrnehmung intensivierenden produktiven Schock werden kann, erklärt sich durch die seit der Antike dominierende Unterordnung des Rhythmus unter das Melos, die Dieter Mersch in seinem grundlegenden Text „Maß und Differenz. Zum Verhältnis von Mélos und Rhythμός im europäischen Musikdenken“ durch alle Phasen der Musikgeschichte hindurch nachzeichnet und damit den Diskurs zur Themenrubrik „Zeitstrukturen in der Musik“ eröffnet. Dabei beschreibt er, wie mit der historischen Entwicklung hin zur Befreiung und Verselbstständigung des Rhythmus gegenüber Melodie und Harmonie die von der Sprache her gedachte Ka-

tegorie des Sinns oder Inhalts aufs Spiel gesetzt wird und damit auch zur Auflösung anderer Dichotomien – etwa jene zwischen Ton und Nicht-Ton bzw. Klang und Stille – anregt. Da gerade die Musik nach 1945 sich kompositorisch immer wieder aus dem Korsett des Zählens herauszulösen suchte, fokussiert Marion Saxer in ihrem Beitrag „Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945“ auf Werke und Konzepte von Künstlern wie John Cage, Morton Feldman, Alvin Lucier oder Achim Wollscheid, in denen das überkommene Verhältnis von Zeitdauer und Metrum auf immer wieder neue Weise in Frage gestellt wird. Als weitere Exemplifizierung dieser systematischen Übersicht kann Regine Elzenheimers Aufsatz dienen, der am Beispiel von Luigi Nono's Streichquartett *Fragmente, Stille – An Diotima* die Strategien einer Neukonzeption des Rhythmischen nachzuweisen versucht und sie in der Loslösung des Rhythmus von metrischem Raster und linear-progressiver Ausrichtung lokalisiert.

Der Stichwort-Trias „Stadt – Körper – Alltag“ nähern sich insgesamt fünf Textbeiträge: Während Ulf Schmidt seinen Aufsatz „Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon“ dem pädagogischen Effekt und dem organisatorischen Aspekt des für Platon fundamentalen Rhythμός-Prinzips, also dem Weg von der Theorie in die Praxis widmet, liefert Gabriele Klein in „Dancing the Urban. Körper-Rhythmen und der Sound der postindustriellen Stadt“ einen auf der Analyse aktueller Popkulturen basierenden Ansatz der Herausbildung von Körpercodes, die umgekehrt von einer praktizierten Identitätsbildung durch Körper, Tanz und Bewegung ausgeht. Die Rhythmen des Techno, denen hier eine Neukonstitution des Verhältnisses von Körper und Ratio zugeschrieben wird, verfolgt Jürgen Link in seiner Analyse „Basso sincopato. Stau und Beschleunigung im normalistischen ‚Fun and Thrill‘-Band“ bis in die Rhythmisierung der Alltagswelt hinein. Wie in der Popkultur zugleich auch durch Chiffrenbildung neue Wahrnehmungsstrategien entwickelt werden, zeigt Saskia Reither in „46 Cuts in 3 Minuten“ durch ihre Analyse der rhythmisierten Typografie des Musikvideos *The Child*, 1999 realisiert von Antoine Bardou Jacquet und Alex Gopher. Mit Blick auf

eine bestimmte Art von Alltags- oder Gebrauchsliteratur erkundet schließlich Eckhard Schumacher in „Schreibweisen des Alltags. Rainald Goetz' Zeitmitschriften“ ähnliche, dem Rhythmus unterworfenen Entwicklungen im Bereich des Schreibens, bei denen es darum geht, den Prozess des Findens im Fundus des alltäglich Verfügbaren an die Stelle der Imagination zu setzen und mit einer spezifischen Art rhythmisierter Materialbehandlung in nicht-semantische Dimensionen von Sprachlichkeit vorzustoßen.

Die Rubrik „Aisthesis und Poetik“ leitet Simone Mahrenholz mit ihrem Beitrag „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem“ ein, in dem sie grundlegende theoretische Positionen der Auffassung von Rhythmus einander gegenüberstellt und dies mit der Frage nach der Rhythmuserfahrung als Modell kreativen Handelns verbindet. Die übrigen Texte exemplifizieren den übergeordneten Gesichtspunkt an wichtigen Beispielen aus Philosophie und Literatur: Daniel Payot befasst sich mit der Auslegung des einschlägigen „Aphorismus 84“ aus Friedrich Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* (1884), Arne Stollberg macht den für die Geschichte der neueren Rhythmustheorie grundlegenden Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1794) zum Ausgangspunkt einer Charakterisierung des Rhythmusdenkens bei Johann Gottfried Herder, Bettine Menke fokussiert in ihrem Beitrag „Rhythmus und Gegenwart. Fragmente der Poetik um 1800“ auf den Rhythmus als Prinzip erinnernden Innehaltens in den Literaturtheorien August Wilhelm Schlegels und Novalis', Patrick Primavesi widmet sich der Rhythmus-Auffassung Friedrich Hölderlins, und Thomas Küpper untersucht in seinem Beitrag zu Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* den literarischen Versuch einer Aufhebung des herkömmlichen Zeitgefüges.

Die Rubrik „Theater – Tanz – Film“ umreißt schließlich die Rolle des Rhythmus im Kontext von Bühnenkunst, Fotografie und Film. Dass dem Rhythmus im Sinne einer Intensivierung von Ausdruck eine zusätzliche Qualität jenseits von Semantik zukommt, die Rhythmisierung mithin in umfassendem Sinn als Modus der Inszenierung angewandt werden kann, zeigt Hans-Thies Lehmann in seinem Beitrag

„Lehrstück und Möglichkeitssinn“ durch den Blick auf die Sprache und die szenisch-dramatischen Strukturen von Bertolt Brechts Lehrstücken. Gerald Siegmund vergleicht in dem Beitrag „Schrittmuster. Rhythmus im Modernen Tanz“ die in jeweils unterschiedlichen Auffassungen des Körpers gründenden Rhythmus-Ideen von Émile Jacques-Dalcroze und Doris Humphrey; wie den hiermit verbundenen Tendenzen zur Ideologisierung künstlerisch entgegengewirkt werden kann, illustriert er anschließend am Beispiel der Performance *Street Dance* von Lucinda Childs. Diesen Beiträgen zur darstellenden Kunst folgen zwei Reflexionen über die Funktion des Rhythmus in den Bildmedien: Bernd Stiegler beschäftigt sich, ausgehend von der These, dass Fotografie „bildgewordener Rhythmus“ sei, in „Bildfolgen. Der Rhythmus des Sehens in der Geschichte der Fotografie“ mit den Etappen der Fotografiegeschichte bis hin zur Hinterfragung narrativer Zusammenhänge in Bildfolgen des Künstlers Duane Michals. Die filmische Auseinandersetzung mit rhythmischen Prinzipien ist sodann Gegenstand von Burkhardt Lindners Analyse „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, die den Schnitt selbst als Kunstmittel hervortreten lässt und die Diskontinuität der Einstellungen markiert. Abschließend beschäftigt sich Sabine Nessel mit der ikonischen Einheit, die Körper und Musik im Falle des Rocksängers Elvis Presley bilden, und hinterfragt in ihrem Aufsatz „Der Hüftschwung von Elvis. Rhythmus als Spur vergangener Ekstase“ das Eigenleben der zum Markenzeichen gewordenen rhythmischen Hüftbewegung innerhalb der Pop- und Filmkultur.

Nicht alle hier skizzierten Beiträge weisen dasselbe hohe Reflexionsniveau auf; manche gehen über eine bloße Skizze der jeweils thematisierten Sachverhalte nicht hinaus und können daher im Hinblick auf eine Durchdringung der zugrunde liegenden Fragestellungen nicht vollends überzeugen. Hinzu kommt, dass einige Autorinnen und Autoren sich mitunter zu sehr in ihrer eigenen Ideenwelt bewegen und die Sekundärliteratur zu den gewählten Themen weitgehend aus ihren Überlegungen ausblenden. Eine solche Vorgehensweise erweist sich im Hinblick auf die Anbindung des Dis-

kurses an die wissenschaftliche Forschung letztlich als hinderlich. Dieses Manko ändert jedoch nichts daran, dass es sich bei dem vorliegenden Band um einen bedeutenden und anregenden Versuch handelt, das Phänomen Rhythmus von verschiedenen Seiten her zu begreifen und seine Relevanz zu verdeutlichen. Dass hierbei auch einzelne thematische Lücken zu verzeichnen sind und zudem die ausschließliche Fixierung auf die abendländische Kultur durchaus negativ auffällt, könnte letzten Endes vielleicht dem Charakter des Bandes als „work in progress“ angerechnet werden. Daher müssen nun auch unbedingt weiterführende und stringentere interdisziplinäre Forschungen zu diesem Gebiet folgen. Denn die angesprochenen Phänomene erweisen sich letzten Endes als Bestandteile einer Fragestellung, die nicht nur für sämtliche Künste, sondern auch für das kulturelle Selbstverständnis und Handeln des Menschen von fundamentaler Bedeutung sind. (Juli 2006) Stefan Drees

„Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.“ Remigration und Musikkultur. Hrsg. von Maren KÖSTER und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Matthias PASDZIERNY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005. 275 S. Abb., Nbsp., CD.

Die vorliegende Publikation, basierend auf den Beiträgen zur internationalen Tagung „Remigration und Musikkultur“ (Evangelische Akademie Tutzing, November 2003), versteht sich als Beitrag zur Diskussion darüber, welche Bedeutung die Phänomene von Remigration bzw. Nicht-Remigration und ihre individuellen sowie historischen Hintergründe für die jüngere und jüngste Musikgeschichte haben. Die versammelten Beiträge zielen vor allem auf fundamentale interdisziplinäre Themen und behandeln aus unterschiedlichen Perspektiven die Bedingungen ästhetischen Handelns sowie dessen Verwurzelung im politischen und sozialen Umfeld, und zwar ganz im Sinne jener Verwendung von „Musik als Inszenierung kultureller Identität in der Remigration“, der sich Philipp V. Bohlmann in seinem Aufsatz durch Unterscheidung verschiedener Typologien der Remigration exemplarisch anzunähern versucht.

Diese Ausrichtung wird insbesondere dort deutlich, wo durch die Blickwinkel anderer geis-

teswissenschaftlicher Disziplinen ein Schlaglicht auf das Thema geworfen wird, etwa wenn Hans Mommesen („Rückkehr in die verwandelte Heimat“) die Problematik aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft beleuchtet oder Josef Ludin („Exil und Rückkehr“) eine aufschlussreiche Analyse der Exil- und Remigrationsituation aus Sicht der Psychoanalyse skizziert. Darüber hinaus setzen die Herausgeberinnen auf fließende Übergänge zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und den Berichten von Zeitzeugen, deren persönliche Berichte wichtige Impulse zu einer veränderten Kontextualisierung der ansonsten rein wissenschaftlich betrachteten Fakten beitragen. In diesem Sinne gibt die Publikation Persönlichkeiten wie Gerhard Bronner, Michael Gielen, Eberhard Rebling und Hanns Stein das Wort und enthält als willkommene Ergänzung, eingeleitet durch kurze biografische Texte innerhalb des Bandes, eine dokumentarische CD mit Ausschnitten aus den in Tutzing geführten Gesprächen.

Viele der versammelten Texte bündeln auf prägnante Weise wichtige Erkenntnisse aus der Exilforschung der vergangenen zwei Jahrzehnte und fokussieren sie auf das Phänomen der unterbliebenen oder erfolgten Remigration. Dass dies nicht immer ohne Darstellungsprobleme systematischer Art abgeht, zeigt Maren Kösters kursorischer Überblick über die Remigration von Musikern in der Skizze des Forschungsfelds „Musik-Remigration nach 1945“, denn die Autorin versucht hier, zwei unterschiedliche Gruppen von Kriterien – jene der Ursachen und jene der historischen Zeitabschnitte – auf einer Diskursebene miteinander zu vermischen. Ihr Ansatz ist daher für die Praxis eher ungeeignet und lässt zudem berechtigte Zweifel daran aufkommen, ob die Erstellung einer Systematik überhaupt ein adäquates Verfahren der Annäherung an die thematischen Aspekte der Remigrationsforschung sein kann.

Die Überzeugungsarbeit leisten daher vor allem jene Aufsätze, die dazu beitragen, die Remigration als Bündel von Kriterien zu verstehen, das die Entwicklung des Kulturlebens und der Geisteswissenschaften in beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit entscheidend geprägt hat und die Fremdwahrnehmung der spezifisch deutschen Musikästhetik in einigen wesentlichen Details bis zum heutigen Tag beein-

flusst. Damit wird – und dies zeigen u. a. Dörte Schmidts Ausführungen zur Remigration Theodor W. Adornos – die Remigrationsproblematik zum zentralen Ausgangspunkt für das Verständnis der gegenwärtigen kulturellen Situation. Die wichtigen Fragestellungen des Bandes zielen damit nicht allein auf eine Klärung zurückliegender historischer Fakten ab, sondern bemühen sich vor allem auch um ein Verständnis substantieller Aspekte der neueren Musik- und Kulturgeschichtsschreibung und deren Leitkategorien (wie etwa jene der „Avantgarde“).

Die Publikation ist folglich dort am interessantesten, wo sie Fragen über die biografischen Situationen hinaus stellt und sich damit auf kulturwissenschaftliche Probleme ausrichtet, denen der Gedanke zugrunde liegt, dass die Remigration von Personen ganz „offensichtlich von der der Ideen und der Werke nicht zu trennen“ ist (Schmidt, S. 94). Entsprechend zeichnet etwa Ulf Scharlaus Beitrag zur Remigration von Musikern im Deutschen Rundfunk nach 1945 ebenso wichtige Entwicklungslinien nach wie Reinhard Kapps zentraler Beitrag zur Interpretationsforschung, dessen ins Detail gehende Sichtweise den Finger auch auf bislang unbewiesene kolportierte Mythen legt und in diesem Zusammenhang einige fundamentale Missverständnisse aus den Bereichen von Rezeption und Interpretation aufdeckt.

Der Blick gerade auf diese äußerst differenzierten Beiträge verdeutlicht aber auch etwas anderes: Wie sich die deutsche Kulturgeschichte ohne Bezug auf das Phänomen der Remigration offenbar nur unvollständig erschließen lässt, macht eine Betrachtung der Remigration ohne eine Analyse des Exils und seiner jeweils spezifischen Bedingungen – und dies betrifft sowohl die Ursachen der Emigration als auch die Aktivitäten während des Aufenthalts im Exilland selbst – keinen rechten Sinn. Daraus ergibt sich jedoch eine wichtige Konsequenz, die als kritischer Einwand gegen das zentrale Anliegen des Bandes formuliert werden kann: Einen eigenen Zweig der Remigrationsforschung von der Exilforschung abzukoppeln, wie es einige Beiträge befürworten, hieße, das Verständnis übergreifender Zusammenhänge zu erschweren oder gar aufs Spiel zu setzen. Da solche Fragestellungen seit Jahren zu den Untersuchungsgegenständen einer sorgfältig durchgeführten Exilfor-

schung gehören, ist die Isolation der Remigrationsituation und ihrer Folgen – und damit die Forcierung eines gesonderten Forschungszweigs – im Sinne eines eher synthetisierenden kulturwissenschaftlichen Ansatzes wenig sinnvoll. Viel wichtiger erscheint es dagegen, die Erkenntnisse auszuweiten und aus dem beschränkten Rahmen der musikbezogenen Exilforschung heraus auf die aktuelle Diskussion um die Migrationsproblematik zu übertragen. Denn der Blick auf die Entwicklungen der Vergangenheit mag zwar vieles erhellen, sollte aber nicht den Blick auf die Gegenwart trüben.

In editorischer Hinsicht sehr positiv zu bewerten ist die ausführliche, zwanzigseitige Bibliografie, die eine erste Orientierung im Bereich der Exilforschung erlaubt, so dass der Band auch der Funktion eines aktuellen Kompendiums gerecht wird. Diesem Zweck dient auch das Personenregister des Bandes. Allerdings ist nicht einsichtig, nach welchen Kriterien es erstellt wurde, sind doch die Fußnoten der einzelnen Beiträge nicht oder nur teilweise erschlossen. Insbesondere für Aufsätze mit ausgedehnten und wichtigen Fußnoten-Diskursen – und hier seien vor allem die Texte von Dörte Schmidt und Reinhard Kapp genannt – erweist sich dies bisweilen als nachteilig und schmälert den ansonsten guten Eindruck der Publikation ein klein wenig.

(Juni 2006)

Stefan Drees

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 8/9: Cationes sacrae 1625. Lateinische Motetten für vier Stimmen und Basso continuo. Neuausgabe von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVII, 221 S.

Im Anschluss an ihre Monographie über Heinrich Schütz' Opus 4, die *Cationes sacrae* von 1625 (siehe die Besprechung in *Mf* 58, 2005, S. 88–90), legt Heide Volckmar-Waschk eine Neuausgabe dieser Werksammlung vor, durch die der Verlag die alte Ausgabe von Gottfried Grote (1960) ersetzt. Deren Intention war es, die Stücke der Singpraxis der gemischten Chöre durch Transpositionen nahezubringen; außerdem sollte die Sprach-Hürde durch Unterlegung von zusätzlichen singbaren Zweitexten überwunden werden. Die neue Ausgabe setzt andere Prioritäten. Vor allem wird es

durch die Beibehaltung der originalen Lage leicht möglich, sich ein Bild von der in diesem Opus außerordentlich vielfältigen modalen Anlage zu machen (von der die Herausgeberin in ihrer Monographie über das Werk ausführlich gehandelt hatte). Für die Editionsprinzipien beruft sich die Herausgeberin auf die Richtlinien für die Edition von Musik des Generalbasszeitalters im *Erbe deutscher Musik* und auf den Usus der jüngeren Bände der Neuen Schütz-Ausgabe. Das bedeutet konkret: Beibehaltung der originalen Notenwerte (auch in der Proportio tripla) und Verwendung von Taktstrichen (nicht Mensurstrichen). Abweichend von den *Erbe*-Prinzipien wird auf eine Aussetzung des Generalbasses verzichtet, wobei man sich in diesem Falle darauf berufen kann, dass Schütz sich als Vorlage für den mitspielenden Organisten die Partitur gewünscht hat. Auch auf eine deutsche Übersetzung wird verzichtet. (Die der älteren Ausgabe ist von der Praxis ohnehin kaum angenommen worden.) Anders als in den jüngeren Bänden der Neuen Schütz-Ausgabe ist im vorliegenden Band als Takteinheit die Brevis (statt der Seminbrevis) gewählt. Diese Entscheidung kann sich auf die Notation der originalen Generalbassstimme stützen, nicht aber auf die madrigalische Rhythmus-Struktur der Kompositionen; beim gehäuften Vorkommen von kleineren Notenwerten beeinträchtigt sie die Lesbarkeit.

Als Vorlage benutzte die Herausgeberin – wie schon Spitta und Grote – das in Wolfenbüttel erhaltene Handexemplar des Komponisten mit gelegentlichen autographen Korrekturen. Im Kritischen Bericht wird auch die schon von Spitta diskutierte Lüneburger Partiturohandschrift KN 209 erwähnt. Ihrer Funktion nach ist sie, wie im Kritischen Bericht überzeugend dargelegt, „die Spielpartitur eines Organisten [...], der – wie Schütz es selbst im Vorwort des Bc.-Stimmbuches empfiehlt – die Vokalstimmen zur Begleitung intavioliert hat“ (S. 206). Ob diese Quelle ausschließlich auf den Originaldruck zurückgeht, oder ob sich in ihr ältere, hinter den Originaldruck zurückgehende Lesarten erhalten haben – was weder Spitta noch Grote gänzlich ausschließen mochten –, scheint indessen nach wie vor nicht restlos geklärt.

Der Notentext macht den Eindruck großer Zuverlässigkeit. (Allerdings sollte in T. 18 von Nr. 6 die erste Note des Cantus g' heißen [so in

der Handschrift Lüneburg], und das funktionslose zweite Erhöhungszeichen über der zweiten Continuo-Note in T. 25 desselben Stückes sollte wegfallen.) Insgesamt liegt mit der neuen Ausgabe ein Notentext vor, der den Zugang zu Schütz' frühem Motetten-Opus dank seiner Originalnähe und seinem Verzicht auf unnötiges Beiwerk erleichtert.

(September 2006)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b.* Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. VII, 281 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 87 S.

Die früheste bekannte Fassung von Bachs Matthäus-Passion (BWV 244b) liegt seit 1972 in einer von Alfred Dürr kommentierten Faksimile-Edition innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe vor (II/5a), die nun durch eine von Andreas Glöckner besorgte Übertragung ergänzt wird. Quelle für diese Fassung ist eine in der Berliner Amalien-Bibliothek aufbewahrte Handschrift, als deren Schreiber bis vor wenigen Jahren Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol galt. Neuere Untersuchungen von Peter Wollny (vgl. *Bach-Jb.* 2002, S. 36–47) haben jedoch ergeben, dass es sich bei dem Kopisten – dies gilt auch für einige andere Bach-Quellen – um Johann Christoph Farlau (geb. 1734/35) handelt, der in Naumburg vermutlich Schüler Altnickols war und in seiner Notenhandschrift die seines Lehrers mit geradezu verblüffender Treue nachgebildet hat. Die Handschrift ist somit um einiges jünger als früher angenommen (wohl um 1755); und viele Fehler und Ungereimtheiten, auf die schon Dürr hingewiesen hat, erklären sich nun leichter durch die Jugend und Unerfahrenheit des Schreibers. Durch die neue Schreiberidentifizierung wird freilich die Bedeutung der Quelle für die Überlieferung des Werktextes nicht tangiert. Vermutlich ist in ihr die Werkgestalt der Aufführungen von 1727 und 1729 dokumen-

tiert; und vielleicht geht sie sogar direkt auf Bachs autographe Urschrift der Passion zurück. Die Unterschiede zur Fassung des neuen Autographs von 1736 sind bekannt, doch sei an die wichtigsten erinnert: Der I. Teil endet mit dem „schlichten“ vierstimmigen Choralatz „Jesum laß ich nicht von mir“ statt mit dem großen (ursprünglich für die *Johannes-Passion* geschrieben) monumentalen Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“; die zweichörigen Sätze haben eine gemeinsame Continuo-Stimme; die Evangelisten-Rezitative sind noch mit durchgehaltenen Noten geschrieben; die Arie „Komm, süßes Kreuz“ samt dem vorangehenden *Accompagnato* haben im *Instrumentarium Liuti* statt der späteren *Viola da gamba*, und eine Reihe von Sätzen zeigt frühere Lesarten, die später in der von Bach bekannten Weise weitergebildet und verfeinert wurden, so dass Dürr 1972 urteilen konnte, dass „nahezu alle Veränderungen in Richtung auf die [...] spätere Fassung einwandfreie Verbesserungen darstellen“ (Vorwort zur Faksimile-Ausgabe, S. V). Der neue Blick auf die Quelle legte es nahe, im Kritischen Bericht eine erneute Diskussion über die Vor- und Frühgeschichte von Bachs *Opus magnum* zu führen. Glöckner gibt eine Zusammenschau aller relevanten Gesichtspunkte, ohne freilich dem lückenhaften dokumentarischen Material klarere Lösungen abringen zu wollen als es hergibt. Der Notentext lässt die Frühfassung in ihrem eigenen Charakter erkennen (die Einfügung des Choralatzes Nr. 17 nach Analogie der späteren Fassung ist überzeugend begründet) und emendiert lediglich die eindeutigen Schreibversehen Farlaus. In einem Punkt hätte vielleicht eine Unsicherheit noch deutlicher ausgedrückt werden können, nämlich in der Besetzung des *Cantus firmus* „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor. Die Quelle gibt als Besetzung „Organo“ (gemeint ist offenbar die gerade renovierte „Schwalbennest-Orgel“ der Thomaskirche) und lässt die Stimme ohne eigentliche Textierung. Der Text auf Blatt 4^v der Handschrift ist nicht unterlegt, sondern in Zierbuchstaben spruchbandartig über die ersten beiden Choralzeilen geschrieben. (Dass der Text in Picanders Libretto vollständig steht, besagt wenig über Bachs Art des Choralzitats.) Im Notenband sind die Angabe „Soprano in ripieno“ und der Text von Choralzeile 3 an zwar durch Kur-

sivschrift korrekt als Herausgeberzutaten gekennzeichnet, doch lässt der Kritische Bericht keine Zweifel daran offen, dass der Choral „wie bei den späteren Aufführungen der Passion [...] von Sopran und Orgel auszuführen“ ist (S. 36). Gewiss würde es sich lohnen, sich bei Aufführungen der Frühfassung an Alfred Dürrs neutraler abwägendes Urteil zu erinnern (Neue Bach-Ausgabe II/5a, S. VIII) und die quellennähere rein instrumentale Ausführung des Chorals zu erproben.

(September 2006)

Werner Breig

Eingegangene Schriften

bang. Pure Data. Koordination: Fränk ZIMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 175 S., Abb., CD

Begegnungen mit Barbara Heller. Hrsg. von Ulla LEVENS. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 364 S., Abb., Nbsp., CD

PIETER BERGÉ: Arnold Schönberg en de Zeitoper. Leuven: Universitaire Pers Leuven 2006. 238 S., Nbsp. (Symbolae. Facultatis Litterarum Lovaniensis. Series B/Vol. 36.)

Critical Composition Today. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 209 S., Abb., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Band 5.)

STEPHEN DOWNES: The Muse as Eros. Music, Erotic Fantasy and Male Creativity in the Romantic and Modern Imagination. Aldershot: Ashgate 2006. 300 S., Nbsp.

ERNST-JÜRGEN DREYER/BERND-INGO FRIEDRICH: „Mit Begeisterung und nicht für Geld geschrieben“. Das musikalische Werk des Dichters Leopold Schefer. Görlitz: Verlag Gunter Oettel 2006. 208 S., Abb., Nbsp.

THEODOR DUMITRESCU: John Dygon's „Proportiones practicabiles secundum Gaffurium“ (Practical proportions according to Gaffurius). New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2006. XI, 194 S., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume 2.)

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