

BESPRECHUNGEN

The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory & Its European Context. Hrsg. von Lori KRUCKENBERG und Andreas HAUG. Trondheim: Tapir Academic Press 2006. 421 S., Abb., Nbsp. (Senter for middelalderstudier. Skrifter nr. 20)

Während sich in den europäischen Kulturzentren längst eigenständige Sequenztraditionen etabliert haben, setzt in der Erzdiözese Nidaros – in der am nördlichsten gelegenen Kirchenprovinz Europas – erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Formation eines eigenen liturgischen Usus ein. Nach längerer Abhängigkeit von den Erzbistümern Hamburg-Bremen und Lund wird 1152/53 eine neue Erzdiözese mit Sitz in Nidaros (dem heutigen Trondheim) gegründet, die das heutige Norwegen, Island, Grönland sowie die westatlantischen Inseln umfasst.

Greifbar wird diese verbindliche Liturgienorm im sogenannten „Ordo Nidrosiensis Ecclesiae“ (ON), kompiliert im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts und maßgebend bis in die Zeit eines gedruckten Missale (1519). Die tatsächliche Umsetzung dieser liturgischen Anweisung in die Praxis der teils weit verstreuten Gemeinden dokumentieren Hunderte von Fragmenten aus Gesangbüchern, die einen entscheidenden Beitrag zur Rekonstruktion auch des Sequenzrepertoires liefern. Trotz schwerwiegender Quellenverluste – insbesondere durch Zweckentfremdung des Pergaments nach der Reformation – lässt der nur bruchstückhaft erhaltene Bestand Annäherungen an Entstehung und Beeinflussung des Ganzen und einzelner Gesänge zu.

In einem gesamteuropäischen Kontext betrachtet, steht das Sequenzrepertoire in vielem für sich: in Umfang und Gebrauch der Sequenzen, in der geographischen Verbreitung und seiner Langlebigkeit, insbesondere aber in der Singularität seiner Zusammenstellung als Konsequenz einer spannungsvollen Überlagerung wechselnder Einflusschichten.

Erneut ins Blickfeld rückten die nordischen Sequenzen 2001 auf einem von Andreas Haug und Lori Kruckenberg initiierten Kongress an der Universität zu Trondheim (Senter for middelalderstudier), ergänzt und vertieft durch

zwei Folgeveranstaltungen an der Yale University 2004 und in München 2005 (Internationales Begegnungszentrum der Wissenschaften). Im vorliegenden Band finden sich nun Ergebnisse und Arbeitsmaterialien der Teilnehmer, die in elf Studien mit je anderen Perspektiven und Zugängen Fragen des Transfers, der Redaktion und der Rekontextualisierung in den verschiedenen Repertoire-Schichten aufnehmen.

Eine Einführung in die Breite der Fragestellungen bietet die Hauptherausgeberin Kruckenberg. Die bemerkenswerte Einheitlichkeit der liturgischen Praxis innerhalb der Kirchenprovinz – über 90 % der Sequenzen des Ordo sind auch in Fragmenten nachweisbar – erlaubt ihr zudem eine überzeugende, wenn auch hypothetische Rekonstruktion von fehlenden Teilen des ON.

Nur etwa ein Zehntel der Sequenzen in Nidaros ist skandinavischer Provenienz, der Großteil hingegen deutscher, englischer und französischer Herkunft. Die Beiträge von David Hiley und Calvin M. Bower widmen sich den Schnittmengen der englischen und älteren deutschen Sequenztradition mit dem Bestand aus Nidaros und zeigen durch Gegenüberstellung repräsentativer Quellen mögliche Überlieferungsszenarien auf, die in späteren Detailstudien anderer Autoren ausdifferenziert werden. Vermutet wird eine erste Grundschicht vorwiegend deutscher Sequenzen, die nach und nach durch englische und französische Gesänge von hohen Festtagen auf niedrigere (etwa Oktave oder Folgetage) zwar degradiert, aber nicht vollständig verdrängt wird. Weitere Gruppen zusammenhängender Gesänge sowie isolierte Gesänge unterschiedlicher Herkunft folgen. Die einzelnen Überlieferungswege können bislang lediglich in groben Zügen umrissen werden, was in gleichem Maße auch Autoritäten, Institutionen und Personen betrifft, welche die Überlieferung beeinflusst oder begünstigt haben dürften (Rolle der Orden, Kontakte durch Handel und Verkehr, Bildungsreisende etc.).

Mit einem Seitenblick auf die – ähnlich fragmentarische – schwedische Sequenzüberlieferung erweitert Gunilla Björkqvall den geographischen Betrachtungsraum um den Osten Skandi-

naviens und liefert schon aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung im Umgang mit Fragmenten einen gewichtigen methodischen Beitrag. Der Brückenschlag zwischen beiden Repertoires, die freilich nur partielle Überschneidungen aufweisen, steht allerdings noch aus.

Auf Sequenzkonstellationen und -funktionen in einzelnen Quellen konzentrieren sich die Untersuchungen von Åslaug Ommundsen und Gisela Attinger; sie haben zwei norwegische Fragmentsammlungen aus der Entstehungszeit des ON und zwei isländische Messbücher aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts zum Gegenstand. Fünf weitere Studien beschäftigen sich mit Überlieferungsfragen von individuellen Sequenzen; so Caitlin Snyder und Alison Altstatt sowie Rebecca Maloy für zwei weitverbreitete Notker-Sequenzen, Bower für eine Sequenz Hermannus Contractus' mit eingeschränkter Überlieferung im süddeutschen Raum sowie Philipp Zimmermann und Lori Kruckenberg für zwei der sogenannten Sequenzen des Übergangs (Kruckenberg: „sequentiae novae“), die einen besonderen Stellenwert im Repertoire einnehmen.

Eine ausführliche Bibliographie zum Thema beschließt das umfangreiche Buch. Der Lektüre dienlich wären ein Incipitverzeichnis für die Gesänge, das gerade bei mehrfach behandelten Sequenzen die Zusammenschau erleichtert, sowie systematische Register zu Heiligen und verwendeten Quellen. Einige Redundanzen, vor allem in den Einleitungen der meisten Beiträge, wirken mitunter ermüdend, sind aber ganz offensichtlich dem ansonsten geglückten Transfer von Kongressvorträgen in die gedruckte Buchform geschuldet. Einzig das Fehlen einer angekündigten Tabelle bei Hiley (S. 65, Zeile 10) und zwei falsche Verweise (S. 64 unten: Tabellen 7/8 statt 1/2) sowie eine irritierende Unübersichtlichkeit in den Notenbeispielen bei Maloy sind kritisch anzumerken, fallen aber insgesamt kaum ins Gewicht.

Ausdrücklich zu wünschen ist eine Fortführung dieser umsichtigen Arbeit, nicht zuletzt in weiteren Einzelstudien verschiedener Disziplinen, um den im Ansatz wie in Ergebnissen beispielhaften Vorstoß in der Erforschung des Sequenzrepertoires aus Nidaros als bisher wenig beachteten Anteil einer europäischen Sequenzgeschichte weiter voranzutreiben.

(Februar 2007)

Maike Smit

MARTIN CZERNIN: *Das Breviarium monasticum Codex 290 (183) der Oö. Landesbibliothek in Linz. Tutzing: Schneider 2006. 498 S., Abb., Nbsp. (Musica mediaevalis Europae occidentalis 7.)*

Die Wiener Dissertation beschäftigt sich mit einem notierten Brevier des späten 12. Jahrhunderts, das – wie in der Arbeit gezeigt wird – aus dem oberösterreichischen Kloster Kremsmünster stammt. Ergänzend zu dem schon 1995 veröffentlichten Cantus-Index und der 2006 erschienenen Faksimileausgabe werden hier weitere Tabellen sowie eine Reihe von Einzeluntersuchungen geboten, z. B. zur Notation von Hauptkorpus, Nachträgen und zwei Einbandfragmenten. Über den Bereich der Lokalgeschichte hinaus ist die Handschrift interessant, weil sie vermutlich in direktem Zusammenhang mit der Einführung der Hirsauer Reform in Kremsmünster geschrieben wurde. Seit Felix Heinzers Entdeckung, dass der Hirsauer Liber Ordinarius in den Handschriften des Klosters Rheinau erhalten und seit Längerem ediert ist, hat sich die Hirsauer Reform zu einem Kristallisationspunkt der Forschung zur Liturgie- und Choralgeschichte Süddeutschlands entwickelt, an den auch diese Arbeit hätte anschließen können. Leider kamen Heinzers Arbeiten für die maschinenschriftliche Fassung von 1993 zu spät und sind – weniger verständlich – in der überarbeiteten Druckfassung nicht einmal erwähnt.

Czernin stellt in diesem Zusammenhang die These auf, die Kremsmünsterer Mönche hätten zwar die Reform übernommen, jedoch ihre vorhirsauische Gesangstradition fortgeführt. Er belegt dies mit zahlreichen Unterschieden in der liturgischen Anordnung und in der Notation gegenüber dem Nachbarkloster Lambach. Für die liturgische Ordnung zeigt allerdings der von Czernin versäumte Vergleich mit dem Hirsauer (Rheinauer) Liber Ordinarius, dass es regelmäßig Kremsmünster ist, das auf der Hirsauer Seite steht; das ‚Problem‘ wäre also in Lambach zu suchen. Tatsächlich zeigt ein Vergleich der Adventsresponsorien der aus Lambach stammenden „Gottschalk“-Fragmente mit den Listen im *Corpus Antiphonale Officii*, dass Lambach liturgisch nicht zur Hirsauer, sondern zur Engelberger (Sanblasianer) Gruppe gehört. (Dass sich in Kremsmünster dennoch Reste einer vorhirsauischen Tradition identifizieren lassen, wird demnächst Robert Klugse-

der zeigen; dafür sind allerdings weiterreichende Vergleiche notwendig.) Der musikwissenschaftlich eigentlich interessante Bereich der Melodieüberlieferung im Offizium ist dagegen noch kaum aufgearbeitet und würde sicherlich eine Handschriftenmonographie dieser Art sprengen. Nach meinem oberflächlichen Eindruck aus dem Vergleich mit der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23037 aus der Hirsauer Tochtergründung Prüfening gäbe es hier ausreichend Varianten, die einer Untersuchung harren.

Die Behandlung der musikalischen Notation nimmt in der Arbeit weniger Raum ein als die der Initialen. Entsprechend knapp und ergänzungsbedürftig ist die Darstellung. Im Faksimile fällt für die Haupthand (die vielleicht weiter aufzuteilen wäre) vor allem die große graphische Variationsbreite der Zeichen auf; dies betrifft etwa den Ansatz des Pes, die Episeme auf der Virga und am hinteren Ende von Clivis und Torculus; es wäre interessant zu wissen, ob sich dahinter eine rhythmische Differenzierung oder nur die Unbeständigkeit des Schreibers verbirgt. Das Zeichen, das Czernin als zweibögigen Quilismapes abbildet, ist ein Pes quassus, der sich von den echten Quilisma-Graphien durch die Abwärtsneigung der Bogenlinie unterscheidet. (Außer der angegebenen Stelle f. 107 ist mir allerdings kein weiteres Exemplar dieses Zeichens aufgefallen.) Beim Nachtrag von f. 147 ist das von Czernin als Pressus gedeutete Zeichen Bestandteil des zum Text gehörenden Fragezeichens (vgl. f. 151, Zeile 22, 24, 25).

Es gibt also noch viel zu tun in der oberösterreichischen Choralgeschichte, diese Arbeit bietet einige Ansatzpunkte dazu.

(März 2007) Andreas Pfisterer

Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike? Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 304 S., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 5-2005.)

Dieser beachtenswerte Band, auf Vorträgen beim 5. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung vom April 2005 in Rottweil gründend, zeigt Glareans Person in der Geschichte, seine Musiktheorie und ihre Rezeption in überraschend schärferem Licht.

Die programmatische Einleitung von Laurenz Lütteken („Gratwanderung oder integrales Konzept? Glarean in der musikalischen und intellektuellen Geschichte des 16. Jahrhunderts“) beleuchtet den Humanisten und Universitätsgelehrten Glarean, dessen Wirken nie an musikpraktische Amtspflichten gebunden war, und legt scharfsinnig dar, inwiefern dessen *Dodekachordon* als kühner, singulärer Sonderfall des Versuchs gelten muss, der Musik eine antikem Geist adäquate Stellung zurückzugewinnen. In welchem Maße die Kernstücke dieser Schrift – neuartige Modus-Theorie und Sammlung vollständiger Kompositionsexempla – exakt jener Intention Glareans dienen, zeigt Walter Werbeck („Glareans Vorstellungen von modaler Stimmigkeit – Die für das *Dodekachordon* bestellten Kompositionen“) eindrucksvoll an den „Problemen, in die Glarean sich [...] immer wieder verstrickt“ (S. 177). Dass er jedoch nicht auf unmittelbar benutzter griechischer Musiktheorie, sondern auf manchen mittelalterlichen Ansätzen fußte, macht Christian Meyer („Zur ‚Konstruktion‘ der antiken Musiktheorie bei Glarean“) anschaulich (auf S. 148 ersetze „geometrisch“ durch „harmonisch“).

Um speziellere Aspekte des *Dodekachordon*, die hier in Details untersucht werden, weisen die Beiträge von Andreas Traub („Die Choralüberlieferung bei Glarean“), Stefan Morent („Eruditio una cum pietate iuncta – Zu Glareans Choralverständnis“), Christian Berger („Glareans äolischer Modus und das Kyrie aus Josquins *Missa De beata virgine*“), Michele Calella („Die Ideologie des Exemplum – Bemerkungen zu den Notenbeispielen des *Dodekachordon*“) und Katelijne Schiltz („Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas“ – Glareans Umgang mit Rätselkanons“). Während Traub in Menge und Vielfalt des Glareanschen Fundus deutliche Indizien einer seinerzeit noch lebendigen Choral-Tradition erkennt, unterstreicht Morent, wie „neuartig“, umfassend, aber auch eigener Theorie dienend Glarean den einstimmigen Kirchengesang verstand. Berger zieht aus Glareans Behandlung des äolischen Modus überraschenden Nutzen für eine Josquin-Analyse. Calella hebt hervor, wie Glarean die mehrstimmigen Exempla unter analytischem Ansatz und mit Blick aufs Ganze kommentiert, geht aber vor allem der offenkundigen Spannung zwischen

systemtragender und ästhetischer Argumentation Glareans auf den Grund, die sich aus phasenweisem Entstehen der Beispielsammlung, aus Sebald Heydens Einfluss und aus dem Ziel, die eigene Modustheorie zu legitimieren, ergaben. Frau Schiltz erörtert sorgfältig, wie primär vom Höreindruck her Glarean urteilte, wie er das zur Komposition erforderliche „ingenium“ als Naturanlage einschätzte, daher vor seiner artifiziiellen Zur-Schau-Stellung warnte und so die berühmt gewordenen Rätselkanons aus dem *Dodekachordon* kritisch betrachtete, wohingegen ‚professionelle‘ Autoren (Cerone ist Gegenpol) in solch komplexen Gebilden die Krönung musikalischer Satzkunst sahen.

Aufs Biographische richten sich die Studien von Franz-Dieter Sauerborn („... hic est celebris ille Glareanus‘ – Glareans Leben und Persönlichkeit“), Barbara Mahlmann-Bauer („Glarean und die Reformation – Eine Neubewertung“) und Winfried Hecht („Rottweil zur Zeit Glareans“) samt dessen und Andreas Traubs ergänzender Übersicht („Choralquellen aus Rottweil“). Sauerborns Lebensskizze Glareans, die neue Forschungen zusammenfasst, öffnet Blicke auf den vielseitigen Humanisten Glarean, dessen Interesse für Musik tief, doch beigeordnet war, auf den Hintergrund der Dichterkrönung und sein Wirken als Propagandist des Kaiserhofes. Wie neben dem politischen Umfeld die geistes- und kirchengeschichtlichen Turbulenzen auf Glarean einwirkten und wie er sich unter Freundschafts- und Loyalitätskonflikten zunehmend bewusst zur Papstkirche hielt, zeichnet Frau Mahlmann-Bauer an Primärquellen (Gedicht an Oswald Myconius, Briefwechsel Erasmus von Rotterdam, Huldrych Zwingli u. a.) überzeugend nach. Ergänzend erörtert Martin Kirnbauer („...alle sind lang‘ – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und die musikalische Praxis“) an handschriftlichen Glossen zum Antico-Druck der 1561 zu Ehren Glareans gesungenen *Missa De beata virgine* Josquins einige Momente der Mensuralpraxis.

Drei sehr konzentrierte Aufsätze wenden sich regional oder punktuell bedeutsamen Aus- und Nachwirkungen der Glareanschen Lehre zu: Isabelle His („Das *Dodecacorde* von Claude Le Jeune [1598] im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino“), Wolfgang Horn („Andreas Raselius Ambergensis als Verehrer Glareans – Eine Mis-

zelle zur Glarean-Rezeption um 1600“) und Melanie Wald („Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie“). Frau His zeigt an Le Jeunes Psalmenzyklus, der im Titel an Glarean anknüpft, in Anordnung und Benennung der Tonarten aber der Lehre Gioseffo Zarlinos von 1571 folgt, den Einfluss der beiden 12-Modi-Systeme, die in Frankreich bis zur Bevorzugung der Zarlino-Ordnung (C-Beginn, numerische statt griechische Benennung) konkurrierten. Den engen Anschluss an Glarean bei Raselius (besonders *Dodecachordum vivum* und *Hexachordum* [...] *musicæ*) erörtert Horn mit exzellenten Ausführungen zur Relativität der Modus-Kategorie überhaupt und zur – den bloßen ‚Sachgehalt‘ übersteigenden – Bedeutung des sprachlich-geistigen Mediums der Latinität für humanistische Autoren wie die genannten (auf S. 276, Zeile 15, tilge „nicht“ – das störendste der Druckversehen des Bandes). Im Schlussbeitrag untersucht Frau Wald souverän eine Reihe verblüffender Gemeinsamkeiten zwischen Glarean und Athanasius Kircher im theologisch motivierten Ziel der „instauratio“ durch „absolute“ Entwürfe, die das Immerwährend-Gültige der Musik fassen, letztlich „zum Stillstand gebrachte Geschichte“ (S. 299) implizieren und der katholischen deutschen Musiktheorie wegweisend wurden.

Das ansprechend gestaltete (mit Personenregister versehene) Buch bietet den zur Zeit aspektreichsten, erhellendsten und inspirierendsten Zugang zur musikgeschichtlichen Rolle Glareans.

(April 2007)

Klaus-Jürgen Sachs

Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung. Theologie und Musikwissenschaft im Gespräch. Hrsg. von Martina FALLETTA, Annette MEHLHORN und Ulrich SIEGELE. Frankfurt am Main: Haag + Herchen Verlag 2005. 282, IX S., Abb. (Arnoldshainer Texte. Schriften aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Arnoldshain. Band 127.)

Wie festgefügt die Bilder sind, die wir uns von Komponisten der Vergangenheit gemacht haben, erweist sich spätestens dann, wenn jemand versuchsweise die Perspektive wechselt. Eben dies geschieht im vorliegenden Band,

der die Beiträge zu einer Tagung der Evangelischen Akademie Arnoldshain zusammenfasst. Dem „Thomaskantor“ Bach, Inbegriff des (protestantischen) Kirchenmusikers, den von ihm vertonten Texten und der Ausdeutung dieser Texte durch die Komposition widmet sich nicht nur die Musikwissenschaft, sondern seit einigen Jahren auch die theologische Bachforschung; dass Bach auch geistlich-theologisch Wichtiges und Untersuchenswertes mitzuteilen hat, gilt längst als selbstverständlich. Die gleiche Ehre wurde bisher weder dem Weltmann Händel noch seinem Freund Telemann zuteil, letzterer wiederum Inbegriff eines Komponisten der Aufklärung und damit – so will es das Klischee – quasi *per definitionem* kirchenmusikfern. Telemann selbst sah das anders; in seiner Autobiographie von 1718 bezeugte er, dass er „allemaal die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt, am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet, und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“. So widmete sich die Arnoldshainer Tagung Telemann als Kirchenmusiker und der doppelten Frage zum einen nach unserem offenbar korrigierungsbedürftigen Telemann-Bild, dem zufolge ein Aufklärer kein wahrer Kirchenmusiker sein kann, und zum andern der historischen Spannung zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung, wie sie sich auch in der protestantischen Kirchenmusik Telemanns niederschlägt. Als Fixpunkt diente dabei Telemanns Passionsoratorium *Seliges Erwägen*, dessen Text ebenfalls von Telemann stammt und das 1722 in Hamburg erstaufgeführt wurde. Die Verfasser der von Martina Falletta, Annette Mehlhorn und Ulrich Siegele herausgegebenen Beiträge sind teils MusikwissenschaftlerInnen, teils TheologInnen, ihre Fragestellungen und Perspektiven bewusst sehr unterschiedlich.

Annette Mehlhorn skizziert in ihrem Beitrag die Möglichkeiten eines Dialogs zwischen Theologie und Musik(wissenschaft), Wolfgang Hirschmann untersucht Telemanns frühe Passionsoratorien *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* (Frankfurt 1716) und *Seliges Erwägen* und konstatiert einen musik- und ideengeschichtlichen Wandel, in dem sich Gedanken der Aufklärung und die Tendenz hin zu einer ästhetischen Autonomie niederschlagen. Carsten Lange beschäftigt sich generell mit Telemann als Komponist geistlicher Werke; er

umreißt zunächst die Möglichkeiten und Bedingungen einer sinnvollen Erforschung dieses Repertoires und fragt dann insbesondere nach den Gründen für die hohe Wertschätzung der Kirchenmusik Telemanns bei den Zeitgenossen. Wolf Hobohm präsentiert die theologischen Erträge und Fragestellungen der Telemannforschung seit etwa 1960. Harald Schultze befasst sich mit den Texten zweier weiterer geistlicher Werke Telemanns: mit der *Donnerode*, nach dem Zeugnis Karl Wilhelm Ramlers zum Gedenken an das Erdbeben von Lissabon (1755) aufgeführt und – wie Schultze sehr überzeugend darlegt – dem Konsens der „frommen Aufklärung“ entsprechend konzipiert (S. 75), und mit dem *Tod Jesu* und dem neuen Jesusbild, das Ramler hier propagiert. Mit dem liturgischen Kontext der Kantaten Telemanns beschäftigt sich Wolfgang Robsch am Beispiel von *Danket dem Herrn, denn er ist freundlich* (TVWV 1:157). Paul-Gerhard Nohl kehrt wieder zum *Seliges Erwägen* zurück; er diskutiert das Passionsverständnis des Textes vor der Folie der lutherisch-orthodoxen Passionsdeutung und konstatiert „Verschiebungen und Veränderungen [...] in Richtung ‚Aufklärung‘“ (S. 89). Ute Poetzsch-Seban stellt die wahrhaft beeindruckende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes dar; Ulrich Siegele untersucht den Aufbau von Telemanns Passionsoratorium und zeigt Planungsverfahren auf, die der Gliederung der Betrachtungen und ihrer Sätze, der Ordnung der Tonarten, der Instrumentierung und der zeitlichen Organisation des Werkes zugrunde liegen könnten. Der bei weitem umfangreichste Beitrag stammt von Renate Steiger; sie wendet den Ansatz der theologischen Bachforschung auf Telemanns *Seliges Erwägen* an und präsentiert eine Fülle von Beobachtungen zu Text und Musik, wie sie sich einerseits vor dem Hintergrund der lutherischen Passionspredigt und der geistlichen Dichtung und andererseits mit Blick auf weitere zeitgenössische Passionsmusiken ergeben. Was hier überdeutlich wird, ist nun wiederum gerade die Traditionsgebundenheit des Werkes. Renate Steiger lässt allerdings im Wesentlichen das von ihr vorgelegte Material sprechen; den Versuch einer Standortbestimmung Telemanns zwischen lutherischer Orthodoxie und der Ästhetik der Aufklärung verschiebt sie auf einen zweiten Arbeitsgang, den nun andere werden übernehmen müssen.

Wer sich (wie die Rezensentin) mit katholischer geistlicher Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, legt das Buch vermutlich mit heftigen Neidgefühlen aus der Hand; von einer ähnlich intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Theologie und Musikwissenschaft wie der, von welcher Bach und nun auch Telemann profitieren, kann man auf der anderen konfessionellen Seite nur träumen, gerade auch, was die Erforschung nichtliturgischer geistlicher Musik betrifft. Davon abgesehen, würde beiden Seiten (hier wie sonst) ein Blick über die konfessionelle Mauer nur nützen. Betrachtet man Telemanns *Seliges Erwägen* von der Geschichte des italienisch-katholischen (Passions-)Oratoriums aus, so ergeben sich Parallelen, die wiederum die Diskussion um die Einordnung des Telemann-Werkes zwischen Orthodoxie und Aufklärung relativieren. Christian Friedrich Hunold, der als Verfasser des frühesten deutschen Passionsoratoriums gilt, hatte auf das italienische Oratorium als Bezugspunkt verwiesen. Dort aber finden sich die „Loslösung vom Wortlaut der Bibel und die durchgehende Poetisierung der Sprache“ (S. 23) sowie die Aufführung außerhalb der Liturgie bereits ein halbes Jahrhundert vor Hunold oder Telemann, ebenso das Herausgreifen einzelner Passionsszenen anstelle einer Darstellung der fortlaufenden Handlung – in Italien oder Wien allerdings in einem geistesgeschichtlichen Kontext, der bis vor einiger Zeit noch gerne mit dem Schlagwort „Gegenreformation“ belegt wurde. Sollten die gleichen Phänomene, ins protestantische Deutschland versetzt, hier nun als Indizien für einen „aufklärerische[n] Gegenentwurf“ (S. 23) sprechen? Auf beiden Seiten wird das Sich-Absetzen von der Liturgie und ihren textlich-musikalischen Vorgaben mit einem Mehr an geistlicher Wirkung begründet; auf beiden Seiten nimmt man die Tendenz der Wirkmittel (und der Gattung Oratorium allgemein), sich von dem ursprünglichen geistlichen Zweck zu verselbständigen, als Problem wahr, wenn auch im Abstand mehrerer Jahrzehnte. Was an dieser Entwicklung sich tatsächlich einer spezifischen Ästhetik der Aufklärung verdankt, wäre vielleicht noch zu sehen. Mit dem Arnoldshainer Kongressbericht ist die Diskussion jedenfalls eröffnet.

(April 2007)

Juliane Riepe

EDDA BURGER-GÜNTERT: *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)*

Schumanns *Faust-Szenen* WoO 3, fraglos ein zentrales Werk, doch keineswegs „das Hauptwerk“ Schumanns, wie die Autorin mutmaßt (S. 15), gehören von ihrer Werkgenese zu den schwierigeren Fällen in Robert Schumanns Œuvre. Erste Überlegungen fallen wenigstens in das Jahr 1840, die Komposition verlief, teilweise mit umfangreichen Pausen, von 1844 bis 1853 und umfasst so einen Zeitraum, in den nicht nur sämtliche ausgeführten szenischen Projekte fallen, sondern auch sämtliche symphonischen Chorwerke nach *Das Paradies und die Peri*. Gleichzeitig ist es natürlich eine Periode der eklatanten ästhetischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, von der Schumann keineswegs verschont blieb. Auch wäre es verfehlt, von den *Faust-Szenen* als einem Spätwerk zu sprechen, waren sie doch 1850 vor seiner Ankunft in Düsseldorf (abgesehen von der Ouvertüre) bereits abgeschlossen.

Burger-Günterts Arbeit besteht aus drei einleitenden (Kapitel II bis IV) und einem Hauptkapitel, gefolgt von rund drei Seiten „Schlussbetrachtung“. Die drei einleitenden Kapitel führen stufenweise zum Hauptkapitel hin, und hier offenbart sich auch eine Stärke der Arbeit, aber gleichzeitig treten auch allerhand Schwächen zutage. Im Bereich der musikalischen *Faust*-Rezeption im 19. Jahrhundert bleibt Burger-Güntert nicht nur an der Oberfläche, vielmehr scheint sie hier (wie auch im Bereich der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur) nicht einmal die Grundlagenforschungen zu kennen. Grund hierfür mag sein, dass sie Germanistin und diese Arbeit eine Dissertation aus germanistischer Perspektive ist. Doch hier sei auch das Positive eines dieser drei Kapitel hervorgehoben – die Betrachtungen zu Schumanns Goethe-Rezeption. Sicher sind ihre Ausführungen nicht umfassend – hierzu hätte es wohl der Einbeziehung bislang (oder besser seinerzeit) auch unveröffentlichter Materialien bedurft –, doch hier ist wenigstens die Stoßrichtung die richtige. Allerdings stößt dem Rezensenten die wiederholt hervorgehobene „Erstmaligkeit“ von Burger-Günterts Vorstoß äußerst unangenehm auf.

Das umfangliche (oder soll man sagen monströse?) Kapitel V (S. 141–670 [!]) ist nicht nur in zwei Hauptabschnitte untergliedert, sondern jeder dieser Hauptabschnitte ist wiederum mehrfach unterteilt. Der erste Hauptabschnitt trägt den Titel „jedes einzelne Glied nämlich ist [...] durchdrungen von dem Sinn des Ganzen“. Zur Struktur der Szenen aus Goethes *Faust*“ (S. 141). Was besagt dies anderes, als dass Schumann auf diversen Ebenen thematisch-motivische Verbindungen schafft und um Textausdeutung und -überhöhung bemüht ist – also etwas, wofür er, anders als die Autorin behauptet, in der Musikwissenschaft seit Langem bekannt ist? Es ist merkwürdig, wie eklatant Burger-Güntert durch ihre Unkenntnis der Sekundärliteratur auf einer Ebene ansetzt, die schon vor Jahren überwunden wurde. Andererseits geht sie leider Probleme, die heute noch bestehen, selbst gar nicht an, zitiert allenthalben Sekundärliteratur (etwa die wegweisende Dissertation von Kathrin Leven-Keesen zu Frühfassungen der *Faust-Szenen*): Zwar nennt sie ein Unterkapitel „Zur ‚Kuriösität‘ einer Gesamtaufführung der *Faust-Szenen*“ (S. 192), schließt hier aber keineswegs die Problematik des „offenen Kunstwerks“ auf. So schreibt sie: „Trotz mancher Ansätze zur Revision der überkommenen Urteile gelten die *Faust-Szenen* oft immer noch als inkohärent und unvollendet, wird noch in Arbeiten jüngerer Datums der Fragment-Begriff in nahezu ausschließlich vereinseitigender, negativer Weise auf die Werkgestalt angewendet“ (S. 141). Kein Wort zu der problematischen Überlieferungshistorie, der Tatsache, dass es keine Fassung „letzter Hand“ im Sinne einer nach aufführungspraktischer Erprobung druckfrei gegebenen Version gibt. Die Partitur erschien erst 1858, die erste vollständige Aufführung fand am 14. Januar 1862 im Kölner Gürzenich statt. Schon nach der Aufführung der dritten Abteilung im Juni 1848 hatte Schumann deren Schlussteil überarbeitet, und diese Fassung dirigierte Schumann bereits 1849 in Dresden (allerdings dirigierten Julius Rietz und Franz Liszt am selben Tag in Leipzig und Weimar jeweils die erste Fassung!). Burger-Güntert problematisiert Schumanns Entscheidung zur Überarbeitung kaum, enthält sich jeder Wertung (bislang wählen Interpreten nach Belieben) und räumt der verworfenen Erstfassung fast mehr Platz ein als der endgültigen Fassung.

Im zweiten und Hauptteil ihrer Betrachtungen (ab S. 197) beschreibt Burger-Güntert wortgewaltig Schumanns Partitur (oft auch nur den Klavierauszug) en détail. Das ist manchmal erhellend (leider stammen die erhellendsten Informationen von anderen Autoren, etwa Michael Struck oder Susanne Popp), doch hat man allzu oft den Eindruck, die Autorin verliere ihr Ziel aus den Augen. Doch erklärte Absicht der Autorin ist ja, die Schönheiten und Feinheiten der Partitur in all ihrer Vielfalt zu präsentieren (nicht selten trennt sie den Gehalt des Textes von jenem der Musik und schweift dadurch teilweise gar zu von Schumann nicht Vertontem ab, während sie auf Besonderheiten von Schumanns Konzept nicht eingeht). Nach mehreren hundert Druckseiten mag sich der Leser fragen, was er nun erfahren hat – etwa über den Kompositionsstil Schumanns, seine Ästhetik, über eine stilistische Phase oder gar zeithistorische Bezüge. Leider muss gesagt werden, dass hier weniger mehr gewesen wäre, dass insbesondere die Verknüpfung mit anderen Kompositionen Schumanns – vielleicht auch anderen zeitgenössischen Kompositionen – ein größerer Gewinn hätte sein können.

Nur am Rande sei vermerkt, dass Burger-Güntert die von ihr verwendeten musikalischen Quellen (hierbei kein Autograph) in keinster Weise wertet (die literarischen Quellen übrigens auch nicht; Goethes Text zitiert sie nicht nach Schumanns Handexemplaren – die sich immerhin in der Bibliographie finden –, sondern nach einer beliebigen Textausgabe, deren Relevanz für Schumann sie nicht erläutert) – sie macht sich nicht einmal die Mühe, die ihr vorliegenden Notenausgaben zu datieren. Ebenfalls nur am Rande sei auf die Fußnote 69 auf S. 37 hingewiesen, die die Autorin weiter nicht erläutert: „Für die harmonische Analyse wird die Riemannsche Funktionsharmonik herangezogen.“ Und abermals nur am Rande sei vermerkt, dass sie – wie leider immer noch viel zu oft bei Dissertationen – dem Buch kein Register beifügt. Dieser Mangel ist nur insofern zu vernachlässigen, als ihre Arbeit ohnehin keineswegs zu den wichtigen Schumann-Publikationen des Jahres 2006 zu zählen ist. Schade um die vertane Chance. Auf eine angemessene Monographie zu den *Faust-Szenen* warten wir weiter.

(April 2007)

Jürgen Schaarwächter

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

Schumann präsentierte ihn in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als „der Besten Einer“, fand in einer Sonate zu vier Händen „eine Kraft und ein(en) Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man sie irgend an den besten Meistern des vorigen Jahrhunderts kennt“, und nannte den ersten Satz einer Es-Dur-Sinfonie, der ihm nur als Klavierauszug vorlag, „großartig“.

Ernst Jürgen Dreyer, der nach Band 122 des *Erbe Deutscher Musik*, einer CD, einem Heft Klaviermusik (beide Bautzen 2006) und anderen mit Schefer befassten Publikationen nunmehr eine Summa vorlegt, ist da vorsichtiger. Anders als Schumann macht er sich keiner Voreingenommenheit verdächtig, nicht um Ehrenrettung geht es, sondern um Wertung und Einordnung, welche allemal schwer genug sind bei einem, dem mit der Charakteristik „Kleinmeister“ herablassende Blickweisen sicher sind.

Ihr hat Schefer gerade genug Vorschub geleistet – als vorab provinzielle, trotz einer bis nach Istanbul führenden „Weltreise“ auf Muskau und Dienste beim Fürsten Pückler fixierte Existenz; mit Musik als (trotz einiger Lektionen bei Salieri) liebhaberhafter Nebenbeschäftigung neben einer umfangreichen literarischen; mit durchweg privat veranlassten, Jahre oder gar Jahrzehnte auseinanderliegenden Schaffensschüben und stilistischen wie qualitativen Brüchen, welche immer wieder auf den Zusammenhang von Professionalität und Kontinuität aufmerken lassen.

Schummeleien, denen auch Schumann aufsaß, da er von zwölf Sinfonien von Schefer sprach, während noch nicht einmal die erste fertiggestellt war, zeugen vom Realitätsverlust des Liebhabers, der den Weg zwischen Absicht und Einlösung nicht sieht, und passen mit der Ethik des nur „mit Begeisterung“ komponierenden nicht ganz zusammen. Allerdings hat Schefer auch Pech gehabt – u. a. mit einer von seinem Dienstherrn veröffentlichten Gedichtsammlung, für deren Autor man den Fürsten hielt, und mit einer ersten Liedpublikation, die in den Wirren nach der Völkerschlacht bei Leipzig unterging.

Und dennoch! Nicht nur geben Dilettanten über den durchschnittlichen Stand von musikalischer Kultur und musikalischem Verständnis besonders kompetent Auskunft, zuweilen erzielen sie, besonders bei Liedern – wie literarisch bei Gedichten – hinreißende Treffer, weil sie an normativen Verpflichtungen der Professionalität vorbeierfinden. So glücken Schefer etliche Lieder, denen der Einzug in die Konzertprogramme dringlich zu wünschen wäre; und, als wisse er nicht, wie originell das ist, ‚passiert‘ ihm, die Trauer um einen früh verstorbenen Freund verarbeitend, der erste durchkomponierte Liedzyklus der Musikgeschichte.

All dies, Für und Wider eingeschlossen, wird in der vorliegenden Publikation mustergültig aufbereitet. Zum Beieinander von analytischer Gründlichkeit, sprachlicher Delikatesse, liebender Eindringlichkeit und wacher Kritik, weit oberhalb allen Ehrenrettungs-Furors, kommt eine vorzügliche verlegerische Betreuung, opulente Ausstattung mit zahlreichen Faksimiles und Notenbeispielen und Verzeichnissen, deren Benutzerfreundlichkeit den Hintergrund langwieriger Recherchen vergessen lässt. All sei das noch nicht genug, veröffentlichen die Autoren im Anhang fünf Kompositionen aus Schefers handschriftlichem Nachlass und aufschlussreiche Belege für Anregungen, die vom Schriftsteller Schefer ausgingen. Für dessen Wiedergewinnung haben nach Arno Schmidt etliche Germanisten viel getan; nachdem dies auch für die Musik geschehen ist, wären nun die ausführenden Musiker an der Reihe.

(April 2007)

Peter Gülke

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 16. Briefe des Jahres 1864*. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit Isabel KRAFT. Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf & Härtel 2006. 750 S., Abb.

Seit einigen Jahren schreitet die von der Arbeitsstelle Richard-Wagner-Briefausgabe am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen-Nürnberg auf der Grundlage aller erreichbarer Quellen erarbeitete Edition der Briefe Richard Wagners in kritischen, wissenschaftlich fundierten Bänden kontinuierlich voran. Martin Dürrer, der für die vorliegende Briefausgabe verantwortlich zeichnet, zeigt sich mit der Materie bestens vertraut. Während

der 1967 in Leipzig erschienene erste Band der *Sämtlichen Briefe* zwölf Lebensjahre umspannt (1830–1842) und mit knapp 700 Seiten Richard Wagners auskommt, benötigt der neueste Band für ein einziges Jahr 750 Seiten. Das liegt nicht nur daran, dass die späteren Lebensjahre des Komponisten besser dokumentiert sind, sondern es spiegelt auch den komplexeren Grad der Forschung wider, die sich in vierzig Jahren verzweigt und erweitert hat.

1864 kann als das dramatischste Jahr in Richard Wagners Leben gelten. So weit unten – verfolgt von Gläubigern, ohne liebende Partnerin, von Schulden überwuchert und von Gefängnisstrafe bedroht – war er noch nie gewesen, und der Sprung nach oben ist ebenfalls einmalig: als Liebling König Ludwigs II. künstlerisch und freundschaftlich umworben, von Schulden befreit, finanziell abgesichert und von Cosima von Bülow innigst geliebt. Man nimmt die vielen Wiederholungen in den Briefen der aufregenden Wochen in München in Kauf, denn obwohl Ludwig II. ihn um Verschwiegenheit gebeten hatte, musste Wagner sein Glück in die Welt hinausposaunen. Je nach Adressat wurde modifiziert oder phantasiervoll ausgeschmückt. Überhaupt geben die Briefe in stilistischer Hinsicht viel her: Die hochgestochenen Metaphern an den Brotherrn stehen z. B. im Kontrast zu den Bestellungen für geblümete Atlasstoffe, die er an eine Putzmacherin richtet. Das macht gerade ihren Reiz aus, zeigen sie doch die vielen Facetten eines Künstlers, der bis heute die Wissenschaft und das Publikum gleichermaßen in seinem Bann hält. Die kompositorische Ausbeute war 1864 zwar gering (er arbeitete weiter an den *Meistersingern* und am *Ring*), was der Bedeutung der Briefe keinen Abbruch tut, zumal der „cultural turn“ eine Kontextualisierung fordert, die auch Biographisches ernst nimmt.

Die Brieftexte selbst werden im Gegensatz zu den früheren Bänden ohne editorische Zusätze und Modifikationen präsentiert. Mehr als die Hälfte des Bandes wird für die Kommentare, Erläuterungen zu den einzelnen Briefen (mit zahlreichen Rückbezügen) sowie für die Verzeichnisse und das Register benötigt. Besonders reichhaltig sind die Themenkommentare, die sich mit den Reisen Wagners, der Suche nach einer Partnerin, den Schulden, der Wagner-Rezeption des damaligen Kronprinzen sowie

mit den Musikwerken befassen und die für die wissenschaftliche Auswertung des Materials wertvolle Vorarbeiten leisten. Wenn weiterhin jährlich ein Jahrgangsband erscheint, wird die Edition 2024/25 abgeschlossen sein. Dann kann es mit den ersten Supplementbänden weitergehen: Wagner und kein Ende.

(März 2007)

Eva Rieger

WALTER FRISCH: *German Modernism. Music and the Arts*. Berkeley u. a.: University of California Press 2005. 322 S., Abb., Nbsp. (*California Studies in 20th-Century Music* 3.)

An Einzelstudien über Aspekte der musikalischen Moderne herrscht kein Mangel, eine zusammenfassende Darstellung der Zeit zwischen 1890 und ca. 1915 hat es aber, seit Carl Dahlhaus sie als Epoche eigenen Rechts namhaft machte, nicht gegeben. Walter Frischs Buch setzt hier an, indem es, eingegrenzt auf den deutsch-österreichischen Kulturraum, ein Panorama dessen entwirft, was zwischen Wagner und Schönberg den Diskurs der ästhetischen Moderne bestimmt. Dabei sind es vor allem zwei Aspekte, die den Gang der Untersuchung leiten: die Querverbindungen zwischen den Künsten und einzelnen ihrer Vertreter – für Frisch ein „defining feature of modernist culture in the years around 1900“ (S. 4) – und das Verhältnis zur Vergangenheit. Gerade dieser letztgenannte Punkt stellt sich für Frisch differenzierter dar, als eine primär an Material und Verfahrensweisen orientierte Fortschritts-erzählung suggeriert. An deren Stelle tritt hier ein an übergeordneten Problemlagen und Handlungsoptionen interessierter Blick, eine Kartierung gemeinsamen Terrains eher als ein Nachvollzug einzelner Entwicklungslinien – ein kontextorientierter Zugriff also, der zumal der Literatur und der bildenden Kunst einen prominenten Platz einräumt, auf Detailanalysen einzelner Werke aber dennoch nicht verzichtet. Was dabei die inhaltliche Richtschnur abgibt und zugleich die Rede von einem spezifischen „German Modernism“ motiviert, ist die Figur Richard Wagners, genauer: die Herausforderung, die er für die nachfolgende Künstlergeneration bedeutete. Sein *Parsifal*, zugleich kompositorisch avanciert und weltanschaulich regressiv, verkörpert für Frisch auf paradigmatische Weise einen „ambivalent modernism“ (S. 9),

dessen Ineinander von technischem Fortschritt und vormodernen Gesellschaftsentwürfen für die deutschsprachige Moderne insgesamt charakteristisch ist. Nietzsches Kritik an Wagner und seine eigene Vision einer neuen Kunst – beides bildet im weiteren Verlauf der Untersuchung einen immer wieder aufgegriffenen Leitfaden – schlagen sodann den Bogen zum Naturalismus. Ihm widmet sich das zweite Kapitel: referierend, wo es um die Darstellung der literarischen Strömung geht, produktiv weiterdenkend, wo die Frage nach einem musikalischen Naturalismus berührt wird. Gegenstände sind hier einige Opern des deutschen Verismo, namentlich Eugen d'Alberts *Tief-land*, Max Schillings *Mona Lisa* und – durchaus berechtigt und in den Ergebnissen erhellend – Franz Schrekers *Der ferne Klang*. Besonders hervorgehoben sei die Analyse naturalistischer Elemente in Richard Strauss' *Salome*: Die Betrachtung der Partie des Herodes als musikalische Umsetzung des Arno Holzschen, radikal diskontinuierlichen „Sekundenstils“ führt zu überzeugenden Einsichten, die Frischs Plädoyer für den Naturalismus als Interpretationsmodell für die nach-wagnersche Musik nachvollziehbar machen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den Verbindungen von Musik und bildender Kunst. Im Argumentationsgang der Arbeit bildet es gleichsam einen Kontrapunkt zum vorangegangenen Kapitel, wurde doch die Verbindung von Musik und Naturalismus – trotz der von Frisch nachgewiesenen Parallelen – von den Zeitgenossen teilweise als *Mésalliance* betrachtet, als Verrat an den der Musik innewohnenden metaphysischen Gehalten (S. 88). Diese zu retten oder im Anschluss an die von Wagner geerbte Idee des Gesamtkunstwerks zu reformulieren, war einer der Antriebe, Musik und Bild konvergieren zu lassen. Das wird von Frisch u. a. am Beispiel der Paarbildungen Max Klinger/Johannes Brahms und Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky souverän zusammengefasst, allerdings auch, ohne sich selbst nachdrücklich zu positionieren. Tendenziell scheint er der Konvergenzhypothese in beiden Fällen zuzustimmen, allerdings ließe sich die Frage kunstübergreifender Einflüsse auch skeptischer betrachten, und sei es nur, um dem massiven programmatischen Überschuss in den Verlautbarungen aller Beteiligten etwas entgegenzusetzen. So basiert

z. B. Schönbergs und Kandinskys Begeisterung füreinander in nicht geringem Maße auf einer strategischen Unschärfe bei der Mitteilung der jeweils eigenen ästhetischen Positionen, um den anderen als Bündnispartner im „Kunstkampf“ nicht zu verlieren. Ob sich im Einzelfall tatsächlich von Konvergenzen zwischen Musik und bildender Kunst reden lässt, kann, wie Frisch selbst betont, nur ein „critical and analytical engagement with the artworks themselves“ (S. 137) zeigen.

Dass ein solches Eingehen auf das Kunstwerk keine Blindheit für seinen kulturellen Kontext bedeuten muss, demonstriert die Behandlung des für die Moderne spezifischen Umgangs mit der Vergangenheit im vierten Kapitel. Frisch beleuchtet hier am Beispiel der Bach-Rezeption um 1900 Strategien einer Indienstnahme der Vergangenheit, um der Gegenwart habhaft zu werden, sei es in kulturkritischer Absicht (Bach als Heilmittel gegen die *Décadence*) oder in Form kompositorischer Referenz. Dabei kommt Max Reger eine Schlüsselrolle zu: Frisch sieht bei ihm (z. B. in den *Bach-Variationen* op. 81 und im *Klavierkonzert* op. 114) einen „historicist modernism“ (S. 149) am Werk, den er nicht als Stil, sondern als Verfahren bestimmt, als eine Antwort auf die übergeordnete Problemlage, wie mit der geschichtlichen Überlieferung umzugehen sei. Aus dieser Perspektive betrachtet, rücken vorderhand so unterschiedliche Phänomene wie frühe Atonalität, veristische Oper und kompositorische Bach-Rezeption plötzlich zusammen: als wie auch immer vorläufige Ergebnisse einer Reflexion auf das Verhältnis zur Vergangenheit. Diese Reflexion kann affirmativ geschehen wie bei Reger, sie kann aber auch, wie am Beispiel Gustav Mahlers und insbesondere an Thomas Manns literarischer Wagner-Verarbeitung gezeigt wird, als Ironie daherkommen. In beiden Fällen handelt es sich jedoch, so Frisch, um das Bewusstsein einer unüberbrückbaren Distanz: „The consciousness of that distance is the condition of modernity“ (S. 213). So sind es letztlich gerade die Vergangenheit herbeizitierende und zugleich ironisch brechende Werke wie Strauss' *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos*, die im emphatischen Sinne als modern gelten können – freilich nur, wenn man ein Konzept der Moderne zugrundelegt, das ausreichend kontextuell unterfüttert ist und den Anschluss an

andere kulturwissenschaftliche Forschungsdiskurse nicht scheut. Walter Frischs Buch ist dafür ein überzeugendes Beispiel. (März 2007) Markus Böttgermann

Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944. Hrsg. von Fabian DAHLSTRÖM. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland und Stockholm: Atlantis 2005. 555 S., Abb.

Fabian Dahlströms Sibelius-Veröffentlichungen, insbesondere die von ihm gegründete und erfolgreich geleitete Gesamtausgabe sowie das neue, bereits legendäre Werkverzeichnis (beide bei Breitkopf & Härtel), werden nun durch die aufwendig kommentierte, großzügig illustrierte Erstausgabe des Tagebuchs, des mysteriösen „jardin secret“ von Sibelius, fortgesetzt. Die Entscheidung für die schwedische Sprache dient hier – der gewiss nicht allzu großen Auflage zum Trotz – u. a. der Wissenschaftlichkeit, ist doch Schwedisch die überwiegende Originalsprache des Tagebuches. Es ist gewiss nur eine Frage von wenigen Jahren, bis eine Übersetzung in eine wissenschaftliche „Weltsprache“ erfolgt. Eine solche würde allerdings den Wert der Originalausgabe mit der für die angelernte Multilingualität von Sibelius typischen Mischung aus mehreren Sprachen (einschließlich des Dänischen) innerhalb einzelner Sätze nicht schmälern, denn nur unter Berücksichtigung dieser sprachlichen Eigenheiten können Nuancen des typischen, historisch und persönlich bedingten Schreibstils von Sibelius angemessen beurteilt, kommentiert und wiedergegeben werden.

Zu der Geschichte dieser Veröffentlichung gehört, dass das Tagebuch tatsächlich (ganz im Ernst) privat gemeint war und daher nur vorsichtig der forschenden Öffentlichkeit gezeigt wurde. Sibelius selbst bestimmte allerdings, dass seine Frau Aino „sowie jemand sonst“ seine Notizen eines Tages lesen dürften. Damit hatte er keine „Öffentlichkeit“, sondern einen sehr engen Kreis von Vertrauten im Blick. In bestimmten Bereichen des Lebens könnte die Rücksicht auf Aino Konsequenzen für den Inhalt gehabt haben, aber der Eindruck gespannter Ehrlichkeit überwiegt. Bis in die 1980er-Jahre hinein durften nur solche Personen das Tagebuch lesen, die dem Ethos der Familie entsprechend veranlagt waren (insbe-

sondere also der Biograph Erik Tawaststjerna). So entstand das infame Gerücht, dass im Tagebuch außerordentliche Geheimnisse stünden. Angesichts des vorherrschenden mythisch-monumentalen Sibelius-Bildes hoffte man zuletzt auf Frauengeschichten, sexuelle Anomalien oder irgendetwas anderes, wodurch Sibelius im Kontext der „New Musicology“ interessanter geworden wäre. Angesichts des nun vorliegenden Tagebuchs neigt man zu der Annahme, dass ein falscher Mythos um das Tagebuch bewusst geschaffen wurde, um den Komponisten zumindest dadurch im heutigen Sinne ‚interessant‘ zu machen.

Umso reicher ist das Tagebuch an biographischen und tiefenpsychologisch relevanten Details, die allerdings sorgfältig gedeutet werden müssen. Dies tut Dahlström mit einer atemberaubenden Akribie, insbesondere im Bereich des Faktischen, denn ganz gewiss ist die Historiographie seine Stärke. Über 200 Seiten lang sind sein Kommentar und die unterschiedlichen Verzeichnisse und Indizes, über 20 Seiten lang ist die Einleitung. Der Kommentar geht weit über das unbedingt Notwendige hinaus und schreibt aktiv an einer Monographie zum Leben und Werk mit – etwa dort, wo Dahlström neue Informationen zu dem Fortsetzungskrimi, den man in seinen Werkverzeichnissen verfolgen kann, zu dem *Streichquartett d-Moll, Voces intimae*, bringt. In Dahlströms altem Werkverzeichnis wurde noch Berlin als Uraufführungsort angegeben, im neuen Verzeichnis steht Helsinki, und nun verweist Dahlström in einer spärlichen Fußnote ganz bescheiden auf ein Dokument hin (S. 359), das bedeuten könnte, dass die Uraufführung in Moskau bereits im März 1910 erfolgte, was eine Sensation wäre.

Nicht nur der Herausgeber, sondern auch der Verlag – die in den 1880er-Jahren als Pendant zur u. a. für das *Kalevala* zuständige Finnische Literaturgesellschaft gegründete Schwedische Literaturgesellschaft in Finnland – hat ein Meisterwerk vorgelegt. Die zum Teil farbigen Abbildungen sind gut gewählt, und generell wird durchgehend mit Farben auf exzellentem Papier gearbeitet. Angesichts des wissenschaftlichen und kulturellen Anspruchs einer solchen Veröffentlichung scheint es zunächst ein wenig überflüssig, dass alle deutschen, lateinischen, französischen und anderen nichtschwe-

dischen Wörter in einer Art Wörterbuch erklärt werden. Aber viele Wörter sind etymologisch kompliziert oder spezifisch finnisch-schwedisch idiosynkratisch. Das bedeutet, dass diese Liste als Ganzes vor allem für jüngere Leser in Skandinavien extrem wertvoll ist. Dort (mehr noch als in Finnland) kann man wohl tatsächlich nicht mehr damit rechnen, dass unter den potenziellen Lesern eines Komponistentagebuchs bekannt ist, was etwa das deutsche Wort „zurück“ oder französisch „le grand“ bedeutet; umso bekannter dürfte indessen „black coffee“ sein (S. 498 ff.). Solche Wendungen (d. h. die notwendigen, finnlandschwedisch idiomatischen und historischen) hätten gewiss auch in Fußnoten und nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit in einer „Wortliste“ aller Ausdrücke, die von der heutigen „schwedischen Standardsprache“ abweichen, erläutert werden können.

(Dezember 2006)

Tomi Mäkelä

BRIGITTE PINDER: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Probleme und Lösungswege. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005. 519 S.

Brigitte Pinders Überblick des „neudeutschen“ Schaffens von Sibelius setzt die Kette anspruchsvoller und nützlicher Sibelius-Dissertationen in deutscher Sprache – begonnen mit Lorenz Luykens schon allein mit Blick auf die gelungene Adorno-Rezeption beeindruckende Arbeit „... aus dem Nichtigen eine Welt schaffen ...“. *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius* (1995) und fortgesetzt vor allem durch Ruth-Maria Gleissners Fresko *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat* (2002) – fort. Die nicht zu verachtende Stärke dieser Qualifikationsarbeit ist, dass sie wie ein Handbuch für Konzertdramaturgen, weniger wie eine theoretisch komplexe Abhandlung über die Ontologie und das Wesen der Gattung oder wie eine unverzichtbare Grundlage weiterführender analytischer, hermeneutischer oder quellenkritischer Studien, konzipiert ist. Die Werkdaten sind umfassend (wenngleich inzwischen angesichts des Dahlström-Werkverzeichnisses von 2005 leider redundant), Quellen- und Literaturverzeichnisse beeindruckend umfangreich (Lücken gibt es vor

allem bei der finnischsprachigen Literatur, was gewiss immer noch – Brinkmann zum Trotz – verzeihbar ist), und zu jeder Tondichtung und symphonischen Dichtung (bei Sibelius scheint es hier einen feinen Bedeutungsunterschied zu geben) gibt es eine Art Kurzmonographie. Die Autorin hat sich sehr um den Anschluss an die finnische und internationale Sibelius-Forschung sowie die künstlerische Praxis in Finnland bemüht. Orthographische Lapsus etwa bei finnischen Nachnamen halten sich im Vergleich zum internationalen Durchschnitt (horribile dictu est) in Grenzen.

Behandelt werden elf Tondichtungen, nicht dagegen die versteckt programmatischen Symphonien und die Kantatensymphonie (oder laut Sibelius „symphonische Dichtung“) *Kullervo*. Auch die „Tondichtung“ (so Sibelius) für Sopran und Orchester *Luonnotar* wurde ausgeklammert. Die Kriterien der Auswahl sind also weniger spezifisch „sibelianisch“ als vielmehr allgemein „neudeutsch“. Wenn die Autorin jedoch anderen Musikwissenschaftlern „Inkonsequenz“ bei der Auswahl vorwirft (S. 25), muss dringend angemerkt werden, dass diese ganz wesentlich mit Sibelius' Besonderheiten bei der Benennung und Charakterisierung seiner Kompositionen sowie mit dem Umbruch der neudeutschen Tradition im 20. Jahrhundert zu tun hat. Seltsam ist, dass die Autorin – knapp, aber durchaus mit subjektivem Gewinn – den etwas patinierten Artikel „Symphonische Dichtung“ aus der alten *MGG* (Autor war Helmut Wirth) rezipiert, den gleichnamigen und zumindest hinsichtlich Sibelius dringend korrekturbedürftigen Beitrag von Detlef Altenburg aus der neuen Ausgabe aber nicht einmal bibliographisch erfasst.

Eingerahmt werden die Werkmonographien durch eine kurze Einleitung und ein Resümee. Der Vergleich zu einer der frühesten Sibelius-Dissertationen, zumal in deutsch – zu Ernst Tanzbergers *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. Eine inhalts- und formanalytische Studie* (Würzburg 1943; betreut und herausgegeben von niemand Geringerem als PD Otto zur Nedden in Jena, der noch in den 1950er-Jahren die Kriterien guter Musikwissenschaft privatissime von Duisburg aus zu vertreten bemüht war und u. a. den Kontakt zu Sibelius suchte) –, liegt natürlich nahe. Auch die Autorin kündigt eine „Revision“ dieser Arbeit

an (S. 25). Während den Leser bei Tanzberger die Fähigkeit beeindruckt, Sibelius im Kontext der Weltanschauung des Autors und der deutschen Kulturpolitik (einschließlich verblüffender Zitate aus den Reden von Heinz Drewes und Alfred Rosenberg) zu betrachten, fällt bei Pinder, ebenfalls zeitgemäß, die Neutralität und ein gewisser Materialismus der Musikbetrachtung ins Auge. Ihre Werkmonographien orientieren sich an einer analytischen Schablone, die in Formtabellen endet und raffiniert mit dem schwierigen Problem von Form und Inhalt umzugehen weiß. In den Kapiteln zur Entstehung wird die Standardliteratur umfassend zitiert (leider sogar Erik Tawaststjernas Biographie in der problematischen englischen Übersetzung, statt selbst aus dem Schwedischen ins Deutsche zu übersetzen, was immer noch, trotz der inzwischen vorliegenden deutschen Übersetzung, unbedingt empfehlenswert ist). Die Autorin legt viel Wert darauf, alle Meinungen, die sie gefunden hat, nebeneinander zu betrachten. Angesichts dieser wirklich überzeugenden Bemühung überrascht es umso mehr, dass doch ganz zentrale Forschungsbeiträge unberücksichtigt oder sogar gänzlich unerwähnt bleiben; so etwa im Kapitel über *Tapiola* die einschichtigen und keineswegs überholten Motivanalysen des legendären Ligeti-Forschers und Komponisten Erkki Salmenhaara (*Tapiola*, Helsinki 1970) und Kalevi Aho's Essay „Sibelius suomalaisen metsän sävelrunoilijana“ (in *Siltoja ja synteesejä*, hrsg. von Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen und Anne Sivuoja-Gunaratnam, Helsinki 1998).

So nützlich der Versuch sein mag, Form- und Programmtypen, musikalische Stile etc. bei Sibelius systematisch zu isolieren, die wirklich zentrale Frage ist immer noch, inwiefern die Tondichtungen (u. ä.) eine von der ‚absoluten‘ Symphonik getrennte Werkgruppe bilden. Wer sich dieser Frage heute widmen möchte, kann natürlich bei Pinders hinsichtlich der Menge an bewältigtem Material überaus nützlicher und sympathischer Vorarbeit ansetzen. Sowohl im Hinblick auf ihre Anlage, die zwar Vergleiche provoziert, jedoch zu umfangreich ist, als auch bezüglich des Ergebnisses ist die vorliegende Dissertation allerdings problematisch. Gesamteindruck: zwiespältig.
(Dezember 2006)

Tomi Mäkelä

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band I: Les années de galères (1880–1916). Mit einem Vorwort von Yehudi MENUHIN. Genève: Editions Slatkine 1998. 794 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band II: La Consécration américaine (1916–1930). Genève: Editions Slatkine 2001. 947 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band III: Le Retour en Europe (1930–1938). Genève: Editions Slatkine 2004. 723 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI / EMMANUELLE DIJON:
Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band IV: Le Havre de Paix en Oregon (1939–1959). Genève: Editions Slatkine 2005. 1040 S., Abb.

Wer sich bislang mit dem umfangreichen kompositorischen Schaffen Ernest Blochs beschäftigte, war mit einer paradoxen Quellsituation konfrontiert: Obwohl der Komponist als erst 1959 Verstorbener auch in der Gegenwart umfangreiche Spuren in Form von papierernen Quellen, Radiomitschnitten oder Erinnerungen Hinterbliebener hinterlassen hat, gestaltete sich die ausführliche Quellenarbeit immer mühsam – zu verstreut waren die Nachweise schweizerischer, französischer, deutscher oder amerikanischer Provenienz. Das mit insgesamt gut 3400 Seiten allein aufgrund seines Gewichts bemerkenswerte Œuvre des Autorengespans Joseph Lewinski und Emmanuelle Dijon setzt diesem Umstand ein Ende und legt eine der umfangreichsten Quellsammlungen zu einem Komponisten des 20. Jahrhunderts vor, die zur Zeit einsehbar ist.

Der musikbegeisterte Mediziner Joseph Lewinski und die Pariser Musikwissenschaftlerin Emmanuelle Dijon haben mit Akribie und Hingabe gesammelt, was das Leben Ernest Blochs berührt. Die vier Bände widmen sich unterschiedlichen Phasen dieses Lebens: Band I beschreibt die Jugend Blochs und die Zeit des jungen Komponisten, der – in seiner Heimat, der Schweiz, erfolg- und stellenlos – sich entscheidet, in die Vereinigten Staaten auszuwandern; Band II belegt den Erfolg des jungen Exilanten in der Neuen Welt. Der dritte Band ist der Suche Blochs nach Beheimatung in Europa in schwieriger Zeit gewidmet, der letzte seiner

Zeit in Amerika – als anerkannter, aber nur begrenzt Beachtung findender Komponist in Oregon. Ein fünfter Band, der allein der Musik Blochs gewidmet sein sollte, wird nicht mehr erscheinen, wie ein launiges Vorwort zum zuletzt erschienenen vierten Band vermerkt – Joseph Lewinski ist offenbar zu krank für eine Fortsetzung der Arbeit.

Festzuhalten ist allerdings die Tatsache, dass es sich bei aller Informationsfülle eben in erster Linie um eine Quellensammlung zu Bloch handelt: Der Lebensweg des Komponisten wird zwar detailreich abgeschrieben, aber der Kern der Auseinandersetzung, der zugleich den Grund für dieselbe ausmacht, wird in dieser Veröffentlichung höchstens gestreift – die Musik Blochs. Die sicherlich von Emmanuelle Dijon stammenden Einführungen zu Blochs Kompositionen sind ausschließlich seinen Hauptwerken gewidmet und gehen über das Niveau von knappen Konzerteinführungstexten nicht hinaus, indem sie höchstens formale Rahmenbedingungen der Kompositionen aufzeigen und etwa auf Notenbeispiele völlig verzichten. Der biographische Kontext wiederum, den beide Autoren entwickeln, wird angereichert durch Kurzbiographien von Blochs Kontakten – ein Florilegium des für die erste Jahrhunderthälfte Kunst und Kultur beherrschenden Personals; eine etwas deutlichere Gewichtung hätte dem Zusammenhang allerdings gut getan: Ein biographischer Abriss z. B. über Leopold Stokowski, Pablo Casals oder Georges Antheil über zweieinhalb Zeilen bietet kaum Informationen, die nicht ohnehin jedem, der sich mit Bloch beschäftigt, auch anders zugänglich sind; hilfreich hingegen sind die Anmerkungen zu den vielen vergessenen Stimmen insbesondere der jüdischen Glaubensgemeinschaft – so die Viten der dänisch-amerikanischen Sopranistin Povla Frijsch oder des französisch-amerikanischen Dirigenten Lazare Saminski.

Letztlich sind die vier vorgelegten Bände auch beeindruckende Bildbände – mit der Einschränkung, dass nicht alle Bilder unbedingt in den Zusammenhang gehören und sich allein mit einer primär Bloch betreffenden Auswahl der Umfang der Arbeit sich auf drei Bände hätte konzentrieren lassen; mindestens irritierend wirken Abbildungen wie die des „Bach-Klaviers“ (IV, S. 82), dessen mangelhafte Authentizität schon seit über einem halben Jahrhundert

geklärt ist, hier aber unkommentiert erscheint. In erster Linie besteht die Sammlung aus Postkarten, Photos insbesondere privater Provenienz, Programmzetteln und vielen oft bemerkenswerten Karikaturen. Es fehlen hingegen – bei allem Reichtum an Bebilderung – Skizzen oder Handschriften des Komponisten, die viel zu selten (streng genommen nur zweimal) eingefügt sind. Ergänzt ist die umfangreiche Arbeit um einen Appendix mit einer hervorragenden Bibliographie.

Üppige Quellensammlung und zugleich Liebhäberbuch – das macht auch die jedem Kapitel vorangestellte „Petite chronique à la manière d’Ernest Bloch“ deutlich, eine fiktionale autobiographische Einführung in die Lebensumstände des Komponisten; das Standardwerk, welches das kompositorische Schaffen Blochs kritisch beurteilt, indem seine Musik in einen kompositorisch-satztechnischen und ästhetischen Kontext gestellt wird, steht weiterhin aus.

(Februar 2007)

Birger Petersen

Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Missverständnisse – Katastrophen. Beiträge und Texte von Gérard ABENSOUR, Maria BIESOLD, Valentina CHOLOPOVA, Gottfried EBERLE, Nelly KRAVETZ, Sigrid NEEF, Béatrice PICON-VALLIN, Per SKANS und Walter ZIDARIC. Hrsg. von Ernst Kuhn. Berlin: Kuhn 2004. 257 S. (Prokofjew-Studien. Band 1. / Studia slavica musicologica. Band 35.)

Dass es über die bisherigen sowjetischen Darstellungen hinaus Wesentliches zu Leben und Werk Prokofjews kaum zu ergänzen gebe, um dem Thema nun eine vierbändige Folge von Studien zu widmen, dafür liefert gleich der erste Band gewichtige Gegenargumente. Etwa, dass der Komponist vom „positiven Denken“ der „Christlichen Wissenschaft“ seit Amerika geprägt, solches auch den sowjetischen Idealen entgegenzubringen bereit war bei allem Misslingen, erfährt man bei Sigrid Neef („Prokofjew und die Sowjetmacht“) ebenso wie bei Valentina Cholopova („Die drei persönlichen Dramen des ‚Sonnenkinds‘ Prokofjew“). Sigrid Neef sieht dies in Parallele zum „geistigen Gefährten“ Boris Pasternak; bei Cholopova erfahren wir, wie es in den 1948er Kampagnen sinnvoll wurde, Tagebücher zu verbrennen oder Briefe aus Amerika von Vladimir Nabokov.

Von zentraler Bedeutung für sein frühes Opernwerk wurde als Förderer und Inspirator der Regisseur Vsevolod Meyerhold, der *Die Liebe zu den drei Orangen* anregte und für ihre Aufnahme in Paris Verbindungen knüpfte, wie denn überhaupt die Ästhetik von Prokofjews frühen Opern von jener symbolistischen Avantgarde der 1910er-Jahre geprägt scheint, bis zum *Feurigen Engel* nach Valerij Brjusov. In sowjetischen Monographien findet man über all dies nichts; selbst in der Prokofjew-Biographie Israil Nestjews kommt Meyerhold eben noch als abseitige Randfigur modernistischen Theaters vor (inzwischen war er als Volksfeind verhaftet, abgeurteilt und ermordet). Ein ausführliches Bild entsteht erst hier bei Walter Zidaric („The Love for Three Oranges' between Tradition and Modernity“) und Béatrice Piacan-Vallin („Meyerhold, Prokofiev et *L'Amour des Trois Oranges*“).

Gelegentlich stehen nicht nur Prokofjews Sujets, sondern auch deren Interpreten auf Kriegsfuß mit den historischen Fakten; dies lässt sich an seiner ersten sowjetischen Oper *Semjon Kotko* zeigen. Der sowjetische positive Titelheld weicht im Libretto Valentin Katajews vor „deutschen Soldaten“, die Zarentum und Aristokratie wiederherstellen wollten, in den Partisanenkampf aus. Hier versagt die historische Orientierung hiesiger Autoren, während es bei Valentina Cholopova beziehungsweise heißt: „Im September drohte in Petrograd die Gefahr des Einmarsches deutscher Truppen. Im Oktober kam es dann zum bolschewistischen Umsturz. Eine Arbeiter- und Bauernregierung unter Lenin wurde gebildet.“

Eine weitere Erklärung müsste nun lauten: Dadurch wurde ein Einmarsch überflüssig, denn diese Regierung schloss mit dem Deutschen Reich den Frieden von Brest-Litowsk. Nicht umsonst war der Revolutionär Lenin im plombierten Waggon aus Zürich über Skandinavien nach Russland gebracht worden, um dort die nicht friedenswillige Februarrevolutionsregierung Kerenskis zu stürzen. Entsprechend wurde Lenins Räterepublik von den weiter Krieg führenden „weißgardistischen“ Truppen als feindlicher Verbündeter Deutschlands betrachtet und mit den „Interventionskriegen“ überzogen, an denen nun deutsche Einheiten gerade nicht beteiligt waren.

Die Räterepublik stieß dann in der kurzen Periode des Hitler-Stalinpakts als ungehö-

rig auf, und so mussten aus den „Deutschen“, ebenso absurd, „Österreicher“ werden, wie Walter Zidaric verfolgt. Und Sergej Eisenstein, der anstelle des inhaftierten Meyerhold die Regiearbeit weiterführen sollte, ließ als dessen Schüler im Wissen um seine Gefährdung lieber die Finger davon.

Andere skurrile Seiten des Komponistenhandwerks beobachtet Nelly Kravetz („Correspondence between Sherman and Prokofiev 1939–1948“) am Beispiel der Einstudierung von *Romeo und Julia* am Kirovtheater durch den Dirigenten Isaj Scherman: Die Solotänzer äußern Wünsche wie „sechs Takte streichen“ oder auch „hinzukomponieren“, denen sich der Komponist fügen mag oder nicht.

Dass Prokofjew nicht naiv und illusionslos seine Rückkehr nach Russland betrieben hatte – 1936 zur Zeit des schlimmen Säuberungsterrors –, sie ein Entschluss zum Engagement gewesen sein muss, zeigt Gottfried Eberle anhand des ersten russischen Reisetagebuchs von 1927. Auch ein Verwandter Prokofjews war von den willkürlichen Verhaftungen betroffen, und der Komponist bemühte sich über Gorkis Ex-Frau um seine Freilassung.

Den Proletarisierungsthesen der RAPM (Assoziation Proletarischer Musiker) brachte Prokofjew mit seinem Bekenntnis zu ihrer „Neuen Einfachheit“ sogar Verständnis entgegen. Doch alle Entschlüsse zur Konformität, alle Stalinpreise schützten ihn und seine Familie schließlich nicht vor Verfolgungen, denn, wie es sein Kollege Schostakowitsch formulierte: „Es genügt nicht, dass du die Partei liebste – sie muss auch dich lieben.“ Und sie liebte ihn nicht, wegen seiner eigenwilligen Denkweise, wegen seines ‚Rückfalls‘ in avantgardistische ‚Unarten‘ bei seiner Festkantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, die trotz botmäßiger Stalinzitate verboten blieb (Andreas Wehrmeyer). Als er sich von seiner ersten Frau Lina trennte, verlor diese augenblicklich den Schutz seiner (damaligen) Prominenz und wurde Opfer des allgemeinen kommunistischen Verhaftungswahns; sie erfuhr im Lager nicht einmal von seinem Tod.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

RUTH GOEDICKE: *Sergej Prokofjews viersätzliche Klaviersonaten. Studien zu Form und Gehalt.* Berlin: Kuhn 2004. 323 S., Nbsp., Register. (Prokofjew-Studien. Band 2. / *Studia slavica musicologica. Band 36.*)

Auf 323 Seiten darf man in einer Dissertation mehr und anderes erwarten als nur die Exegese von drei Sonaten (Nr. 2, op. 14, Nr. 6, op. 83 und Nr. 9, op. 103) aus einer Gesamtheit von neun – und wird nicht enttäuscht, sondern findet eine aufmerksame und sensible Entwicklung der Philosophie von Prokofjews Komponieren und seines eigenwüchsigen Klassikbegriffs einer „Neuen Einfachheit“, mit dem er keiner westlichen Gruppierung, auch nicht Busoni, verpflichtet war, aber auch nicht den Schablonen des Sozialistischen Realismus. Die Autorin verfolgt seine gleichzeitige Arbeit an mehreren Werken, das stückweise Gestalten unter späterer Ausführung von zunächst Ausgelassenem, die Rückgriffe auf früheres Material in späteren Arbeiten, das Aufkeimen von später Deklariertem in frühen Werken – nämlich der 1910er-Jahre, in deren futuristischem Aufbruch letztlich sein folgendes Schaffen wurzelte.

Dabei erhebt sich die Frage, warum gerade die drei viersätzigen Sonaten in ihrer bewusst traditionellen Form zum Angelpunkt dieser Untersuchung dienen, während doch gerade die Avantgarde der Skrjabinzeit eine Fülle anderer Zyklen entdeckte: einsätzliche oder zweisätzliche Sonaten, spätromantische Variationssonaten, ausgeweitete Sonatenhauptsätze usw., an denen Prokofjew wie seine Zeitgenossen nicht unbeteiligt waren. Mehr noch: Gerade in seinen „neoklassischen“ Phasen werden Intonationen und Elemente des „Klassischen“ neu belebt, Thema und Motiv sowie Tonalität neu entdeckt, während die Bauformen in Bewegung geraten und oft einer theatralischen Neubestimmung unterliegen; Prokofjew war hier mit der Ausprägung neuer musikalischer „Erzählformen“ (fortlaufende Materialerneuerung unter beliebigen Verklammerungen und assoziativen Rückgriffen) nicht Nachfolger, sondern Schöpfer.

Eine Erklärung wird in der Vergleichbarkeit dieser drei traditionsgerechten „Großen Sonaten“ angeboten: darin, dass sie die Konzeptionen des Komponisten zu drei wichtigen Schaffensstadien spiegeln: den futuristischen-dynamischen Aufbruch die *Zweite*, den Kompro-

miss mit der Liederseligkeit des Sozialistischen Realismus die *Sechste* und die radikale, programmatische Einfachheit die letzte, *Neunte Sonate*.

Freilich bleibt ein Bodensatz an Zweifel – gerade in seinen Klaviersonaten war und blieb Prokofjew der berufene Nachfahre Skrjamins, und „Funktionärsmusik“ tat er sich bei aller „neuen Einfachheit“ hier nicht an. Auch wenn man sie nach den geistvollen und skeptischen harmonischen Strukturen, die selbst das lyrischste Thema zur multitonalen oder multifunktionalen Diskussion stellen, auch nach ihrer Agogik und Dramatik analysiert, verbleibt doch durchweg der Eindruck von einer konstanten, weiterhin vom Aufbruch des frühen Futurismus geprägten ‚Handschrift‘ dieser Sonaten, welche Prokofjew zunächst fürs eigene Pianistenrepertoire komponierte. (März 2007) Detlef Gojowy

Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten sowie Orchester- und Bühnenwerke. Beiträge und Texte von Gabriele BEINHORN, Valentina CHOLOPOVA, Ruth GOEDICKE, Nelly KRAVETZ, Olga LAMM, Mira MENDELSON-PROKOFJEW, Sigrid NEEF, Dmitri SMIRNOV und Tetiana ZOLOZOVA. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Kuhn 2005. 289 S., Nbsp. (Prokofjew-Studien. Band 3. / *Studia slavica musicologica. Band 37.*)

Jene düstere, ungewöhnliche, absurde *Sechste Sinfonie* Prokofjews, die man – ähnlich wie die *Achte* von Schostakowitsch – als Beispiel eines ‚Sozialistischen Surrealismus‘ bezeichnen könnte, falls es diesen Begriff gäbe, war zu ihrer Entstehungszeit nicht nur umstritten, sondern wurde schließlich verboten; die Noten waren nur im Westen (bei Leeds) zu bekommen, in der UdSSR erst ab 1966 statthaft. Trotz des Erfolges der Uraufführung 1947 unter Evgenij Mravinskij beim Publikum lautete die amtliche Bewertung des Kulturfunktionärs Tichon Chrennikov, die Sinfonie sei „durchgefallen“, worüber sich der Komponist empörte. Valentina Cholopova stellt dazu fest, dass sie nicht nur in musikwissenschaftlichen Abhandlungen, sondern auch von russischen Dirigenten höchst unterschiedliche Interpretationen erfuhr. Sozialistische Kunst hatte ihr Soll an heiterem

Optimismus zu erfüllen – besonders Finalsätze unterlagen nach Cholopova daraufhin parteilicher Kontrolle – und allzu Ernsthaftes störte, weiß auch Dmitrij Smirnov zu belegen.

Am ehesten den sozialistischen Erwartungen an ‚große Musik‘ entsprach noch die *Russische Ouvertüre* op. 72 von 1936, deren Uraufführung in Moskau der Prokofjew aus Köln (von der dortigen Aufführung der *Drei Orangen*) bekannte Eugen Szenkar besorgte, inzwischen Emigrant, wie Nelly Kravetz dokumentiert.

Interpretationsprobleme bietet wiederum die letzte der im Krieg entstandenen Klaviersonaten, die *Achte* op. 84, mit einem Mittelsatz, der programmatisch auf Puschkins *Eugen Onegin* Bezug nimmt (Ruth Goedicke), während Tetiana Zolozova eben an dieser Sonate Prokofjew-spezifische Techniken der Montage und „Kader-Konstruktion“ untersucht. Wie Prokofjew mit dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch an der *Sinfonia concertante* e-Moll op. 125 eng zusammenarbeitete und wie dieser sich bei Chrennikov zugleich für den infolge der 1948er Beschlüsse mittellosen Komponisten einsetzte, arbeitet Gabriele Beinhorn heraus. Prokofjews avantgardistische *Visions fugitives* (*Mimoletnosti*) von 1915–1917 untersucht Dmitri Smirnov in ihren harmonischen und rhythmischen Strukturen.

Die vernichtenden Ereignisse der Jahre 1948/49 belegen Aufzeichnungen und gesammelte Protokolle der zweiten Frau Prokofjews, Mira Mendelson: „Chrennikov hasste ihn [...]“. Ihrem Erinnerungstagebuch lässt sich entnehmen, dass die Musikbeschlüsse der ZK der KPdSU von 1948 nicht lediglich ein deklamatorischer Akt waren, sondern zugleich den Beginn aktiver Maßnahmen zur Ausschaltung aller Elemente Neuer Musik in gerade entstandenen oder neu entstehenden Werken der verfeimten Komponistengruppe Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan, Mjaskowski, Popov und Schebalin markierten. Die Oper *Krieg und Frieden*, vordem gefeiert, wurde nun Angriffen ausgesetzt, Aufführungen der *Geschichte vom wahren Menschen* nach einer unglücklichen Präsentation aktiv behindert, andere Werke zur Aufführung gesperrt, öffentlich angegriffen auch von Autoren, die Prokofjew bisher gefeiert hatten, darunter sein Biograph Izrail Nest'ev, den er fortan als „Judas“ sah. Bislang gefeierter Sowjetkünstler, geriet er in Schulden, aus denen

Walzer- und Filmmusikaufträge, Krankengeld vom Musikfonds und familiäre Unterstützung seitens des Schwiegervaters, eines Professors der Politökonomie, heraushelfen sollten. Das Märchenballett *Die steinerne Blume* gehört zu diesen Auswegen.

Ein weiteres Zeugnis der „zwei schwarzen Jahre für die russische Musik“ bieten die Erinnerungen der Musikwissenschaftlerin Olga Lamm mit weiteren Hintergrundinformationen. Sie belegt u. a. mit Berichten über den daran anknüpfenden Komponistenkongress die Feststellungen von Alexander Werth eines *Musical Uproar in Moscow* (London: Turnstile 1948). Von den angegriffenen Komponisten erwartete die Macht nicht nur schweigendes Einverständnis, sondern auch aktive Reueerklärungen. Zu den Maßnahmen, die „formalistische Entartung“ zu bekämpfen, gehörte 1949 auch die Auflösung der einst von Schebalin und Boris Asaf'ev gegründeten Musikwissenschaftlichen Forschungsstelle.

(März 2007)

Detlef Gojowy

MIRA MENDELSON-PROKOFJEW: *Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre. Mit einem einführenden Essay von Sigrid NEEF. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Kuhn 2005. 283 S. (Prokofjew-Studien Band 4. / Studia slavica musicologia. Band 38.)*

Die im dritten Band der Prokofjew-Studien für die Jahre 1948/49 wiedergegebenen Aufzeichnungen von Mira Mendelson-Prokofjew sind hier nochmals abgedruckt und um die vorausgehenden ab 1946 und die nachfolgenden bis 1950 ergänzt. Persönliche Erinnerungen präzisieren und berichtigen vielfach die nach offiziösen Direktiven redigierten Protokolle. Zufällige Kleinigkeiten sind oftmals von Interesse, wie z. B. die, dass der mit Prokofjew zusammenarbeitende Ballettmeister Leonid Lavrovskij ihn zu einer Vertonung des Puschkinstoffes *Der Mohr Peters des Großen* zu gewinnen suchte (S. 127), auf dessen Grundlage zu gleicher Zeit Arthur Lourié im amerikanischen Exil, beauftragt von Sergej Kussewitzky, eine Oper komponierte.

Gedacht als Fortsetzung von Prokofjews Autobiographie, führen die Aufzeichnungen Miras umfassend in seinen Komponistenall-

tag hinein: vom Literarischen bis zum Trivialen in gesunden und kranken Tagen, geschrieben aus der umsichtigen Perspektive der liebenden, umsorgenden und die Geschäfte führenden Partnerin. Verschiedene Brief- und Erinnerungsdokumente berühren seinen Freundeskreis: Nikolaj Mjaskovskij, Lev Knipper, Dmitrij Kabalevskij, Alexander Fadeev und Samuil Marschak. Prokofjews Einschätzung des Kollegen Schostakowitsch blieb distanziert, wenngleich sich dieser bekundetermaßen für sein Werk und Wohlergehen tatkräftig einsetzte.

Dabei waren ihre Lebensschicksale verblüffend parallel: Das bedeutende Spätwerk beider war im verzweifelten Kampf ihren kranken Körpern abgezwungen, und sie hatten es mit denselben Gegnern zu tun: dem Kunstideologen Marian Kowal (Koval'), der schon in den 1920er-Jahren den Jazzer und Visionär Joseph Schillinger aus Sowjetrußland vertrieb und 1948 Schostakowitsch in der *Sovetskaja Muzyka* in drei Fortsetzungen abkanzelte, und dem mächtigen Komponistenverbandssekretär Tichon Chrennikov, dessen eifersüchtigen Hass sowohl Schostakowitschs Witwe Irina registrieren musste wie hier nun auch Mira Mendelsohn.

Dissidentengefühle lagen ihr von Haus aus fern, wie denn auch Prokofjews positives Verhältnis zu den „Idealen der Sowjetgesellschaft“ keine ganz neue Wahrheit ist. Als treuem Sowjetkind, Tochter zudem eines Politökonomieprofessors, gab es ihr nun doch zu denken, wie ihr 1947 noch in glanzvollen Moskauer und Leningrader Aufführungen gefeierter Gatte nach den ZK-Beschlüssen 1948 in Berufsverbot, wirtschaftliche Schwierigkeiten und gesellschaftliches Abseits geriet und wie schon im Vorfeld versucht wurde, neue Werke, etwa *Die Geschichte vom wahren Menschen*, auszuschalten. Wie Schostakowitsch machte Prokofjew die bittere Erfahrung, dass bisherige Propagandisten seines Werks, sein Biograph Nestjew eingeschlossen, in pflichtmäßige Verdammungen verfielen.

Die Übersetzungen Ernst Kuhns lesen sich alltagsnah, konkret und lebendig, wenngleich es amüsiert, wie der russische Begriff ‚Datscha‘ für Land- oder Ferienhaus durchweg in den DDR-Regionalismus ‚Datsche‘ mutiert ist.

Umstürzende „Wahrheiten“, wie der Titel verheißt, Neues etwa gegenüber den bisheri-

gen Erkenntnissen von Sigrid Neef oder Eckart Kröplin findet man hier letztlich nicht, sondern mehr deren detail- und aufschlussreiche Bestätigung und Erhellung.

(März 2007)

Detlef Gojowy

Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews späte Schaffensperiode. Mit Texten von Michel DORIGNÉ, Sigrid NEEF, Gennadi ROSHDESTVENSKI, Thesen und Redetexten des Komponisten sowie bislang wenig bekannten Dokumenten der Zeit. Ergänzt durch eine „Systematische Bibliographie der internationalen Prokofjew-Literatur bis 2006“. Hrsg. und übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. X, 304 S. (Prokofjew-Studien. Band 5. / Studia slavica musicologica. Band 39.)

Die Titelfrage wird durchaus unterschiedlich beantwortet. Für Sigrid Neef ist gerade das „jugendliche“ Konzept des Komponisten, wie es in der Titelfigur des „Pioniers Petja“ als erlebnistüchtigen Flaneurs zum Ausdruck kommt, Prokofjews eigenes Markenzeichen, und auch sein Weggefährte Roshdestvenski (Roždestvenskij) sieht bei seinen späten Klaviersonaten keinen Qualitätsabfall, im Gegenteil, erkennt allerdings dann doch bei den unter Druck und Ausschaltung bisher gefeierter Kompositionen entstandenen Werken Defizite. Aus der Probenarbeit an solchen weiß er Unglaubliches zu berichten, etwa über einen erfolgreichen, gefeierten Ballettdirigenten, der sich als Partiturmuffel, um nicht zu sagen -Alphabet entpuppte.

Über Einzelheiten beim Zustandekommen seiner Prokofjew-Biographie unter Mitwirkung von Prokofjews Witwe Lina und der Söhne des Komponisten reflektiert und informiert der französische Autor Michel Dorigné. Eine internationale Sammlung seiner Briefe sei in Arbeit und bei weitem nicht abgeschlossen.

Dass Prokofjew in eigenen kritischen Beiträgen ein hochsensibler Theoretiker war, zeigen bisher unbekannte Texte von 1939 und 1944 gegen Formalismus-Missverständnisse, zugunsten Schostakowitschs und anderer angegriffener Zeitgenossen. Weitere Texte betreffen die unglückliche Situation vor und nach den Musikbeschlüssen der KPdSU von 1948. In einem vorbereitenden, bisher geheimen Parteizirkular wurden diese zunächst gar nicht so

heiß gekocht wie dann serviert, Weichen zwar gestellt zugunsten Oper und Vokalmusik und zu Ungunsten „abstrakter Sinfonik“, aber noch blieben Prokofjew, Schostakowitsch und weitere spätere „Volksfeinde“ geehrt. Wie Kulturkommissar Zdanov den unglücklichen Opernkomponisten Vano Muradeli in die Mangel nahm, ist ein weiteres sprechendes Dokument zu den Denkweisen der Zeit.

Die Hälfte des Bandes – 140 Seiten – umfasst die Prokofjew-Bibliographie, darunter auch Erzählungen und Musikkritiken seit 1913.

(April 2007) Detlef Gojowy

Das „Dritte Reich“ und die Musik. Hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhausen in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris. Mit Beiträgen von Bernd KAUFMANN, Pascal HUYNH, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Gerhard SPLITT, Esteban BUCH, Éric MICHAUD, Alain POIRIER, Gerald KÖHLER, Wolfgang RUPPERT, Albrecht RIETHMÜLLER, Albrecht DÜMLING, Noémi LEFEBVRE, Manuela SCHWARTZ, Jean-Luc NANCY, Oliver RATHKOLB, Michael WALTER, Jürgen SCHEBERA, Gilbert MERLIO, Peter PETERSEN und Lionel RICHARD. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2006. 204 S.

Das 1938 für den Musiktourismus entworfene Hochglanzplakat „Deutschland, das Land der Musik“ von Lothar Heinemann zeigt einen Reichsadler, dessen Oberkörper auf dem Prospekt erleuchteter Prinzipal-Orgelpfeifen ruht. Diese Darstellung scheint jüngst zum optischen Leitmotiv für musikwissenschaftliche Literatur über die NS-Zeit geworden zu sein. So wie der ‚Orgel-Adler‘ neuere Veröffentlichungen von Fred K. Prieberg und Michael Kater ‚ziert‘, so auch den Einband des vorliegenden Buchs. Beeindruckend ist das Layout (Buchformat 21 × 22,5 cm) und die hervorragende Qualität der 40 farbigen sowie 30 schwarz-weißen Abbildungen – darunter zahlreiche Bühnenbildentwürfe. *Das „Dritte Reich“ und die Musik* ist im Rahmen einer gleichnamigen Ausstellung der Cité de la musique und der Stiftung Schloss Neuhausen entstanden und hat nach den Worten von Bernd Kaufmann im „Vorwort“ zum Ziel, „das Netz deutlich werden zu lassen, das die nationalsozialistischen Machthaber mit ihrer infamen Kulturpolitik auswarfen“ (S. 8).

Die versammelten 18 bzw. 20 meist sehr kurzen Artikel, die in die vier Themenkreise „I. Tradition und Moderne“, „II. Das System des Nationalsozialismus“, „III. Mechanismen und Instrumente der Propaganda“ und „IV. Repression und Widerstand“ gegliedert sind, gehen dieser These auf sehr unterschiedliche Weise und in divergierender Qualität nach. Ein Blick ans Buch-Ende zeigt, dass sich die Herausgeber bedauerlicherweise nicht die Mühe machten, ein Namen- bzw. Sachregister zu erstellen. Die Bibliographie gibt zwar einen hilfreichen Überblick der insbesondere neuesten musikwissenschaftlichen Literatur zur NS-Zeit, ist aber durchaus lückenhaft. In der Funktion als Begleitband zur Ausstellung – die der Rezensent nicht gesehen hat – und in einer überblicksartigen Einführung in das Themengebiet mögen die Stärken des Buchs liegen.

Durch die Wahl des Titels *Das „Dritte Reich“ und die Musik* erhebt der vorliegende Sammelband durchaus den Anspruch, mehr als nur ein spezielles Kapitel oder Thema der deutschen Musikgeschichte von 1933 bis 1945 zu behandeln. Verfolgt man die Debatte in den – leider nach wie vor sehr wenigen – Überblicks-Publikationen zur Musikgeschichte der NS-Zeit, so fällt auf, dass sich Kontroversen immer wieder am Vorwurf des mangelnden Quellengebrauchs entzündeten. Am Quellenmaterial – das in Bezug auf die NS-Zeit in Nachlässen oft nur selektiv zur Auswahl steht oder propagandistisch gefärbt ist – entscheidet sich letztendlich die sachliche, aber auch die – bei diesem Themengebiet allgegenwärtige – ethische Einschätzung einzelner Personen. Diese Kontroverse ist ernst zu nehmen. Der ‚alte‘ Vorwurf des mangelnden Quellenbezugs ist im vorliegenden Buch als kritische Anfrage an die Herausgeber weiterzuleiten: Ein großer Teil der Artikel geht über einen eher allgemeinen, zum Teil nur dürftig quellenbezogenen Inhalt nicht hinaus oder verpackt bereits Erforschtes in andere Worte. Es wäre die Chance eines Sammelbandes gewesen – abseits der bisherigen Überblicksdarstellungen zur NS-Zeit –, in der Verknüpfung der Quellenforschungen einzelner Autoren zu ganz spezifischen Themengebieten das Gesamtbild der NS-Zeit durch neue Facetten zu erweitern. Außer in den relativ konkreten Artikeln von Gerhard Splitt zu „Hitler und die Musik“ und Jürgen Schebera „Die

Rote Front, schlägt sie zu Brei'. Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick“ sowie den interessanten Artikeln von Noémi Lefebvre zu „Musikerziehung im ‚Dritten Reich‘. Der Verfall eines Modells“, von Manuela Schwartz zur „Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten“ und von Peter Petersen über „Musiker im Exil“ ist diese Erweiterung leider kaum gelungen. Stattdessen sind die meisten Artikel so überblicksartig, dass sich Informationen teilweise mehrfach wiederholen. Z. B. erfährt man an mindestens acht Stellen (S. 14/15, 69, 88, 96, 107, 110, 136, 166) direkt oder indirekt, dass die Jazz-Musik im Nationalsozialismus verpönt war.

Es sei nun kurz anhand zweier Problemkreise erläutert, worin die Schwächen der Artikel bestehen, die sich abseits konkreter historischer Anhaltspunkte dem Phänomen der Musik zur NS-Zeit zu nähern versuchen. Als Paradebeispiele dafür seien die Texte „Nazi-„Kultur‘, Todeskultur“ von Georges-Arthur Goldschmidt und „Marschier'n im Geist in unseren Reihen mit ...“ von Jean-Luc Nancy angeführt. Angesichts der Tatsache nahezu fehlender Fußnoten verwundert es nicht, dass beide Autoren zu pauschalen Einschätzungen gelangen, es habe eine „ganze Nazi-Ästhetik“ (Goldschmidt, S. 21) oder einen „Nationalsozialistische[n] Klang der Musik – vom in den Straßen im Takt geschmetterten *Horst-Wessel-Lied* bis zur in einer Panzerfabrik, ebenfalls im Takt, aufgeführten *Ode an die Freude*“ (Nancy, S. 131) gegeben. Der Nationalsozialismus war ein Kontinuum unterschiedlichster Auffassungen, der in wenigen Ideologien, wie der ‚Blut und Boden‘-Ideologie oder dem Führerprinzip ein tatsächlich einheitliches Gesicht zeigte. Auch innerhalb der deutschen Musikszene der nationalsozialistischen Ära gab es ganz unterschiedliche Auffassungen über die Moderne eines künftigen ‚Dritten Reichs‘. Dabei spielten Hitlers Lieblingskomponisten wie Bruckner oder Wagner sicherlich eine wichtige Rolle. Doch schon an der Stellung Beethovens sollten sich die Geister scheiden (vgl. hierzu auch den im Sammelband enthaltenen Artikel von Esteban Buch). Es gab auch starke Vertreter einer Moderne (insbesondere in kirchlichen Kreisen), die gerade in Beethoven den Verfall der ‚alten deutschen Meister‘ bis Bach sahen.

In einer undifferenzierten Pauschaleinschätzung ‚des Nationalsozialismus‘, oder einer geschlossenen ‚nationalsozialistischen Musikästhetik‘ werden genau die ideologischen Propagandamechanismen akzeptiert, gegenüber denen es sich eigentlich abzugrenzen gälte. Zum einen wird denjenigen recht gegeben, die sich die Geschlossenheit einer ‚starken‘ deutschen Nation gewünscht hatten, zum anderen wird darüber schnell vergessen, dass der Nationalsozialismus aus ganz konkreten Menschen bestand, die eben nicht nur die politische Führungselite des Landes bildeten, sondern die Mehrheit des Deutschen Volks stellten – Menschen in der ganzen Widersprüchlichkeit ihrer Existenzen. Wenn Pascal Huynh in der „Einleitung“ zum Buch schreibt, die „Beschäftigung mit der NS-Musikpolitik“ heiße, „den Weg der Geschichte zu verfolgen, der die deutsche Kultur – die Kultur Bachs und Beethovens – mit unerbittlicher Konsequenz in die Vernichtungslager führte“, so ist dem mit Schärfe zu widersprechen. In die Vernichtungslager wurden politische Gegner und im Sinn der Rassenideologie stigmatisierte Menschen geführt, die nur den einen Teil der Träger ‚deutscher Kultur‘ ausmachten. Andere Träger der ‚deutschen Kultur‘ waren u. a. Musiker wie Carl Orff, Richard Strauss, Karl Straube, Gottfried Müller, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, die sehr wohl in der Nachkriegszeit wieder ihren Platz in der Gesellschaft fanden und mit ihnen ebenso Bach und Beethoven.

(März 2007)

Gunnar Wiegand

INGE KOVÁCS: *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950. Schliengen: Edition Argus 2004. 293 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 7.)*

Als Theodor W. Adorno 1934 anlässlich des 50. Geburtstages Anton Weberns der Hoffnung Ausdruck verlieh, der Komponist werde „in hundert Jahren entdeckt, verstanden und glorifiziert“, konnte er nicht ahnen, dass die Entdeckung und Glorifizierung von Weberns Ceuve bereits zwanzig Jahre später ihren Höhepunkt erreichen sollte. Während die Darmstädter Ferienkurse bis heute häufig als Hauptschauplatz dieser Entwicklung gesehen werden – eine

Bewertung, die, wie bereits Gianmario Borio gezeigt hat, die internationale Dimension der musikalischen Avantgarde in den 1950er-Jahren nur unzureichend berücksichtigt (vgl. dessen Beiträge in *Im Zenit der Moderne*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Vol. 1) –, fasst Inge Kovács mit ihrer an der Berliner Humboldt-Universität entstandenen Dissertation die weitgehend vergessene frühere, aber nicht weniger wichtige Phase der Webern-Rezeption der unmittelbaren Nachkriegszeit ins Auge. Kovács konzentriert sich in ihrer Studie auf die Situation im Paris der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre, die sie als „Bindeglied zwischen dem Diskurs der Schönberg-Schule und der seriellen Webern-Nachfolge“ (S. 13) charakterisiert. Ohne die Vielstimmigkeit der Diskussionen und die breite Wirkung Weberns in den musikalischen Avantgardezirkeln in Abrede zu stellen, gruppiert Kovács ihre Untersuchung um drei Hauptprotagonisten: René Leibowitz, Pierre Boulez und John Cage. Diese haben sich auf je unterschiedliche Weise zu Weberns Musik positioniert und mit ihren Auffassungen das zeitgenössische Webern-Bild mitgeprägt. Den beständigen Wandel dieser changierenden Webern-Bilder untersucht die Autorin mit Hilfe des von Foucault entlehnten Konzeptes des „Diskurses“. Als Vorteile dieses methodischen Vorgehens bestimmt Kovács unter anderem eine „Relativierung der Autorenfunktion“ zugunsten einer Fokussierung auf die sich verändernden Konstellationen der Auffassungen. Dadurch gewinnt ihre Darstellung eine tiefere Dimension, die den Wechsel unterschiedlicher Einflüsse und die Prozesse herausarbeitet, denen das „Webern-Bild“ dieser Zeit ausgesetzt war. Es gehört zu den großen Vorzügen dieser Arbeit, dass Kovács nie nachlässt, dieser „Dynamik des Denkens“ und dieser „Unruhe“ zu folgen, die sie zutreffend als Merkmale einer Umbruchszeit charakterisiert.

Gleichzeitig gelingt es ihr, tragende Voraussetzungen für diesen Pariser Webern-Diskurs – wie etwa den französischen Existentialismus (vgl. S. 85 f. und S. 168 ff.) – oder die Auswirkungen der Ereignisse in Paris auf die Webern-Diskurse außerhalb Frankreichs in ihre Darstellung einzubringen. In den beiden Hauptkapiteln „Von der Form zur Struktur“ und „Begriffliche Eckpunkte einer neuen Poetik“ wertet

Kovács die heute greifbaren Quellen – Publikationen, Briefe, Pamphlete, Erinnerungen, Gesprächsaufzeichnungen, aber auch die seinerzeit entstandenen Kompositionen und Skizzen – aus. Mit Sensibilität spürt sie den verborgenen Schichten dieser Zeugnisse nach, bringt sie miteinander in Beziehung und rekonstruiert sorgfältig vergessene Kontexte, die häufig erst eine sinnvolle Lesart der Dokumente eröffnen. Dass die sicherlich nicht zu unterschätzende Dimension des mündlichen Austausches und der pädagogischen Tätigkeit für den Historiker weitgehend verloren ist, zieht Kovács zumindest beiläufig in Betracht. Der konsequent durchgeführte rezeptionsgeschichtliche Ansatz erlaubt es der Autorin, die damaligen Diskussionen um den „vermeintlich authentischen“ Webern zu relativieren, da neben der (häufig kaum zu rekonstruierenden) Autorenintention der Rezipient maßgeblich zur Sinnkonstitution von Kunst beiträgt (S. 65 ff.). Das sogenannte „pointillistische Missverständnis“ (Peter Stadlen) wird somit als Teil der Rezeptionsgeschichte unhintergebar Bestandteil von Weberns Musik und trägt entscheidend zu deren Verständnis bei.

Bei der Lektüre der Arbeit wird dem Leser vor Augen geführt, dass unser Bild von der Webern-Rezeption der 1950er-Jahre bis heute durch eine erst später fixierte, dann aber von den damaligen Protagonisten umso nachdrücklicher popularisierte Interpretation geprägt ist. Kovács demonstriert nicht nur, dass dieses Bild Risse aufweist, sondern liest es wie ein Mosaik, dessen zahlreiche Steinchen in einem dynamischen Prozess kontinuierlich verschoben wurden, bevor es sich allmählich zu einem erstarrten Webern-Monument verfestigt hat. In Kapitel 2 „Von der Form zur Struktur“ wird die Entwicklung der Kompositionstechnik von Leibowitz, Boulez und Cage mit Aspekten ihrer individuellen Webern-Rezeption in Verbindung gebracht, wobei Kovács die Wechselwirkungen zwischen den genannten Protagonisten eindringlich erörtert. Unter anderem wertet Kovács in überzeugender Weise die Bedeutung von Leibowitz für das zeitgenössische Webern-Verständnis auf. Konzepte wie „Athematisches Komponieren“ oder die Entwicklung des strukturalistischen Reihenverständnisses werden sowohl anhand der zeitgenössischen Interpretation von Weberns Werken als auch anhand

der kompositorischen Anwendung selbst mit Hilfe klug gewählter Beispiele aufgeschlüsselt. Anschließend ergänzt Kovács ihre Beobachtungen durch eine Untersuchung der Begriffsgeschichte der neuen Poetik am Beispiel der zentralen Oppositionen „Freiheit – Strenge“, „Statik – Mobilität“, „Klang – Stille“ und „Dissoziation – Kohärenz“. Auch in diesem Teil verbindet Kovács ihre Interpretation der theoretischen Reflexionen, in die sie auch ideengeschichtliche Aspekte mit einbringt, mit einem analytischen Blick auf gleichzeitig entstehende Kompositionen und Interpretationen der Werke Weberns. Diese doppelte Sicht macht die Verschiebungen in der Auffassung der Protagonisten besonders nachdrücklich deutlich.

Kovács' sorgfältig geschriebene Studie eröffnet uns eine frische Perspektive auf die Webern-Rezeption der Nachkriegszeit und die Entstehung des musikalischen Strukturalismus. Sie liest sich gleichzeitig als ein klug geführter Angriff auf die Einseitigkeit der schiefen, aber scheinbar unausrottbaren Webern-Bilder, die bis heute auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum einen festen Platz einnehmen. Die Freude der Lektüre wird allenfalls durch einige technisch unbefriedigende Abbildungen von Autographen getrübt (vgl. S. 107). Die Publikation bereichert unsere Auseinandersetzung mit der Musik der frühen 1950er-Jahre und gibt über ihren Forschungsbeitrag hinausgehend spannende Anregungen zum Nach- und Weiterdenken.

(Januar 2007)

Felix Wörner

ANNO MUNGEN: „BilderMusik“. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Remscheid: Gardez! Verlag 2006. 448 S., Abb.; Dokumentation: 298 S., Abb. (Filmstudien. Band 45 und 46.)

„Eines Abends im Theater, während die Zwischenacts-Musik das Publikum zu unterhalten versuchte, bat im gefüllten Parquet ein Herr seinen Vordermann auf das höflichste, den Hut abzunehmen, worauf der Vordermann ebenso höflich die Antwort gab, er würde das längst gethan haben, hätte er vermuten können, dass der Herr die Musik zu sehen begehre.“ Dass Musikaufführungen nicht allein das Gehör,

sondern oft auch den Sehsinn ansprechen, zeigt Anno Mungen in seiner zweibändigen Studie *BilderMusik*. Im Zentrum stehen technische Entwicklungen aus der Zeit zwischen 1800 und 1900, die Ton und Bild zusammenführen. Dabei handelt es sich um „kinogleiche Auführungen von großformatigen und sich selbst genügenden, medial ausgerichteten Bildern“ (S. 17). Galt das kulturwissenschaftliche Interesse bislang ausschließlich den technischen Besonderheiten und dem neuartigen Sehen, das durch diese Apparate und Konstruktionen ermöglicht wurde, deckt Mungen eine weitgehend unbekannt Dimension dieser Medien auf: die akustische. Ausgehend vom musikbegleiteten Tableau vivant, das einen bedeutungsgeladenen Augenblick in einer Pose einfängt, spannt Mungen einen Bogen über das Panorama und das Diorama, das durch Licht und Ton Zeit und Raum in das zweidimensionale Bild integriert, bis zu den ersten Stummfilmen und weist damit überzeugend nach, dass der multimedialen Erfahrung von Filmmusik eine weit zurückreichende Tradition einer „Musik für Bilder“ (S. 23) vorausgeht.

Nach einem ersten Kapitel, das grundlegende Konzepte des Verhältnisses von Musik und Bild wie „Tonmalerei“ oder „Gesamtkunstwerk“ erläutert, widmen sich die nachfolgenden Kapitel jeweils einem der genannten Bild-Ton-Medien. Unabhängig von der technischen Ausstattung der einzelnen Medien bildet sich ein Repertoire ikonographischer Motive heraus. Beliebte sind vor allem Schlachtendarstellungen, Kirchszene und Landschaftsbilder, insbesondere Alpenpanoramen. Im Kontext dieses ikonographischen Repertoires übernimmt die Musik Mungen zufolge in den Darstellungen unterschiedliche Funktionen: Sie zeichnet lautmalerisch oder tonsymbolisch nach, was das Bild vorgibt, sie setzt als Instrumentalmusik eine immanente Inzidenz um (z. B. den Orgelklang in der Kirchszene) oder sie kreiert, zumeist unter Verwendung musikalischer Topoi, eine klangliche Atmosphäre. Mit diesem analytischen Rahmen untersucht Mungen eine Vielzahl von Einzelbeispielen und zeigt dabei zugleich eine Fülle unterschiedlicher Arten der Musikpräsentation: illustrierende Geräusche, Improvisationen, Kompilationen von bereits bestehenden Musikstücken und – insgesamt eher die Ausnahme – Originalkompositionen

werden entweder von mechanischen Musikinstrumenten oder von verborgen platzierten Musikern oder sogar von Orchestern klanglich umgesetzt.

Mungen begnügt sich jedoch nicht damit, nur eine Geschichte der Bild-Ton-Medien unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Musik zu erzählen, sondern verfolgt neben einem medienhistorischen auch einen kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Ansatz. Anders formuliert: Es geht ihm nicht nur um die akustische bzw. musikalische Dimension visueller Medien, sondern auch um die Bedeutung des Visuellen in der Komposition und Wahrnehmung von Musik. So zeigt er u. a. am Beispiel von Richard Wagners panoramatischen Konzeptionen im *Ring* und Franz Liszts *Dante-Sinfonie*, die Liszt in Zusammenarbeit mit dem Maler Genelli zunächst als tönendes Diorama plante, welche Bedeutung die neuen Bild-Ton-Medien für die kompositorische Praxis besaßen und inwiefern sich musikalische Strukturen aus der Bindung an diese optischen Medien erklären lassen. Diese Überlegungen zur Kompositionspraxis werden mit Ausführungen zu Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts parallel geführt. Lange vor Wagners unsichtbarem Orchester bereits um 1820 ist man bestrebt, den Musiker und damit die körperliche Aktivität des „Musik-Machens“ aus dem Blickfeld des Zuhörers zu verbannen und auf diese Weise die visuelle Dimension der Musik auszuschalten. Gleichzeitig entsteht jedoch bei vielen Hörern ein Bedürfnis, diese visuelle Leerstelle zu füllen und der Musik bei ihrem Erklängen neue Bilder hinzuzufügen. Besonders beliebt und verbreitet war eine solche „Theatralisierung“ von Musik in den Aufführungen von Ludwig van Beethovens *Sechster* und *Siebter Sinfonie*. So inszeniert die Vereinigung des Düsseldorfer Malkastens Beethovens *Sechste* als Folge lebender Bilder und entspricht damit einer gängigen Rezeptionshaltung, die das Erleben von Musik re-konkretisiert.

Mungens Untersuchung vereint eine Fülle interessanter Thesen und ist durch die methodisch breit gefächerte Herangehensweise an das Thema nicht nur für die Filmmusikforschung ein Gewinn, sondern bietet auch all denjenigen Lesern eine sehr anregende Lektüre, die sich für Fragen der Musikwahrnehmung, für eine Kulturgeschichte des Hörens, für ein kul-

turwissenschaftlich ausgerichtetes Nachdenken über Musik und für Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst interessieren. Insgesamt ist dieser Publikation eine möglichst große Leserschaft zu wünschen!

Dem durch gut ausgewählte Bild- und Notenbeispiele ansprechend gestalteten Textteil ist eine umfangreiche Quellensammlung als zweiter Band hinzugesellt, der zahlreiche Programmankündigungen, Rezensionen, aber auch Essays zu allgemeinen ästhetischen Fragen des Themenfeldes vereint. Diese ausführliche Quellensammlung ist besonders verdienstvoll, weil sie das umfangreiche Repertoire an musikbegleiteten Aufführungen großformatiger Bilder bzw. Bildprojektionen überhaupt erst erschließt und einen reichhaltigen Schatz für weitergehende Forschungen bietet.

(März 2007)

Camilla Bork

Penser l'œuvre musicale au XXe siècle: avec, sans ou contre l'Histoire? Gesammelte Texte von Martin KALTENECKER und François NICOLAS. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2006. 134 S.

Die Publikation vereint ausgewählte Beiträge zweier Pariser Veranstaltungen aus den Jahren 2003/04, deren eine, „Penser la musique contemporaine avec, sans, contre l'Histoire?“, unter der Leitung von Gilles Dulong und François Nicolas an der École Normale Supérieure stattfand (vgl. das detaillierte Programm einschließlich der Wiedergabe einzelner Beiträge unter www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/index.html), während die andere, von Martin Kaltenecker verantwortet, unter dem Titel „La Musique du XXe siècle: l'hypothèse de la continuité“ am Centre de documentation de la musique contemporaine abgehalten wurde (dokumentiert unter www.cdmc.asso.fr/flash/html/10saison/seminaires/semi0304.htm). Ihre Zusammenfassung in einem Band rechtfertigt sich nicht zuletzt durch die Rolle, die einige Überlegungen des Philosophen Jacques Rancière für beide Themenstellungen spielen. Dessen Buch *Le Partage du sensible* (Paris 2000, deutsch *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006) unterscheidet im Rahmen einer – hier nicht zu behandelnden – Neubestimmung des Verhältnisses von Ästhetik und Politik in diachroner Abfolge drei Paradigmen oder

„Regime“ der Kunst: das „ethische“, das „poetische“ oder „repräsentative“ und das „ästhetische“. Letzteres – es entspricht in seiner zeitlichen Abgrenzung dem Paradigma der Autonomieästhetik und der sich daran orientierenden Ansetzung der ästhetischen Moderne ab ca. 1800 – wird in dem einleitenden Beitrag von Martin Kaltenecker für den Bereich der Musik konkretisiert, wobei es dem Autor vor allem um die Präzisierung der von Rancière implizierten konzeptuellen Einheit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun ist, um die Zurückweisung einer Bestimmung der Moderne als dem fortgesetzten Bruch mit der Vergangenheit und ineins damit um eine Delegitimierung des Konzepts „Postmoderne“ zugunsten einer Wiedergewinnung ästhetischer Beurteilungskriterien. Unter dem Titel „Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales“ greift François Nicolas die Titelfrage des Bandes auf und plädiert aus der Perspektive des Komponisten für ein von der Musikgeschichtsschreibung emanzipiertes musikalisches Denken auf der Basis einer radikalen Orientierung am Einzelwerk. Die Vehemenz, mit der das geschieht (und die den zweiten Beitrag Nicolas' zu einer regelrechten Kampfansage gegen einige von ihm diagnostizierte Bevormundungen und Funktionalisierungen der Musik werden lässt) macht dabei deutlich, dass es den präsentierten Debatten nicht nur um die Frage von Autonomie und/oder Historizität des musikalischen Kunstwerks geht, sondern um die Verteidigung einer intellektuell anspruchsvollen zeitgenössischen Musik und des mit ihr verbundenen kompositorischen und ästhetischen Denkens.

Aber auch, wenn man mit dem kulturpolitischen Subtext nicht vertraut ist, lohnt die Lektüre des Bandes (er bietet außer den hier besprochenen Beiträgen Texte von Esteban Buch und Hugues Dufourt zu Arnold Schönberg, von Antoine Hennion zur Bach-Rezeption und von Isabelle His zum Komponisten Diskurs in der Renaissance). Das gilt auch und gerade aus der Perspektive und in Kenntnis des deutschsprachigen Forschungsdiskurses zum Verhältnis von „Geschichtlichkeit und Kunstcharakter“ (Carl Dahlhaus). So zeigt der auf Nicolas antwortende Beitrag von Jacques Rancière („Autonomie et historicisme: la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art“) unter Rückgriff auf Formulierungen

François Hartogs (*Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris 2003) zum einen, dass die Idee der ästhetischen Autonomie und der emphatische Werkbegriff keine Gegenentwürfe zum historischen Denken bilden, sondern ihrerseits je spezifischen „régimes d'historicité“ folgen. Zum anderen konstatiert er, dass ihrer beider Verbindung im Konzept „Moderne“ – exemplifiziert an einer Passage aus Adornos *Philosophie der neuen Musik* – nur um den Preis einer Aporie zu haben ist: der historisch entdifferenzierten Koexistenz künstlerischer Mittel und Materialien im imaginären Museum einer autonomen Kunst und der gleichzeitigen teleologischen Konzeption einer „auto-suppression de l'art“ (S. 57). Diese Überlegungen und die abschließende Feststellung, dass es nicht die *eine* Geschichte, sondern, abhängig von den jeweiligen Konzeptualisierungskriterien, „des combinaisons entre plusieurs sens d'histoire“ gibt, bedeuten weniger eine Gegenposition zu Kaltenecker und Nicolas als vielmehr eine präzise philosophische Analyse des Problems samt dem Nachweis, dass normative ästhetische Kriterien nicht auf der Basis von Geschichtsphilosophie zu gewinnen sind.

Setzte man jedoch die Moderne nicht umstandslos mit dem Aufkommen der radikalen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleich, wie es hier überwiegend geschieht, dann eröffnete sich die Möglichkeit, die (ohnehin unfruchtbare) Polarität von materialimmanenter Teleologie und „postmoderner Beliebigkeit“ zu überwinden: In einer weiteren Perspektive nämlich erwies sich als fundamentales Bestimmungsmerkmal der Moderne die offene Frage nach dem Verhältnis zur Geschichte und die von Kaltenecker und Rancière kritisierten Enthistorisierungsstrategien avantgardistischer oder postmoderner Provenienz als Spielarten einer Antwort darauf. Die Differenziertheit, mit der im einzelnen Kunstwerk diese Frage jeweils angegangen wird, böte sich dann als belastbares Kriterium an, das einem ästhetischen „anything goes“ entgegenzuhalten wäre. (Januar 2007) Markus Böggemann

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig

HOLTMEIER, Michael POLTH und Felix DIERGARTEN. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. 420 S., Nbsp.

Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext. Hrsg. von Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2005. 297 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 1.)

Musiktheorie. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER und Oliver SCHWAB-FELISCH. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 524 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

„Historie‘ und ‚Systematik‘“, so heißt es in der Einleitung zum Bericht über den 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, „sind die zentralen Begriffe der Musiktheorie“ (S. 9). Zumindest sind sie gegenwärtig die beiden Kategorien, an denen sich die Diskussionen innerhalb des Faches, die Fragen nach seinem Selbstverständnis und seiner inhaltlichen Ausrichtung, vorzugsweise festmachen. Verglichen mit nur unwesentlich früheren Selbstreflexionen, bei denen es vor allem um den künstlerischen und/oder wissenschaftlichen Status des (Hochschul-)Fachs Musiktheorie ging (vgl. Clemens Kühn, „Musiktheorie: Kunst und Wissenschaft und Praxis. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen“, in: *Musiktheorie* 15 [2000], S. 365–377), läßt das auf eine Umorientierung schließen: Der Wissenschaftsanspruch steht nun weitgehend außer Frage; als eine Form seiner Einlösung und zugleich als Alternative zum hierzulande vorherrschenden historischen Ansatz gewinnen Möglichkeiten systematischer Theoriebildung und damit der Anschluss an ältere Traditionen des Faches wieder an Interesse. Deren Abreißen nach 1933 und ihr Nicht-Wiederaufgreifen nach 1945 werden in Ludwig Holtmeiers lesenswertem Eröffnungsvortrag des Dresdner Kongresses als ein eklatanter „Theorieverlust“ (S. 19) dargestellt, von dem sich das Fach im deutschsprachigen Raum lange nicht erholt hat. Hier neue Impulse zu setzen, war ein zentrales Anliegen der im vorliegenden Kongressbericht dokumentierten Veranstaltung. Das ist gelungen: Zwar nicht jeder Beitrag, wohl aber das Buch als Ganzes lohnt die Lektüre, wobei die im Titel angezeigte Polarität weniger als Problemstellung, sondern als denkbar großzügiger Rahmen aufgefasst wird. Auch bleibt der Gedanke einer Emanzipation von der

„Historie“, wie er in den Grundsatzreferaten von Eckehard Kiem, Hubert Moßburger und Michael Polth unterschiedlich stark akzentuiert wird, weitgehend unberücksichtigt. Das ist kein Nachteil, denn auch in der Musiktheorie erschöpfen sich die „Aspekte des Historischen“ (Kiem) nicht in der „Lektüre der Originaltexte“ (S. 38), dem Anfertigen von Stilkopien oder gar der „Rekonstruktion einer vergangenen ‚Hörweise‘“ (S. 60). Fasst man die Möglichkeiten historischen Fragens und Forschens weiter als von den Grenzen eines solchen Empirismus vorgegeben, dann erweist sich auch, dass die Polarität von „Historie und Systematik“ nicht zwingend in der Sache begründet ist. Das zeigt neben dem Beitrag Holtmeiers auch der von Alexander Rehding: Gerade das physikalisch Absurde der Riemannschen Untertontheorie wird hier zum Anlass genommen, musiktheoretische Epistemologien zu historisieren und aus ihrem kulturellen Kontext heraus zu erklären.

„Kultureller Kontext“ ist auch einer der Schlüsselbegriffe des von Dörte Schmidt herausgegebenen Sammelbandes. Er will, wie die Herausgeberin zu Anfang darlegt, den Gegensatz von Theorie bzw. Systematik und Geschichte hinter sich lassen und sich stattdessen mit „jenen im weitesten Sinne wissenschaftlichen Kommunikationsvorgängen [...] befassen, die die theoretischen Argumentationen über musikalische Sachverhalte tragen“ (S. 8). Zu diesem Zweck werden mit topographischen Metaphern und dem Paradigma des „Raumes“ – als Alternative zu einer „Universalgeschichte“ – einerseits, mit dem Begriff des „kulturellen Handelns“ – als Alternative zur Stillstellung des Untersuchungsgegenstands – andererseits zwei aus den Kulturwissenschaften entlehnte Konzepte in Anschlag gebracht. Umgesetzt wird dieses Programm – wie bei einem Sammelband nicht anders zu erwarten – in den einzelnen Beiträgen in unterschiedlichem Maße: am getreuesten wohl in Schmidts eigenem, einem Vergleich der englischen und der deutschen Übersetzung von D’Alemberts *Éléments de Musique*, als dessen das Erkenntnisinteresse formulierender Extrakt die Einleitung der Herausgeberin gelesen werden kann. Andere Autoren fügen dem weitere Aspekte hinzu, so vor allem Max Haas in seinen enorm facettenreichen Ausführungen zur mittelalter-

lichen Musiktheorie der drei Schriftreligionen – in Wahrheit eine (musik-)historiographische Grundlagenreflexion anhand des Umgangs mit dem Phänomen mündlicher Überlieferung. Hier wie auch in Heidy Zimmermanns Untersuchungen zum Musikdenken im rabbinischen Judentum wird überdies der Begriff des „kulturellen Handelns“ mit einem präzisen Inhalt gefüllt, indem Musiktheorie als „operationales Wissen von ‚Musik‘“ (S. 40) rekonzeptualisiert wird. Der Eindruck, dass Mittelalter und Frühe Neuzeit als Forschungsgegenstände besonders zu Perspektivenwechseln und produktiven Grenzüberschreitungen herausfordern (wie es auch in anderen Kulturwissenschaften der Fall ist, man denke nur an die Schule der *Annales* oder an die Arbeiten Stephen Greenblatts), bestätigt sich also auch in diesem Band. Das gilt auch für die Beiträge von Rainer Bayreuther über die Rolle philosophischer Naturlehren für die musikalische Affektentheorie im 16. und 17. Jahrhundert und von Thomas Christensen über den Einfluss von Descartes, Newton und Locke auf das musiktheoretische Denken Jean-Philippe Rameaus. Allerdings geht Christensen nicht so weit, den ‚Helden‘ seiner Erzählung in das überindividuelle Geflecht kultureller Diskurse aufzulösen. Seine Darlegung bleibt personenzentriert und der untersuchte Kontext ein äußeres Phänomen, das auf die Rameausche Theorie trifft und allenfalls „Spuren“ (S. 105) hinterlässt.

Den programmatischen Anspruch der Publikation, auch nicht-europäische Musiktheorien zu berücksichtigen, lösen Martin Greves Überblick über das Musikdenken im türkischen Nationalstaat und Allyn Miners Präsentation eines Beispiels indischer Musiktheorie vom Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Beide Texte sind einführend gehalten, legen aber dennoch (und Greve stärker als Miner) einen speziellen Akzent auf die Austauschprozesse zwischen europäischem Gedankengut und den eigenen, kontinuierlich gepflegten oder wiederbelebten Traditionen. Sie zeigen mithin, dass die Revision und die damit einhergehende Pluralisierung von Traditionen in der Moderne kein Spezifikum europäischer Kultur ist – eine Pluralisierung, als deren Reversbild jener normative „Rappel à l'ordre“ (S. 240) erscheint, der auch die Theorien Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers prägt. So konstatiert Neil Boy-

ton für die Formtheorie der Wiener Schule eine weitgehende, im Fall von Schönberg und Leopold Spinner auch durch die Erfahrung des Exils nicht angefochtene Konstanz. Damit und mit der Begründung dieser Unwandelbarkeit in der bruchlosen Verbindung von Theorie und kompositorischer Praxis wird allerdings einmal mehr die kollektive Selbstinterpretation der Wiener Schule fortgeschrieben. Ihre kontextualisierende Betrachtung als ausgesprochen erfolgreiche Stabilisierungsstrategie, als Gegenmaßnahme zur allgemeinen Normenerosion in der Moderne, bleibt weitgehend außen vor. In Stephen Hintons Darstellung der amerikanischen Schenker-Rezeption stehen dagegen Wandlungsprozesse im Vordergrund. Der Versuch, Schenkers Lehre von ihrem weltanschaulichen Ballast zu befreien und sie „im Sinne einer axiomatischen Theorie mit naturwissenschaftlichen Ansprüchen“ (S. 243) zu rezipieren, lässt ihre ästhetischen und ideologischen Gehalte eines normativen „organicism“ unangetastet. Die stillschweigend übernommene regulative Idee eines organischen Zusammenhangs hat dabei letztlich auch historiographische Konsequenzen: Sie konstituiert die Geschichte der Musiktheorie als eine, „die sich im Gebilde der tönenden Struktur als Einheit denken läßt“. Dadurch komme, so Hinton, „eine Disziplin zustande, die sich eine Geschichte schafft, um geschichtslos arbeiten zu können“ (S. 246). Dem muss man in dieser Schärfe nicht zustimmen, denn weder beschränkt sich das Rüstzeug der Musiktheorie (auch in Amerika nicht) auf orthodoxen „schenkerism“ oder andere ahistorisch-strukturfixierte Methoden, noch ist die bei Hinton latent mitschwingende Entgegensetzung von kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und musikalischer Analyse zwingend, geschweige denn wünschenswert. Dass freilich in einem Sammelband über *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* kein einziger Musiktheoretiker vertreten ist, verweist auf die einstweilen bestehenden Schwierigkeiten, beide Ansätze miteinander zu verbinden.

Als Parallellektüre bietet sich deshalb der von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch herausgegebene Band *Musiktheorie des Handbuchs der systematischen Musikwissenschaft* an: Was jene Publikation an Kontextualisierung leistet, das ergänzt diese um die

ausführliche Darstellung musiktheoretischer Sachverhalte, ohne jedoch deren Geschichtlichkeit zu übersehen. Denn das ist das für ein nominell systematisches Werk Erstaunliche: Es ist in seinem Gesamtaufriß wie in der Anlage der meisten Beiträge dezidiert historisch ausgerichtet. Die Gliederung nach „Formen der Begründung von Musik“ (S. 9) ist zwar erkennbar, wird aber von einer chronologischen Abfolge überformt. Manches, was der Sache nach zusammengehört oder in aufeinander abgestimmter Nachbarschaft wechselseitig erhellend gewirkt hätte – z. B. der Aufsatz von Thomas Noll über Musik und Mathematik und der von Martha Brech über das Komponieren mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Modellen im 20. Jahrhundert zusammen mit den beiden Texten von Andreas Holzer (aus denen man ohne Schaden einen einzigen hätte machen können) –, muss durch einen individuellen Lektüreprécours verbunden werden. Redundanzen bleiben so nicht aus, und die Aufforderung an die Leserin und den Leser zur „verdichtenden Reflexion“ (S. 10) zeigt, dass sie auch der Herausgeberin nicht entgangen sind. Doch ist solche Kritik wohlfeil, wenn das fertige Produkt vor einem liegt und man von den Schwierigkeiten seines Zustandekommens nicht mehr weiß, als was das Vorwort durchscheinen lässt. Ohnehin bietet das Buch einiges an dichter und doch klarer, im besten Sinne handbuchartiger Information: Genannt seien die Beiträge von Klaus-Jürgen Sachs (zur mittelalterlichen Musiktheorie), Wolfgang Hirschmann (zum 17. Jahrhundert), Volker Helbing (zur französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis) und Ludwig Holtmeier (zur Riemann-Rezeption). Gleiches gilt für die Darstellung der Analyseverfahren nach Heinrich Schenker (Oliver Schwab-Felisch) und Allen Forte (Ullrich Scheideler). Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass die Beschäftigung mit dem Parameter Tonhöhe bei weitem dominiert; die besondere Berücksichtigung der Kategorie ‚Form‘ wird zwar angekündigt, der entsprechende Aufsatz von Ricarda Rätz muss aber am Versuch einer Überblicksdarstellung (auf 15 Seiten von der Gregorianik bis zur Klangkunst) scheitern. Friedemann Kawohl beschränkt sich im selben Kapitel dagegen mit Gewinn auf die Behandlung von Organismusmetaphern in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Damit ist

zugleich eine Metaebene angedeutet, die in dem Beitrag über kognitionswissenschaftliche Ansätze in der Musiktheorie (Christian Thorau) ausgebaut wird: Deren Untersuchungen laufen auf nicht weniger als eine „Theorie musikalischer Theoriebildung“ (S. 379) hinaus und bieten sich somit nachdrücklich für eine kontextorientierte Musikforschung an.

Der Band schließt mit einer Literaturliste, die aber mangels inhaltlicher Gliederung (z. B. in Anlehnung an die Kapiteleinteilung) nur einen begrenzten Nutzen hat. Hilfreicher sind da die jeweiligen Anmerkungsapparate (auf denen die Literaturliste offenkundig basiert). Die allerdings werden durch das Layout kleingehalten: Sie laufen als schmale Spalten am inneren Rand der Seiten und geben wenig – manchmal zu wenig (vgl. S. 241) – Raum für etwas, das bei einem wissenschaftlichen Handbuch nun wahrlich dazugehört.

(Februar 2007)

Markus Bögemann

Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. von Corinna HERR und Monika WOITAS. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2006. 330 S.

Seit sich die Wertungskriterien in der Musikgeschichte von der Originalität, dem einmaligen Kunstwerk und dem genialen Komponisten verschoben haben hin zur Kontextualisierung und interdisziplinären Ausweitung des Gegenstandes, hat sich die Diskussion um die Methoden ebenfalls erweitert. Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung, die 2005 stattfand und ausdrücklich die Kulturwissenschaft und Genderforschung als zwei große Bereiche des Erkenntnisgewinns mit einbezog. Das hohe Niveau der Beiträge zeigt, wie sehr man mit der Reflexion über Bisheriges und Künftiges um neue Perspektiven ringt und wie breit gefächert die Zugangsweisen derzeit sind.

Der erste Teil befasst sich mit der „Konstruktion von KünstlerInnen-Bildern“, wobei man mit Hilfe der Montage die biographischen Brüche und Diskontinuitäten eines Lebens erfassen kann (Beatrix Borchard). Katharina Hottmann rollt den Fall des Musikerehepaares Ingeborg und Hans von Bronsart auf, die die komponierende Tochter entmündigen ließen, weil

sie lieber kompositorisch als pädagogisch tätig sein wollte. Was aus feministischer Sicht dem autoritären Vater angelastet worden wäre, bekommt aus der Sicht der Genderforschung eine erweiterte Perspektive. Den Einfluss der Gehirnforschung auf die Erinnerung referiert Melanie Unseld: Sie verweist auf Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* als Möglichkeit, die Ambiguität der Erinnerung erfahrbar zu machen. Genderfragen am Beispiel der Renaissance der Beginenkultur bespricht Rosel Oehmen-Viergge.

In Teil II „Medien und populäre Musik“ werden Darstellungsmöglichkeiten mit multimedialen und interaktiven Medien anhand der Internetseiten „Musik und Gender im Internet“ (MUGI) von Kirsten Reese vorgestellt. Die Verwendung der Genderkategorie in der universitären Populärmusik-Ausbildung wird von Gisa Jähnichen ebenso gründlich reflektiert wie Methoden und Erkenntnisinteresse am Beispiel des Tango argentino: Kadja Grönke spricht den Tänzern die Möglichkeit zu, sich durch ihn Geschlechterrollen spielerisch anzueignen bzw. sie abzulegen. Martin Loeser erprobt die Methode des Historischen Vergleichs zusammen mit der Kulturtransfer-Forschung anhand der Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert.

In Teil III „Musik-Theater“ behandelt Annette Kreuziger-Herr Edward Saids Kritik an der postkolonialen Theorie anhand von Verdis *Aida*; Sebastian Werr betrachtet höfisches Musiktheater von einer ethnologischen Warte aus und erweitert damit den bisherigen Blickwinkel. Kordula Knaus korrigiert den häufig verqueren Umgang mit Alban Bergs Gräfin Geschwitz; Guido Hiss schreibt über Max Reinhardt und das Dionysische Theater der Moderne aus der Sicht eines Theaterwissenschaftlers, und Monika Woitas hält im Hinblick auf das aktuelle Musiktheater die bisherigen Fächergrenzen für überholt und fordert die Einrichtung eines Faches Musiktheaterwissenschaft.

Im letzten Teil des Bandes wird gezeigt, wie die Performance Studies Impulse für die Musikwissenschaft geben können (Christa Brüstle); Linda Koldau versucht sich an einer musikalischen Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, wobei sie entlegenste Spuren musikalischer Betätigung von Frauen anführt. Methodologische Überlegungen aus soziologischer Perspektive

zur Re- und Dekonstruktion sowie Konstruktion von Geschlecht (Michael Meuser) sowie Auswertungsstrategien bei Gruppeninterviews mit Kindern im Fach Musik (Martina Oster) beschließen den Sammelband.

Vielfältige Fragestellungen werden nicht nur angerissen, sondern ernsthaft problematisiert und differenziert. Dabei erweist sich der vorgestellte „Lehrdialog“ zwischen Corinna Herr und Annette Kreuziger-Herr über Methoden, Konzepte und Perspektiven als Klammer des Ganzen. Der souveräne Blick geht in die Geschichte des Faches, aber auch hinüber zu anderen Fächern, wobei deren wissenschaftskritische Entwicklungen im Dialog aufgefächert werden. Wenn unterstrichen wird, dass sich durch die Anwendung kulturwissenschaftlicher Methoden und Perspektiven ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn ergibt, so beweist dieser Band die Richtigkeit dieser Behauptung. Dass der Gender-Aspekt in dieses Theoriegebäude eingepasst und nicht als Sonderbereich ausgewiesen wurde, verleiht ihm eine Selbstverständlichkeit, die er im musikwissenschaftlichen Alltag noch nicht besitzt.

(April 2007)

Eva Rieger

ANDREAS MEYER: *Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblesmusik in Asante/Ghana. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. 301 S., Nbsp., DVD (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 2.)*

Das Verbreitungsgebiet der westafrikanischen Kwa-Sprachen, in dessen Zentrum die musikkulturell eng miteinander verwandten Akan- und Ewe-Völker Süd-Ghanas beheimatet sind, zählt zu den ethnomusikologisch seit der Mitte des 20. Jahrhunderts am intensivsten erforschten Regionen des subsaharanischen Afrika. Hatten dabei zunächst die verschiedenen traditionellen Gattungen der – durch ihre metrorhythmisch besonders komplexen Multipart-Schichtungen gekennzeichneten – Perkussions- und Vokalmusikformen im Vordergrund gestanden, so wandte man sich seit den 1980er-Jahren verstärkt auch dem Spektrum der neueren und zum Teil rasch wechselnden Moden unterworfenen – nicht ganz unproblematisch oft als ‚neo-traditionell‘ klassifizierten – Musikformen zu. Dieses Spektrum umfasst

neben der als *Highlife* international bekannten westafrikanischen Popmusik auch Gattungen wie *Dansoum* und *Nnwomkorō*, deren Tanzmusik bei den Asante heute vorwiegend in ländlichen Regionen bei Begräbnissen und Gedenkfeiern zu hören ist. Mit der aus seiner Berliner Habilitationsschrift hervorgegangenen Monographie über die beiden letzteren hat Andreas Meyer eine der bislang profundesten Untersuchungen auf diesem Gebiet vorgelegt.

Die beiden in den Blick genommenen Genres weisen sowohl verbindende als auch trennende Merkmale auf: Gemeinsamkeiten bestehen in der auf einen weiblichen Chor mit mehreren Vorsängerinnen und ein fast ausschließlich männliches Perkussionsensemble beschränkten Besetzung, die Ensembleskoordination mittels gleicher oder ähnlicher, auf Einzelglocken gespielter Timeline-Pattern sowie der Gliederung der teilweise sogar identischen Lied-Repertoires in die beiden, jeweils mit bestimmten Tänzen assoziierten, auf 12er- bzw. 16er-Pulsation beruhenden Stile *Adowa* und *Highlife*. Die Unterschiede betreffen die Spielweise und das – jeweils wiederum auch regional und individuell leicht variierende – Instrumentarium. Zu den in beiden Genres gleichermaßen verwendeten Einzelglocken *firikiyiwa* und *dawuro* sowie der Doppelglocke *nnawuta* treten beim *Dansoum* typischerweise die Bechertrommel *apentemma*, die Sanduhrtrommel *donno* und die „Wassertrommel“ *kora* (eine umgestülpt in einer Schale schwimmende Kalabassenhälfte) hinzu; im Falle des *Nnwomkorō* ist es dagegen das dreizungige Basslamellophon *prempensiwa*.

Unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Bedeutung, die bei den Asante den – heute im Spannungsfeld zwischen autochthoner Volksreligion und christlichen Kirchen stehenden – Begräbnisfeiern zukommt, stellt Meyer zunächst die soziale und historische Dimension der beiden Gattungen dar, um sich dann der Analyse der musikalischen und textpoetischen Strukturen und Gestaltungsprozesse zuzuwenden, die den größten Teil seines Buches einnimmt. Dabei schenkt er dem individuellen Gestaltungsbeitrag einzelner Musikerpersönlichkeiten ebenso viel Beachtung wie den allgemeinen Genre-Charakteristika und gewinnt eine Fülle an interessanten Einsichten, die sich nach und nach zu dem Gesamt-

bild eines höchst originellen Amalgams aus alten und neuen, eigenen und fremden (darunter auch eigenen neuen) musikalischen Ideen fügen. Während etwa die melodischen und textlichen Strukturen der Gesänge im Hinblick auf Tonsystem, Melodiebildung, Mehrstimmigkeit, Sprachtonkorrespondenz und poetische Anlage den lokal überlieferten Erzeugungsregeln folgen, lassen die inneren Verhältnisse in den begleitenden Perkussionsensembles beider Gattungen – entgegen ihrer ‚traditionell‘ anmutenden Klanglichkeit – radikale Neuerungen erkennen: Anstelle der für die älteren westafrikanischen Trommel/Idiophon-Ensembles typischerweise strengen Hierarchie der Parts, in der ein leitender Meistertrommler sich variativ über dem Perkussionsteppich der ostinaten Begleitparts entfaltet, finden sich hier – zumindest partiell – in Richtung Kollektivimprovisation verschobene Verhältnisse, wodurch das Moment determinierten interaktiven Agierens etwas zugunsten des stochastischen Moments in den Hintergrund tritt. Ein im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne neu ausgehandeltes Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft scheint sich hier auf dem symbolischen Terrain musikalischer Verhaltensweisen zu äußern, der ästhetische mithin einen ethischen Wandel zu bekunden.

Im Zusammenhang mit der Gestaltambiguität der Timeline-Pattern und der polyrhythmischen Textur des Ensemblespiels behandelt Meyer die in der Afromusikologie seit Jahrzehnten immer wieder kontrovers diskutierte Frage nach dem Beat, einer hier für das Verstehen der emischen Gestaltwahrnehmung entscheidenden Unbekannten, die sich als mentale und idio-kulturell unverbalisierte Gegebenheit direkter Beobachtung entzieht und deren Feststellung daher im Einzelfalle einer umsichtigen Indizienbeweisführung bedarf, in der es zwischen ‚kommetrischen‘ und ‚kontrametrischen‘ (Kolinski 1973) Rhythmusbildungen zu unterscheiden gilt. Dass Meyer diese Frage im Hinblick auf sein Untersuchungsmaterial nach sorgfältiger Abwägung aller – d. h. nicht nur der instrumentalen, sondern auch vokalmelodischer und tänzerischer – Aspekte der gegebenen Indizienlage am Ende nur mit einer vorläufigen Vermutung beantwortet, mag etwas unbefriedigend erscheinen, zeugt aber gerade von seiner methodischen Gewissenhaftigkeit.

Die unter verschiedensten Gesichtspunkten weit ausgeführten Analysen sind anhand der zahlreichen unmittelbar in den Text eingestreuten Notenbeispiele sowie des umfangreichen Anhangs musikalischer Transkriptionen kompletter Aufführungen sowie des dazugehörigen Audio/Video-Quellenmaterials auf der beiliegenden, vorbildlich edierten DVD gut nachvollziehbar. Wechselseitige Track- bzw. Seitenverweise zwischen den Transkriptionen und den Videosequenzen wären allerdings hilfreich gewesen.

Das Buch ist ebenso faszinierend wie die Musik, von der es handelt, und es ist ein überzeugendes Bekenntnis zu einer *Ethnomusikologie* im nachdrücklichen Wortsinn – eine Arbeit, der eine breite Rezeption, sowohl in Fachkreisen als auch darüber hinaus, unbedingt zu wünschen ist.

(März 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.1: Gelegenheitskompositionen, Teil 1: Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXIX, 160 S., Faks.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.2: Gelegenheitskompositionen, Teil 2: Motetten und Konzerte zu 7 bis 24 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVIII, 478 S., Faks.

Als letzte Werkgruppe werden in der neuen Schein-Gesamtausgabe die Gelegenheitskompositionen vorgelegt. Sie nehmen den vierteiligen Band 10 ein, dessen erste beiden Teilbände hier zu besprechen sind. Das erhaltene Repertoire besteht aus nicht weniger als 89 Stücken; 69 weitere nachweisbare Kompositionen müssen als verloren gelten. Der Inhalt der Teilbände 1 und 2 bildet den gewichtigsten Teil der Werkgruppe, nämlich die 29 geistlichen Figuralkompositionen für 2 bis 16 obligate Stimmen. (Die noch ausstehenden Teilbände 3 und 4 werden Kantionalsätze, weltliche Kompositionen, Fragmente und Incerta enthalten.)

Der Thomaskantor diente mit diesen Kompositionen, die meist gedruckt wurden, dem Repräsentationsbedürfnis wohlhabender Leipziger Bürger, woraus die in Scheins veröffentlichten Werksammlungen nicht anzutreffen

den großen Besetzungen zu erklären sind. Dass dieses bedeutende Repertoire immerhin in so großem Umfang vorgelegt werden konnte, ist ein Glücksfall für unsere Kenntnis des Komponisten Schein. Sämtliche im Zweiten Weltkrieg eingetretenen Verluste von Primärquellen konnten durch sekundäre Quellen (darunter Spartierungen von Ilse Hammerstein-Hueck) kompensiert werden; durch Neufunde hat die Herausgeberin das Repertoire sogar noch erweitern können. Der weitaus größte Teil der Werke erscheint hier erstmals als Neudruck. Die Edition ordnet die Stücke nach aufsteigender Stimmenzahl und innerhalb der Gruppen gleichbesetzter Werke nach dem Alphabet des Textanfangs an. Die Editionsprinzipien entsprechen denen der vorangegangenen Bände der Schein-Ausgabe und werden im Kritischen Bericht kurz zusammengefasst. Eine Plausibilitätskontrolle der Notentexte lässt nur wenige Zweifel aufkommen. (So sollte in Nr. 6 in T. 15 die erste Note des Altus wohl *g* lauten; in Nr. 7 sollte die 2. Note des Tenors in T. 63 wohl ebenfalls *g* heißen; und in Nr. 13 wäre wohl in T. 48 die vorletzte Note des Tenor II als *d'* zu lesen.) Die auf Adam Adrio zurückgehende Entscheidung der Editionsleitung, Taktstriche im Abstand zweier Semibreven zu setzen (ihre Problematik wurde schon in *Mf* 56 [2003], S. 220, angedeutet), kann bei der Darstellung der Notentexte eine Irreführung über die metrischen Verhältnisse verursachen, die natürlich nicht der Herausgeberin anzulasten sind. So hat in Nr. 3 die Brevisgliederung zur Folge, dass die Wiederholung des ersten, 17 Semibreven umfassenden Abschnitts (hier gezählt als Takt 1–9a) als Takt 9b–17 mit veränderten Taktstrichen erfolgt, wobei in der Wiederholung die Brevistakte jeweils aus einer binären und einer ternären Hälfte zusammengesetzt sind – eine Divergenz, der in der Komposition nichts entspricht.

Zu begrüßen ist grundsätzlich, dass die Herausgeberin für verlorengegangene Stimmen von Nr. 1, 6, 13 und 17 hypothetische Ergänzungen anbietet, die sich auf Analogie zu Parallelstellen und auf die imitatorische Satzstruktur stützen. Ob dabei die originalen Lösungen gefunden sind, erscheint allerdings an einigen Stellen fraglich. So kann man sich schwer vorstellen, dass Schein fehlerhafte Parallelführungen und Zusammenklänge geschrieben hat, wie sie

sich beispielsweise in Nr. 13 in den Takten 17 und 18 finden. Da die ergänzten Stimmen in Kleindruck gegeben sind, ist der Unterschied zwischen Belegtem und Hypothetischem leicht zu erkennen; für die praktische Aufführung, die ja die Ergänzungen benötigt, wäre eine Revision anzuraten.

Der Kritische Bericht gibt über den Überlieferungsbefund detaillierte Auskunft. Er teilt auch die oftmals umfangreichen und für den ‚Sitz im Leben‘ aufschlussreichen Titel der Originaldrucke mit. Ein editionstechnischer Fehlgriff sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, der zwar für die vorliegende Ausgabe marginal ist, der sich aber in der Musikwissenschaft bei Übertragungen aus Frakturdruck so sehr verbreitet hat, dass darauf einmal hingewiesen werden sollte: Silbentrennungs- und Bindestriche, die in Frakturschrift die Gestalt eines leicht schräg gestellten kurzen Doppelstriches haben, sind bei der Übertragung in Antiqua durch den Antiqua-Bindestrich wiederzugeben, nicht aber durch das Gleichheitszeichen, das nach Aussehen und Funktion nichts mit dem Fraktur-Doppelstrichlein zu tun hat und das den barocken Texten unnötigerweise den Anstrich des Absonderlich=Altmodischen verleiht.

Die Einwände, die gegen Details erhoben werden können, tangieren nicht die Bedeutung der mit großer Sorgfalt erstellten Ausgabe, mit der die wohl letzte Lücke in der Edition der Werke der ‚drei großen S‘ des deutschen 17. Jahrhunderts geschlossen wird. Es ist zu hoffen, dass auch die Musizierpraxis – trotz des stolzen Preises der Bandausgaben und des berechtigten Kopierverbots – den Zugang zu diesen Werken findet.

(Februar 2007)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke. Band 1a: Frühfassungen zur h-Moll-Messe.* Hrsg. von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XII, 169 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 1a: Frühfassungen zur h-Moll-Messe BWV 232. Kritischer Bericht von Uwe WOLF.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 113 S.

Der 1954/56 im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschienene Band der h-Moll-Messe

von Friedrich Smend war seinerzeit schon in vielen Punkten umstritten. Durch die inzwischen erreichten Erkenntnisse insbesondere zu Identität und Chronologie der Schreiberhände ist Smends Kritischer Bericht über weite Strecken veraltet; auch der Notentext hat zahlreiche Probleme, die eine Neubearbeitung des Materials wünschenswert machen.

Der zu besprechende Band ist erst ein kleiner Anfang davon. Gegenstand sind die unabhängig voneinander entstandenen Einzelteile in ihren jeweils frühesten Fassungen: die *Missa* (Kyrie und Gloria) von 1733, das *Sanctus* von 1724 sowie die inzwischen in einer Abschrift Johann Friedrich Agricolas aufgetauchte, nicht genau datierbare Frühfassung des *Credo in unum Deum*. Für die beiden letztgenannten Teile liegen schon praktische Neuausgaben vor, die Aufgabe der vorliegenden Ausgabe war hier die genaue Dokumentation des handschriftlichen Befundes. Für die *Missa* ist dies die erste Ausgabe, die den Stand von 1733 nach dem Dresdener Stimmensatz wiedergibt. Allerdings weicht diese Fassung nur im Gloria und nur in wenigen Details von einer zu konstruierenden „Fassung letzter Hand“ ab.

Dass die Abgrenzung der Frühfassungen gegenüber späteren Entwicklungsstadien nicht problemlos ist, zeigen zwei Stellen des *Sanctus*, auf die der Herausgeber aufmerksam macht. In T. 24 hat Bach bei der Überarbeitung für die h-Moll-Messe in den späten 1740er-Jahren einen Simultanquerstand beseitigt. Der Herausgeber hält die ursprüngliche Lesart offenbar für nicht zumutbar und übernimmt Bachs späte Verbesserung. In T. 119–122 findet sich in Partitur und Stimmen eine parallele Korrektur des Basso continuo, die grobe Quintparallelen zur Violine I beseitigt. Diese Korrektur, die der Herausgeber ebenfalls übernimmt, kann frühestens zur zweiten Aufführung 1726/27 vorgenommen worden sein; sie gehört also eigentlich auch nicht in eine Ausgabe, die mit „Fassung von 1724“ überschrieben ist. Der zweite Fall stellt zweifellos einen Kompositionsfehler dar, den man in einer auch zu Aufführungen herangezogenen Ausgabe nicht im Notentext sehen will. Der erste Fall ist dagegen eine klangliche Härte, bei der zu fragen wäre, ob sie noch im Rahmen von Bachs Toleranz liegt (vgl. etwa BWV 3/1, T. 20 und 45; BWV 127/1, T. 42 und 51). In jedem Fall bedeutet die Aus-

gabe einen Fortschritt gegenüber Ulrich Leisingers Ausgabe des *Sanctus*, der die beiden Stellen ohne Kommentar korrigiert hatte.

Ein exemplarischer Vergleich des ersten Kyrie mit dem Faksimile von Partitur und Stimmen (letzteres unter www.slub-dresden.de) ergab einige Korrekturen am Notentext: T. 2, Ten., Bogen zu 1.–2. Note (nur B 4) | T. 8, Ob. II, Bogen zu 2.–3. Note durchgezogen (nur A) | T. 14, Ob. II, Bögen gestrichelt | T. 25, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 27, Ob. I, 2. Bogen gestrichelt | T. 42, Sopr. I, *tr* gerade (nur B 1) | T. 47, Fag., 1. Bogen durchgezogen (B 15) | T. 49, V. II, 2. Bogen durchgezogen (nur B 18) | T. 57, Ten., Bogen zu 1.–5. Note (nur A) | T. 68, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 83, Va., letzte Note muss aus harmonischen Gründen ein *a'* sein (so A, B 19), im Notentext ist ein Auflösungszeichen zu ergänzen, das Adnotat im Kritischen Bericht erübrigt sich | T. 96, Basso, Bogen zu 7.–8. Note (nur A) | T. 99, Sopr. II, Bogen zu 2.–3. Note (nur A).

Zahlreicher noch sind die Ungenauigkeiten im Kritischen Bericht, vor allem bei der Verzeichnung der Artikulationsbögen. Wer sich für derartige Kleinigkeiten interessiert, sollte in jedem Fall die Faksimilia vergleichen.

(März 2007)

Andreas Pfisterer

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) BWV 245 / BC D 2d mit der unvollendeten Revision BC D 2e (1739) im Anhang. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XV, 208 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725) BWV 245 / BC D 2b. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XIII, 192 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

Die Neue Bach-Ausgabe hatte (früheren Ausgaben folgend) für die Johannespassion eine Fassung „letzter Hand“ konstruiert, und dabei die unvollendet gebliebene Revision von 1739 mit dem jeweils letzten Stand des Stimmenmaterials kombiniert (unter Ausschluss der mutmaßlich äußerlich bedingten Änderungen in

Text und Besetzung]. Das Ergebnis dürfte nach wie vor die „beste“ Fassung des Werkes darstellen, der heutigen Auffassung von „Authentizität“ genügt sie aber offenbar nicht. Die zu besprechende neue Ausgabe folgt daher anderen Vorgaben und gibt im Wesentlichen die beiden vollständig rekonstruierbaren Aufführungsfassungen Bachs wieder. Die Authentizität im Sinne einer Orientierung an dokumentierten Aufführungen statt an einem abstrakten Werk geht glücklicherweise nicht so weit, dass auch die zahlreichen unkorrigiert gebliebenen Fehler des Stimmenmaterials in die Edition aufgenommen würden, obwohl sicherlich ein Teil von ihnen in Bachs Aufführungen erklingen ist. Die Fassungen werden also ihrerseits im Dienste der heutigen Aufführungspraxis idealisiert. Auffällig ist, dass die historisch wie praktisch vielleicht interessanteste Aufführungsfassung I (1724), also die Fassung „erster Hand“, ausgespart bleibt – offenbar weil es dazu notwendig wäre, drei Takte Rezitativ nachzukomponieren und in die Verwendung der Holzbläser einzugreifen.

Der Kritische Bericht beschränkt sich auf das Wesentliche und ist daher recht übersichtlich. An textkritisch interessanten Stellen ist es jedoch aufgrund der komplizierten Überlieferungslage notwendig, den Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe zu vergleichen, um nicht aus den unvollständigen Angaben falsche Schlüsse zu ziehen. (Auch die vereinzelt Druckfehler lassen sich von dort her korrigieren.)

So erscheint etwa die Frage des Pausierens der Bläser im Schlusschor Nr. 39, T. 40–44 und 104–108 in anderem Licht, wenn man aus der Neuen Bach-Ausgabe erfährt, dass die eine Stelle im Stimmenmaterial, wo das Pausieren verlangt wird, autograph ist, während die übrigen (wie es scheint, in Eile) von Kopisten geschrieben wurden. Peter Wollnys Vermutung im Kritischen Bericht zur Stelle, dass Bach diese Intention bereits beim Ausschreiben der Stimmen wieder fallen gelassen habe, wäre eher umzukehren: Die Idee ist ihm zur letzten Minute gekommen und weder in die Partitur noch in die schon geschriebenen Oboenstimmen noch in die von J. A. Kuhnau aus der Partitur ausgeschriebene Parallelstelle übernommen worden.

Eine Inkonsequenz gegenüber den Editions-

prinzipien stellt die Übernahme der Lesart der Partitur für Satz 33, T. 6 dar. Wie man wiederum der Neuen Bach-Ausgabe entnehmen kann, verdankt diese Lesart ihren Ursprung einem autographen Eingriff Bachs in den abschriftlichen Teil der 1739/49 entstandenen Partitur. Wie die zahlreichen anderen Revisionen, die nicht in das Aufführungsmaterial eingegangen sind, hätte sie in dieser Edition unberücksichtigt bleiben müssen.

Wenn die Einzelanmerkungen also neben der Entlastung des philologischen Gewissens nur Verweischarakter haben, hätte man sich allerdings überlegen können, auf die Verzeichnung der musikalisch irrelevanten Schreibfehler zu verzichten, die den größeren Teil der Anmerkungen ausmachen. Nicht auffinden konnte ich im Übrigen den Anhang, auf den in Fassung IV, S. 203/4 für den Originaltext von Nr. 19–20 verwiesen wird.

Die insgesamt sorgfältig gemachten Neuauflagen stellen eine Ergänzung zu den Notenbänden der Neuen Bach-Ausgabe dar; sie erleichtern in jedem Fall das Vergleichen der Fassungen und damit den Einstieg in eine chronologisch aufgeklärte Wahrnehmung der Johannespassion.

(Januar 2007)

Andreas Pfisterer

THE KURT WEILL EDITION: Series I – Stage. Volume 18: The Firebrand of Florence. Broadway Operetta in Two Acts. Edited by Joel GALAND. Miami: The Kurt Weill Foundation for Music, Inc., New York, European American Music Corporation (im Vertrieb SMD Schott Music Distribution, Mainz) 2002. 1008 + 115 S., Abb., Faks.

Wer in den 1970er-Jahren regelmäßig publizistische Neuerscheinungen zur Musik des 20. Jahrhunderts wahrgenommen hat, wird sich an einen Band in der Reihe *suhrkamp taschenbuch* erinnern. Er trug den schlichten Titel *Über Kurt Weill*, kam 1975 anlässlich des 75. Geburtstages und 25. Todestages des Komponisten heraus und wurde in Kreisen engagierter Avantgardenanhänger durchaus nicht goutiert. Denn in dieser Textsammlung erschien Weill nicht als der Verräter an der Sache der modernen Musik, von dem allenfalls die Werke der europäischen Schaffensphase akzeptabel seien (obwohl Schönberg nach der Analyse von Songs

aus der *Dreigroschenoper* dekretiert hatte, sie stünden handwerklich weit unter Léhar). Nein, hier brach sich die Forderung Bahn, das historische Urteil über Weill, und zwar über den ‚ganzen‘ Weill, abhängig zu machen von der Kenntnis seines Gesamtwerks und einer Abkehr vom unreflektierten Klischee eines Kontinuitätsbruchs im Komponieren Weills nach 1933. Der Herausgeber David Drew behauptete denn auch voller Verve mit Blick auf den amerikanischen Weill, eine volle und gerechte Würdigung von dessen Werk für den Broadway werde „erst dann möglich sein, wenn sein frühes Werk völlig neu bewertet worden ist, und nicht eher“.

Nun mochte damals wie heute die Auseinandersetzung mit dem frühen Weill schon deswegen eher zu leisten sein, weil Notenausgaben zumindest von Hauptwerken aus dem ersten Jahrhundertdrittel im Handel oder in Bibliotheken zugänglich waren und sind. Aber Partituren beispielsweise des Musical Play *Johnny Johnson*, der Musical Comedy *One touch of Venus* oder der Broadway Opera *Street Scene* vermochte allenfalls scharfer bibliographischer Spürsinn aufzutreiben. Von der 1945 uraufgeführten, zweiaktigen Broadway Operetta *The Firebrand of Florence* gar dürfte lange Zeit höchstens eine Handvoll Weill-Spezialisten etwas gewusst haben (bis heute ist sie in allen einschlägigen Lexika keines Artikels gewürdigt worden). Das hat einen simplen Grund: Das Stück war für Broadway-Verhältnisse ein nahezu totaler Misserfolg. Verzeichneten die beiden Vorgängerwerke Weills – *Lady in the Dark* und *One touch of Venus* – über 450 und 550 Aufführungen, fiel für den *Firebrand* nach 43 Vorstellungen der letzte Vorhang. Weills Entschluss, eine Art amerikanische Operette zu schreiben, ihrer Musik dann aber unüberhörbar europäische Züge zu geben, mag ein Grund für die geringe Durchschlagskraft der Produktion gewesen sein. Schon in der Orchesterbesetzung verzichteten der Komponist und sein ‚Werkstattgehilfe‘ Ted Royal auf alle Instrumente, die als typisch amerikanisch gelten: Saxophon- und Banjosound fehlen ebenso wie Anklänge an Idiome des Jazz oder des Tin Pan Alley-Stils. Vielleicht traf auch der auf einem Schauspiel von Edwin Justus Mayer basierende Plot nicht die Stimmung eines Publikums, dem in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs weniger der Sinn stand nach der „intelligen-

ten, intimen Operette“ (Weill) um den florentinischen „Firebrand“, den „Aufwiegler“ Benvenuto Cellini, seine Muse und Geliebte Angela, das Herzogenpaar der Medici und den ermordeten Grafen Maffio (der sich aber in der letzten Szene als höchst lebendig erweist). Zu weit, so möchte man vermuten, war dem Publikum das Florenz des 16. Jahrhunderts entfernt von der brennenden Welt der 1940er-Jahre, zu unrealistisch die musikalische Staffage aus opernhafem Liebesgesang, Arien, Songs, Duetten und Ensembles, zu fremd das Cinquecento à la Broadway, in dem Walzer, Gigue, Sarabande und Tarantella getanzt werden. Dazu kamen offensichtliche Fehlbesetzungen bei den Sängern einiger wichtiger Partien; Weill hatte nur seine Frau Lotte Lenya für die Partie der Herzogin durchsetzen können, doch gerade ihre Leistung fand bei den Kritikern eine geteilte Aufnahme. Auch die Gesangstexte von Ira Gershwin und schließlich die umfangreiche Partitur wurden von Fachleuten kontrovers beurteilt, wenn auch keineswegs in Bausch und Bogen verworfen. Wie auch immer: Der Komponist hielt sich nicht lange mit diesem Fehlschlag auf und wandte sich wenige Wochen nach der Premiere des *Firebrand* am 22. März 1945 mit seinem rastlosen Schaffensdrang neuen Vorhaben zu.

Die von Joel Galand besorgte kritische Edition von Weills Cellini-Operetta verdient über die Tatsache hinaus, dass hier eines der umfangreichsten Bühnenwerke des Komponisten aus der amerikanischen Zeit zugänglich gemacht wird, vor allem deswegen gesteigerte Aufmerksamkeit, weil sie erstmals überhaupt das textliche und musikalische Material einer Broadwayproduktion zum Gegenstand strenger philologischer Bearbeitung erhebt. Die dabei auftretende methodische Herausforderung, die aus der Spannung „between the generality of text and the individuality of scripts assembled and edited for particular occasions“ („Foreword to the Kurt Weill Edition“, S. 8) erwächst, verlangt sorgfältiges Nachdenken über das, was genau bei einem Kunstprodukt wie dem *Firebrand* das vom Verfasser autorisierte Werk darstellt. Es ist selbstverständlich genau die Herausforderung an die Musikwissenschaft, die sich generell bei der Edition von Opern, Operetten, Musicals und was der Bühnengenres mehr sein mögen, stellt und als solche in jüngerer Zeit intensiv

erörtert worden ist. Wie kann ein Herausgeber sie bestehen? Indem er alle aus dem gesamten Prozess von Komposition und Aufführung überlieferten Varianten ohne Unterschied in der Chronologie ihres Auftretens nebeneinanderstellt? Oder indem er auswählt, entscheidet, am Ende festlegt, welche der tradierten Texte die „Fassung letzter Hand“ eines „Werks“ konstituieren, selbst wenn der Autor eine solche nicht willentlich hergestellt hat? Dem *Firebrand* würde man mit jenem Verfahren nicht gerecht werden, mit diesem aber Gewalt antun.

Galand bewegt sich auf einem „slippery terrain“ (S. 15), und er ist sich dessen bewusst. Mit abwägender Umsicht und keineswegs zaudernder Vorsicht unterscheidet er, soweit es das Material eben zulässt, zwischen Anteilen, die konstitutiv zum „work“ gehören und solchen, die sich beim „event“ der Bühnenproduktion ergeben haben; parallel dazu versucht er, einen „text“ herzustellen und dabei alle „scripts“ aus den Aufführungen zu berücksichtigen, ohne sie umstandslos in die Edition einfließen zu lassen („even if the distinction is more regulative than constitutive“, S. 15). Diese ebenso reflektierte wie undogmatische Vorgehensweise führt zu einem Text, unpräziser gesagt, zu einer Ausgabe, die sowohl den erkennbaren musikalischen Intentionen Weills rundum gerecht wird als auch die praktischen Folgen von deren Realisierung auf dem Broadway angemessen berücksichtigt, Folgen, die der Komponist als an der Aufführungsserie maßgeblich beteiligter Autor durchaus selbst verantwortet hat. Wer an dieser Stelle halbseidene philologische Kompromisse argwöhnt, der widme sich dem Studium des Kritischen Berichts, in dem Galand mit großer Offenheit und auf höchstem dokumentarischem Niveau alle editorischen Entscheidungen darlegt und begründet. Die Palette der Überlieferungsträger, die er im Blick hat, ist beeindruckend und reicht von der autographen Partitur über die kompletten Orchestermaterialien (einschließlich Stimmen von verworfenen Versionen oder Nummern), autographe Klavier-Vokalauszüge sowie Klavierauszüge und danach hergestellte Probenauszüge, Particelle und Chorstimmen bis hin zu vielfältigen Zeugnissen, die aus der Genese des Librettos stammen, Schellackplatten mit Demonstrationsaufnahmen, Briefen oder Notizbüchern. Die Auswertung dieser manchmal erdrückend scheid-

nenden Quellenfülle wirkt in höchstem Maße zuverlässig, jedenfalls sind dem Rezensenten bei der internen Kontrolle keine Inkonsistenzen aufgefallen (eine Überprüfung am Material war selbstverständlich nicht möglich).

Nicht minder überzeugend ist die historiographische Synthese aus den disparaten Quellen, wie sie in der breit angelegten „Introduction“ (S. 13–54 in großformatigem Spaltensatz!) geboten wird. Sie beschränkt sich nicht auf die engere Geschichte des *Firebrand*, sondern liefert – fast nebenbei – einen fundierten Abriss der „Broadway Operetta“ im Kontext der zeitgenössischen musikalischen Bühnenformen. Galand erweist sich als profunder Kenner des amerikanischen Musiktheaters, der aus tief gegründetem Wissen endlich – so muss man aus europäischer Perspektive sagen – ein klar konturiertes Bild der Verhältnisse am Broadway der 1940er-Jahre zu entwerfen vermag (und damit manches vage musikschriftstellerische Geschreibe überflüssig macht). Beinahe an Selbstentäußerung grenzt die Nüchternheit, mit der Galand den historischen und ästhetischen Rang von Weills Operetta einschätzt: „Despite Weill’s enthusiasm and hard work, however, *Firebrand* must count among the great missed opportunities of his career. The work suffered from a fatal wavering between various, conflicting conceptions“ (S. 47 f.). Im gemeinten Konfliktfeld zwischen europäischem und amerikanischem Gattungsverständnis, zwischen „europäischem“ und „amerikanischem“ Weill (wichtig hier die vergleichende Rückbindung des *Firebrand* an Weills Operette *Der Kuhhandel* von 1934), zwischen „E“- und „U“-Musik, aber auch zwischen „Moderne“ und „Postmoderne“ sieht Galand allerdings auch das Potenzial des Werks, das am Beginn des 21. Jahrhunderts der Entfaltung harrt. Erste erfolgreiche Bühnen- und CD-Produktionen in der jüngsten Vergangenheit mögen ihm recht geben.

Eines steht unabhängig von der künftigen Wirkungsgeschichte des *Firebrand* fest: Dessen historisch-kritische Ausgabe stellt ein Meisterstück aktueller Musikphilologie dar und markiert ein wissenschaftliches Niveau, das dem Komponisten alle Ehre erweist. Gestaltung und Ausstattung des Bandes sind mustergültig; der großzügige Notensatz vermittelt auch dem Auge etwas vom eleganten Schwung der Musik. 1975 meinte Drew im Vorwort zu sei-

nem eingangs erwähnten Sammelband, es sei in diesem Schönberg-Jubiläumsjahr „nicht ganz unangebracht, Kurt Weills zu gedenken [...], obwohl der eine künstlerisch und intellektuell ein Gigant war und der andere nicht.“ Dem mag so sein oder nicht. Im Editionswesen jedenfalls ist Weill bei den Giganten angekommen.

(Februar 2007)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Frangis Ali-Sade. Leben und Schaffen der aserbaidzhanischen Komponistin und Pianistin. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und hrsg. von Ulrike PATOW. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 192 S., Abb.

Ars Musica – Musica Sacra. Hrsg. von David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 2007. 126 S., Abb., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 4.)

CORNELIA BARTSCH: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel: Furore Verlag 2007. 382 S., Abb., Nbsp.

AMY C. BEAL: New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006. 340 S. (California Studies in 20th-Century Music 4.)

CARL-FRIEDRICH BECK: Die Tonstufe h als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2007. 489 S.

Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag, VII, 264 S., Abb.

Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung. „Für jeden Ton die Sprache finden...“. Andrés Schiff im Gespräch mit Martin Meyer. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 112 S., Abb.

Ludwig van Beethoven. Die Streichquartette. Hrsg. von Matthias MOOSDORF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 154 S., DVD (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Berio's *Sequenzas*. Essays on Performance, Composition and Analysis. Hrsg. von Janet K. HALFYARD. Aldershot: Ashgate 2007. XXVI, 306 S.