

## BESPRECHUNGEN

*The Nidaros Office of the Holy Blood. Liturgical Music in Medieval Norway.* Hrsg. von Gisela ATTINGER und Andreas HAUG. Trondheim: tapir academic press 2004. 205 S., Abb., Nbsp., 15 Tafeln (Senter for middelalderstudier. Skrifte nr. 16.)

Dieser Band vereinigt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen zu einem der wenigen erhaltenen Reste liturgisch-musikalischer Produktion in Norwegen. Das in einem notierten Antiphonar-Fragment des 13. Jahrhunderts überlieferte Heiligblutoffizium wird von textlicher (Felix Heinzer, Peter Fisher) und musikalischer Seite (Gisela Attinger) ediert und kommentiert, ein vollständiges Faksimile findet sich im Anhang. Zwei weitere Beiträge (Øystein Ekroll, Margarete Syrstad Andås) beschäftigen sich mit der Baugeschichte der Kathedrale von Trondheim/Nidaros, in der die Heiligblut-Reliquie im Mittelalter aufbewahrt wurde.

Da die Handschrift zahlreiche Rasuren und Korrekturen enthält, die im Faksimile nicht immer erkennbar sind, ist der Leser sicher dankbar für die genauen Angaben darüber in Edition und Kommentar – auch wenn die Absicht des Korrektors mangels Vergleichsmaterial unklar bleibt. Andererseits haben sich einige Übertragungsfehler im Notentext eingeschlichen: S. 60, Z. 3 *pius pastor*] „a“ und „b“ zu vertauschen; 60,5 *Christus*] letzte Note *D* statt *E*; 61,5 *per proprium*] x und normale Note zu vertauschen; 62,11 *Magnificat*] vorletzte Note *D* statt *C*; 63,4 *Christe*] letzte Note *D* statt *E*; 66,4 *sui*] Silbenwechsel fünf Noten später; 68,4 *nos*] *hos* (auch auf S. 35 und 49 zu korrigieren); 69,12 *salue*] *salua*; 71,2 *sanctificans*] Silbenwechsel sechs Noten später; 73,4 *conuersati-*] *a* statt *G*; 73,10 *medici*] *medice*; 73,12 *Dominus regnauit*] ganze Differenz eine Terz tiefer; 75,1 *te*] *de*; 75,1 *triumphans*] Silbenwechsel vier Noten später; 75,3 *supera*] *superauit* (-ra- eine Note früher); 76,1 f. *eium*] *euum*; 76,2 *quidum*] *qui dum*; 76,5 *Cuius*] Silbenwechsel sechs Noten früher; 76,5 f. *foderatur*] *foderetur*; 76,7 *Gloria*] -ri- eine Note früher, -a sechs Noten früher; 78,5 *area*] dreisilbig, a- eine Note früher.

Interessanter ist vermutlich der im Kommentar durchgeführte Vergleich mit den iden-

tifizierbaren Vorlagen, der die unterschiedlichen Verfahrensweisen des Redaktors des Offiziums deutlich macht: Übernahme, Erweiterung, Kontrifizierung, Neukomposition. An zwei Stellen scheint mir allerdings die Trondheimer Melodiefassung ursprünglicher zu sein als die der zum Vergleich herangezogenen Handschrift: Der Wechsel zwischen den Rezitationstönen *h* und *c* im Vers des Responsoriums *Domine jesu christe* (8. Ton) ist keine Normabweichung, sondern nur konservativ. Für die Antiphon *Clementissime domine* (3. Ton) stellt Attinger fest, dass gegenüber der zisterziensischen Überlieferung eine Binnenkadenz von der Finalis *E* auf *G* verlegt worden ist. Da Melodien des 3. Tons häufig erst zur Schlusskadenz die Finalis erreichen und die Zisterzienser für ihre modalen Korrekturen bekannt sind, dürfte ein normalisierender Eingriff auf deren Seite wahrscheinlicher sein als eine „unwillingness to acknowledge the modality of the melody“ bei dem Trondheimer Redaktor. Dies setzt dann allerdings eine dritte gemeinsame Quelle voraus. Außerdem ist im Kommentar die fast regelmäßige Verwechslung von „torculus“ und „porrectus“ zu korrigieren.

Wie auch Felix Heinzers Vergleich der Texte mit kontinentalen Beispielen deutlich macht, ist das Trondheimer Werk eine wenig elegante Randerscheinung der Offizienkomposition. Dennoch liefert seine detaillierte Aufarbeitung einen wichtigen Baustein für die mittelalterliche Musikgeschichte in Norwegen.

(Februar 2006)

Andreas Pfisterer

CECILIA LUZZI: *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580–1595).* Florenz: Leo S. Olschki Editore 2003. VIII, 403 S., Abb., Nbsp. (*Historiae Musicae Cultores* 92.)

Nicht zuletzt zwei gescheiterte Gesamtausgabenprojekte belegen, dass die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Werken Filippo di Montes nach wie vor dem Problem gegenübersteht, wie denn – angesichts des enormen quantitativen Umfangs – dem kompositorischen Schaffen Montes überhaupt sinnvoll begegnet werden kann. Wer immer sich mit

Montes Musik beschäftigt, ist bis dato zwangsläufig auf eine Zusammenschau der vergleichsweise wenigen Einzeluntersuchungen – Piet Nuten (1958), Robert Lindell (1980), Brian R. Mann (1983) und wenige andere – angewiesen. Andererseits könnte sich auf lange Sicht diese Strategie der kleinen Schritte jedoch durchaus als Vorteil erweisen, gehen doch gerade die an nur sehr bestimmten Fragestellungen ausgerichteten Arbeiten weit mehr in die Tiefe, so dass sich in der Synopse ein wesentlich komplexeres Bild ergibt, als dies jedem Ansatz mit Anspruch auf eine umfassende Perspektive je gelingen könnte.

In diesem Sinne hat Cecilia Luzzi mit ihren Untersuchungen zum Verhältnis von Poesie und Musik in Montes späten fünfstimmigen Madrigalen nun einen weiteren Baustein zu einem Gesamtbild von Montes Musik vorgelegt, und als solchen will sie ihre Arbeit wohl auch verstanden wissen: ein Schritt, der weiter führen soll als die Arbeiten von Nuten, Lindell und Mann, die „costituiscono soltanto il primo passo per avviare un’*esegesi dell’opera madrigalistica di Monte*“ (S. 2).

Nach einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Punkte zu Montes Biographie und einigen einführenden Bemerkungen zu seiner literarischen Bildung gelangt Luzzi recht zügig zum eigentlichen Kern ihrer Arbeit: Montes fünfstimmige Madrigalkompositionen der Zeit zwischen 1580 und 1595. Da der von Brian R. Mann (in Rückgriff auf Alfred Einstein) konstatierte stilistische Wandel in Montes Madrigalen jener Zeit Luzzi zufolge auch mit einer veränderten Auswahl der zugrunde liegenden Texte einhergeht, orientiert sie sich in der Binnenaufteilung dieser Zeit zunächst an diesen Stationen: Zwischen 1580 und 1584 deutete sich ein Wandel in Richtung eines ‚*stile leggero*‘ an, der in einer zweiten Phase bis 1590 umgesetzt werde, bevor Montes Madrigale nach 1590 eine stilistische Synthese aus ‚*stile leggero*‘ und ‚*stile grave*‘ bildeten, was Luzzi als „il ritorno al madrigale espressivo“ bezeichnet (vgl. Kapitel VI, S. 155–178). Im Gegensatz zu Mann, der in seiner Auseinandersetzung mit Montes Madrigalen recht leichtfertig mit dem Begriff ‚*Stil*‘ umgeht, ist Luzzi sich der Problematik dieses Terminus allerdings sehr wohl bewusst. Ihr Ansatz, das „*concetto di ‚stile‘ come categoria retorica*“ (S. 16–23) zu verstehen, dürfte sich weit über die

Monte-Forschung hinaus als richtungsweisend entpuppen.

Die große Stärke ihres Buches ist sicher, dass Luzzi ‚*Madrigal*‘ nicht als ‚*entweder-oder*‘, sondern umfassender als ‚*sowohl-als auch*‘ versteht – ein Madrigal ist eben immer beides: Musik und Text, „*poesia e musica*“. Entsprechend schlüssig entwickelt sie ihr methodisches Werkzeug zu einer „*analisi stilistica nel madrigale polifonico cinquecentesco*“ (S. 13), indem sie literarische und musikalische Überlegungen gleichberechtigt behandelt, stets von der Überzeugung geleitet, dass „*l’esame letterario e musicale dei madrigali di Filippo di Monte mette in luce una consapevolezza stilistica basata sulla raffinata interpretazione della poesia mediante le scelte compositive*“ (S. 23).

In den folgenden Kapiteln wendet Luzzi ihr analytisches Instrumentarium konsequent auf Montes Madrigale an, wobei sie stets auf die tiefe Verflechtung von metrischen und semantischen Charakteristika der Texte mit deren kompositorischer Umsetzung achtet. So gelingt ihr auf den ersten Blick vor allem eine hervorragende und ausgesprochen detaillierte Darstellung des enormen musikalischen wie textlichen Reichtums in Filippo di Montes Madrigalschaffen – indes: In der Konsequenz reichen Cecilia Luzzis Verdienste weiter. Nicht allein, dass sie (von wenigen Ausnahmen abgesehen) sämtliche literarischen Vorlagen zu Montes Madrigalen identifiziert hat (deren Aufstellung mit Konkordanzen findet sich ebenso wie zahlreiche Notenbeispiele im umfangreichen Anhang), durch den stets präsenten Nexus zwischen „*poesia e musica*“ zeichnet sie den stilistischen Wandel in Montes Madrigalen zwischen 1580 und 1595 tatsächlich überzeugend an den Werken selbst nach.

Dass Luzzi dabei auf Erklärungsmodelle wie ‚*Stilkrise*‘ oder ‚*Zeitgeschmack*‘ verzichtet und stattdessen deutlich darauf verweist, dass Monte „*dimostra una consapevolezza letteraria singolare*“ (S. 3), sodass Alfred Einsteins Urteil, es sei „*a little short of tragicomic to see an old man become an Arcadian*“ (Einstein, *The Italian Madrigal*, Band II, Princeton 1949, S. 511), schlicht ein Vorurteil sei, kann dieser Arbeit nur zum Vorteil gereichen. Cecilia Luzzis Buch ist damit sicher mehr als ein „*secondo passo per avviare un’*esegesi dell’opera madrigalistica di Monte*“.*

(Januar 2006) Thorsten Hindrichs

*Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002. Hrsg. von Joachim KREMER, Wolf HOBOHM und Wolfgang RUF. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 325 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIV.)*

Nach Carl Dahlhaus' Polemik von 1975 „Wozu noch Biographien?“ war es lange Zeit sehr still geworden um eben jene Gattung, die innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses wegen des Vorwurfs der Literarizität ohnehin eine schwierige Position zu behaupten hat. Erst in den letzten Jahren ist ein Interesse an biographischen Fragen – methodischen, historischen wie inhaltlichen – innerhalb der Musikwissenschaft zu spüren, lange nach den ebenso kontroversen wie fruchtbaren Diskussionen in den Nachbarwissenschaften. Ob dieses neu erwachte Interesse einem Generationenwechsel geschuldet ist (ein Argument, dem die jüngste Erinnerungsforschung neue Nahrung gegeben hat) oder der allenthalben konstatierten Biographien-Flut, sei dahingestellt. Interessant bleibt die Beobachtung, dass sich in den letzten Jahren eine ebenso kritische wie produktive Auseinandersetzung mit der Geschichte und Methodik von Musikerbiographien entwickelt hat, die freilich an vielen Punkten schmerzhaft erkennen lässt, wie viel die Musikwissenschaft aufzuholen hat, um auf den Diskussionsstand zu kommen, den die Historik, die Sozialwissenschaften, die Literaturwissenschaft, die Erinnerungsforschung und andere Disziplinen sich längst erarbeitet haben. Einen guten Schritt weiterkommen dürfte die innerfachliche Diskussion – gerade mit Blick auf die Anfänge der Musikerbiographik – durch den vorliegenden, von Joachim Kremer, Wolf Hobohm und Wolfgang Ruf herausgegebenen Band. Dass die hier versammelten Beiträge sich auf Georg Philipp Telemann fokussieren, erweist sich als überaus ergiebig, da just mit Telemann und seinen autobiographischen Schriften eine außergewöhnlich reichhaltige Quellenlage vorliegt und sich zudem durch dessen Kooperation mit Johann Mattheson ein Anknüpfungspunkt an eine der zentralen, frühen biographischen Reflexionen innerhalb der Musikgeschichte ergibt.

Der Band gliedert sich in drei Teilbereiche, die den Blick von der „Theorie, Geschichte und Methode der Biographik“ (Teil 1) über biographische Einzelaspekte („Biographische Genres und Darstellungsformen“, Teil 2) schließlich auf Georg Philipp Telemann selbst (Teil 3) fokussieren. Dass von diesem Band daher „nicht nur der Telemannforschung, sondern darüber hinaus auch der musikhistorischen Biographieforschung Anregungen gegeben“ werden, wird im Vorwort daher zu Recht in Anspruch genommen. Auffallend dabei ist das hohe Maß an Bereitschaft der beteiligten Autorinnen und Autoren, sich auf den interdisziplinären Diskurs einzulassen. Die vorgestellten Ergebnisse gewinnen dadurch erheblich an Tiefenschärfe.

Aus dem reichhaltigen und durchweg ergiebigen Angebot der Beiträge seien exemplarisch nur drei kurz vorgestellt: Eckhard Roch nimmt Dahlhaus beim Wort und geht neuerlich dessen Frage nach: „Wozu Musikerbiographien? Georg Philipp Telemanns Autobiographie im Kontext von Johann Matthesons ‚Musikalischer Ehrenforte‘“. Doch statt dem gesamten Genre Biographie die Legitimation abzuspochen, plädiert Roch für eine Akzeptanz aus dem Blickwinkel der Historizität: „Die Aufgabe der Biographik besteht nicht schlechthin in der Ansammlung immer genaueren Wissens über eine historische Persönlichkeit und ihr künstlerisches Werk, sondern in der Vermittlung von Geschichte und Gegenwart, historischer Persönlichkeit und aktueller Gesellschaft“ (S. 103). Dem Vorwurf der Literarizität begegnet Roch mit dem Hinweis auf die Konstruktivität und Zeitbezogenheit jeglichen biographischen Schreibens: „Statt unerreichbaren Idealen von vorgeblicher Wissenschaftlichkeit nachzueifern, sollte die literarische Gattung der Biographie konsequent als künstlerische Interpretation ihres Gegenstandes begriffen werden. Das heißt auch, daß den Biographien verschiedener Zeiten eine relative Selbständigkeit und Adäquatheit zukommt. Sie sind artifizielle Konstrukte oder Bilder, über deren Vermittlung eine Zeit mit der historischen Persönlichkeit und ihrem Werk kommuniziert“ (ebda.). Ob einer Biographie tatsächlich der Rang eines Kunstwerks zuzusprechen ist, wäre zwar diskussionswürdig, wichtig aber bleibt der Hinweis auf die Konstruktivität biographischen Schreibens. Dementsprechend geht der Appell, biographisches Schreiben und Lesen zu kontextualisieren, mit der Einsicht

einher, dass die notwendigerweise „subjektive Interpretation des Quellenmaterials durch den Biographen [...] keinen Mangel an Objektivität“, sondern des Biographen „vornehmste Aufgabe“ (S. 102) darstelle.

Erhellend im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Literarizität ist auch der Beitrag von Bernhard Jahn über „Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien“. Grundlage für das um 1750 einsetzende Interesse an Musikerautobiographien waren, so Jahn, „anthropologische Umbauten“, die sich sowohl im autobiographischen Schreiben als auch im Roman (vor allem im Bildungsroman) niederschlugen. Hinzu kam ein durchaus nicht unumstrittenes Verhältnis beider Gattungen zur „Historie“: Jahn betont, dass „der Roman vom Selbstverständnis der Autoren her und von den Einteilungskategorien des Buchmarktes aus betrachtet zum Bereich der ‚Historie‘ gezählt wurde“ (S. 126) und gibt dazu Beispiele aus dem Bereich der Musiker-Romane und -Autobiographien von Johann Beer und Wolfgang Caspar Printz.

Mit dem schwierigen Genre der Musikeranekdoten – schwierig, da ebenso populär und anschaulich, wie wissenschaftlich fragwürdig – setzt sich Konrad Küster in seinem Beitrag auseinander. Küster fordert auf, sich sachlich mit diesem Texttypus auseinander zu setzen, und reklamiert dazu ein „methodisch verlässliches Instrumentarium für die Arbeit mit Anekdoten“, die er bezeichnenderweise in Anlehnung an geschichtswissenschaftliche Studien entwickelt und am Beispiel des Bach-Nekrologs erprobt. „Der Erfolg des Verfahrens“, so Küster resümierend, „ist stets davon abhängig, ob es gelingt, im jeweiligen Bericht die Perspektive und das Anliegen des Schreibers zu erkennen, und ob ein historiographisch verwertbarer Kern von den rein intentionalen Elementen getrennt werden kann“ (S. 155).

Die drei herausgegriffenen Beispiele zeigen, wie ergiebig eine biographische Forschung sein kann, die sich auf die verschiedenen Textarten einlässt, ohne sie zuvor an den ohnehin inzwischen zu Recht angezweifelte Messlatten von Subjektivität versus Objektivität, von Literarizität versus Wissenschaftlichkeit anzulegen, wie wichtig dabei aber auch Kontextualisierung und vor allem der Dialog mit anderen, in biographi-

scher Forschung bereits weiter fortgeschrittenen Disziplinen ist.

(Oktober 2005)

Melanie Unsel

TINA HARTMANN: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. X, 583 S. (*Hermæa. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 105.*)

*Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Ulrike KIENZLE und Adolf NOWAK. *Schliengen: Edition Argus 2003. 414 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 5.)*

Johann Wolfgang Goethes Ambitionen als Musiktheaterdichter, die Bedeutung der Musik und musikalischer Einlagen für sein Theater-schaffen sind in den letzten Jahren in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gelangt, wenngleich zumeist der Literaturwissenschaft und Germanistik. Aus dieser Perspektive nähert sich auch Tina Hartmann dem Thema, allerdings auf eine sehr gründliche und umfassende Art und Weise. In elf Kapiteln geht sie zunächst auf die historischen Voraussetzungen (Opernformen und ihre Verbreitung in Goethes Umfeld) ein, behandelt dann zunächst die frühen Singspiele des Dichters, ehe sie sich dann ausführlich mit Goethes Verhältnis zur Opera buffa und der „Großen Oper“ auseinandersetzt und schließlich auch auf musiktheatralische Elemente in *Faust I* zu sprechen kommt. Die Autorin zeigt dabei in ihren Ausführungen eine profunde Sachkenntnis und weiß sich, wenn sie über den literaturhistorischen Rahmen hinaus musiktheaterhistorische Sachverhalte erläutert, zumeist vor den Gefahren des fachfremden Terrains zu schützen. Problematisch wird es lediglich dann, wenn Fachfremdheit und verkürzende Darstellung musikhistorischer Zusammenhänge zusammenkommen: Hartmanns Ausführungen zu Paërs *Camilla* (S. 297) sind vermutlich für den Literatur- wie Musikhistoriker gleichermaßen unverständlich, weil hier analytische Einzelheiten zum Werk aus ihrem Kontext herausgerissen werden und deshalb für den Leser kein schlüssiges Bild ergeben. Darüber hinaus gibt es hin und wieder terminologische Ungereimtheiten: „Eroicomico“, Goethe durch Giovanni Paisiello und Giambattista Castis *Re Teodoro*

in *Venezia* als Terminus vertraut, ist z. B. nicht gleichbedeutend mit „semiserio“ (S. 302), und dass *Der Zauberflöte zweyter Theil* etwas mit der französischen „grand opéra“ zu tun haben soll (S. 299), ist wohl auch ein terminologisches Missverständnis. Dennoch sind solche Details eher dem Problem geschuldet, dass eine Untersuchung wie die vorliegende notgedrungen auch in für die Autorin fachfremde Bereiche vordringen muss. Besonders hervorgehoben sei hingegen die sehr gute Lesbarkeit der Publikation, die u. a. darauf zurückzuführen ist, dass sich Tina Hartmann einer klaren, schnörkellosen Sprache bedient und auf neumodisches Wortgeklingel verzichtet. Eine umfassende Bibliographie und ein sehr gut aufgeschlüsselter Index runden das Buch ab.

Thematisch weiter gefasst ist der Tagungsbericht *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. In zwanzig Beiträgen nähern sich Autoren aus Musik- und Literaturwissenschaft, die hier nicht alle einzeln erwähnt werden können, musikalischen Aspekten des Schaffens Goethes, von seiner Freundschaft zu Philipp Christoph Kayser (Norbert Miller), über seine Pläne zu einer Tonlehre (Claus Canisius) zu Vertonungen seiner Lyrik (Walter Salmen) und Musiken zu seinen Schauspielen (Sieghart Döhring). Ein Beitrag von Dieter Borchmeyer befasst sich ferner mit musikalischer Thematik und Dramaturgie des *Faust*. Gruppieren werden die Aufsätze nach den Bereichen „Goethes Musikästhetik“, „Goethes Dichtungen für Musik“, „Goethes Lyrik in Vertonungen“ und „Faust in der Musik“, wobei die erste und dritte Gruppe mit jeweils sechs Artikeln umfangreicher als die anderen beiden ausfallen. Eine gute Einführung von Peter Cahn zu Goethe und dem Frankfurter Musikleben seiner Zeit gibt dem Leser den Einstieg in die Thematik. Die von Cristina Ricca erstellte Auswahlbibliographie zu den abgehandelten Themenbereichen sowie ein Personen- und Werkregister vollenden diese sehr informative und gelungene Publikation. Gelungen auch deshalb, weil sie in Satz und Covergestaltung ein editorisch ansprechendes Erscheinungsbild hat, wie es heute – leider – nicht mehr die Regel ist.

(Dezember 2005)

Daniel Brandenburg

MAYNARD SOLOMON: *Mozart. Ein Leben. Aus dem Amerikanischen von Max WICHTL. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 618 S., Abb., Nbsp.*

1995 wurde die voluminöse Studie erstmals in den USA publiziert, und die Resonanz reichte damals von Ablehnung bis zu Begeisterung. Der Grund ist einsichtig. Einerseits bietet Solomon einen narrativen Faden, der die Lektüre vergnüglich macht; andererseits ist manche spekulative Schlussfolgerung wissenschaftlich anfechtbar. Der Autor bietet einen chronologischen Durchgang durch Mozarts Leben, listet die Kompositionen auf und fügt Kapitel ein, die sich mit einzelnen musikalischen Aspekten befassen und in denen er zeigen will, wie sich die Werke Mozarts von der unterhaltenden Ebene bis hin zu höchster subjektiver Aussagekraft entwickeln.

In der Lebensschilderung nimmt Leopold Mozart eine zentrale Stellung ein. Er gilt als ein kaltherziger Patriarch, der Wolfgang als „Instrument der väterlichen Ambitionen“ begriff, der „das Bild seines Sohnes als Ideal eines aufklärerischen Experiments entwarf“, auf das er „seine eigenen Zurückweisungen projizierte“ (S. 7, 10, 214). Alle Stationen in Wolfgangs Leben werden aus der Perspektive des Vater-Sohn-Konflikts beleuchtet: ob Mozarts Reise mit der Mutter, der Weggang aus Salzburg, wobei Wolfgang „den Schleier des Erzbischofs zerrissen und dahinter die Gesichtszüge des Vaters entdeckte“ (S. 245), oder die Heirat. Zweifellos war Leopold autoritär, und es wäre falsch, ihn fortwährend entlasten zu wollen, wie das beispielsweise Ruth Halliwell in ihrer großen Untersuchung *The Mozart Family* (1998) tut. Doch war er eben auch ein hochgebildeter Pädagoge, der seine Kinder liebevoll und nachsichtig erzog und die Familie geschickt über alle Klippen des Lebens führte. Solomon findet Leopolds Mahnungen an Wolfgang 1777 wegen der Geldausgaben „überzogen“, dabei hatten Ehefrau und Sohn auf ihrer Reise in drei Monaten mehr als sein Jahresalar ausgegeben. Man fragt sich, warum Nannerl ihren Schuldbrief über 50 Gulden einlöste, wenn Leopold große Ersparnisse besaß, wie der Autor behauptet. Überhaupt reiht sich Solomon in die Kritiker Nannerls ein, die ihr nachsagen, Wolfgang mit negativen Bemerkungen über seine Ehe geschadet zu haben (S. 14) – trotz der Tatsache, dass diese nicht in ihrer Handschrift

geschrieben wurden –, eine Bemerkung, die übrigens schon längst korrigiert wurde. Aus dieser falschen Annahme heraus wird ein Zerwürfnis zwischen den Geschwistern konstruiert, das die Quellen nicht hergeben und das sich auch angesichts der unermüdlichen Tätigkeit Nannerls für das Werk ihres Bruders nach seinem Tod nicht belegen lässt. Die Eheschließung Wolfgangs mit Constanze hat mitnichten „die Familienbande endgültig und heillos zerrissen“ (S. 9); Wolfgang war somit keineswegs der Schwester „entfremdet“ oder vom Vater „verstoßen“ (S. XII).

Ebenso problematisch wie der Versuch, dem Vater-Sohn-Verhältnis mit Freud'scher Psychoanalyse beizukommen, ist es, die Mentalitäten und Verhaltensweisen einer vergangenen Epoche zu analysieren, ohne deren historische Bedingtheit zu berücksichtigen. Solomon bezeichnet Mozarts einzig erhaltenen Brief an die geliebte Aloysia als „gezwungen und nichtssagend“ (S. 166). Wolfgang wählte freilich eine andere Sprache als die der Bäsle-Briefe, doch im 18. Jahrhundert wurde zwischen den Schichten unterschieden, und das Bäsle stufte er gesellschaftlich niedriger ein. Wenn der Autor über Mozarts „fäkalen Universum“ sinniert und die Zoroaster-Rätsel mit einem in sexuelle Untiefen führenden Sinn versieht (S. 333 ff.), fehlt ein historischer Bezug zum Umgang mit der Sexualität im 18. Jahrhundert. Zugunsten des interessierten Laien, der sich mehr für eine solide Erzählung als für die historische Wahrheit interessiert, wird die Historisierung zu oft durch die Psychologisierung ersetzt.

Bei den Abhandlungen zu Wolfgangs Kompositionen stört die Phantasie des Autors nicht, und man liest die Analysen gerne angesichts der Tatsache, dass jede Auseinandersetzung mit dem Schaffen Mozarts eine „Annäherung“ (Knepler) bleiben muss. Solomon deutet das Material mit akribischem Wissen aus und liefert scharfsinnige Ergebnisse. Es liegt insgesamt eine Studie vor, die Anregendes enthält, in der sich der Autor aber durch überzogene Theorien selbst fast um den Kredit seiner beachtlichen Forschungsleistung bringt.

(Januar 2006)

Eva Rieger

CORINNA LEMM-MIRSCHER: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel.“ *Das Frauenbild in der literarischen Rezeption der Opern W. A. Mozarts*

*und seiner Librettisten. Ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. XIV, 346 S. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 41.)*

Die kritische Richtung der vorliegenden Untersuchung wird bereits durch die Wahl von Sarastros Worten für den Titel signalisiert. Nach der europäischen Aufklärung beherrscht die Geschlechterdifferenz als zentrales Strukturprinzip zunehmend die Opernbühne und beansprucht auch in der literarischen Rezeption einen dominierenden Raum. Die Autorin unterbreitet die Librettoanalyse aus theaterwissenschaftlicher Sicht und macht sie zum Hauptgegenstand ihrer Studie. Damit setzt sie neue Akzente, denn in der musikfachlichen Betrachtung wird das Libretto in der Regel der Musik untergeordnet. Gewiss – als Theaterwissenschaftlerin kann sie beispielsweise die Diskussion darüber, ob Mozart die Arie „Come scoglio“ in *Così fan tutte* „ernst gemeint“ hat (S. 78), nicht kennen, doch präsentiert sie eine Fülle literarischer Materialien, die zeigen, wie sehr sich die Vorurteile in Bezug auf die Geschlechtscharaktere mit ihren stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit bis in die heutige Zeit hinein gehalten haben und die Rezeption der Frauenfiguren in den Mozart-Opern bestimmen. In *Così fan tutte* sind es die Frauen und nicht die Männer, die moralisch verurteilt werden – weibliche Untreue galt als besonders verwerflich. In *Don Giovanni* überwiegt die Bewunderung für den erotisch potenten, einzigartigen Mann, und daher wird die Fixierung der Frauen auf den Mann idealisiert. Und auch die in der *Zauberflöte* enthaltenen Weiblichkeitsbilder werden so interpretiert, dass sie in die gängige Vorstellungswelt der Rezipienten hineinpassen. Lemm-Mirschel zeigt aber auch, dass vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts andere Ansichten hinzugetreten sind, die die alten Vorurteile durchschauen und durchkreuzen und dem Libretto – und den Frauen – Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Bei solchen Untersuchungen ist die Gefahr gegeben, dass methodisch einem Zirkelschluss gehuldigt wird: Wer nach Negativem sucht, wird fündig. Dessen ist sich die Autorin durchaus bewusst. Sie versteht ihre Studie daher als einen Ausschnitt aus einem Diskurs, der allerdings auf übergreifende Diskursstrukturen hinweist, denn sie orientiert sich am Bekanntheitsgrad der von ihr analysierten Texte (E. T. A. Hoffmann,

Kierkegaard, Felsenstein u. a.). Verwunderlich ist die Einseitigkeit, mit der die Frauenfiguren über die Jahrhunderte hinweg durchdekliniert wurden. Mozart selbst hat eine weitaus stärkere Ambivalenz einkomponiert, die in der Rezeption zu verschwinden drohte. Die Untersuchung ist insofern auch für Musikinteressierte lesenswert, da sie das Bewusstsein für versteckte Ideologien schärft, die der scheinbar sachlichen Wissenschaft eingeschrieben sind.  
(Januar 2006) Eva Rieger

*Nineteenth-Century Music. Selected Proceedings of the Tenth International Conference.* Hrsg. von Jim SAMSON und Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. 396 S., Abb., Nbsp.

Der Konferenzbericht, eine Auswahl der 1998 in Bristol vorgetragenen Referate, enthält siebzehn Beiträge, die in sechs Abschnitte eingeteilt sind: „Philosophy of Music“ – vertreten mit einem Beitrag zur grundlegenden Frage „Musical Meaning?“ aus philosophischer Sicht –, „Wagner“, „Liszt“, „Mediating Music: Creating, Collecting and Publishing in Nineteenth-Century France“, „Music and Nation“ sowie „Women and Music“. Querverbindungen sind bei einer solchen thematisch offenen Tagung, von der hier „a wide cross-section of the papers“ (Klappentext) vorliegt, kaum zu erwarten, sieht man von den Wagner-Bezügen in zwei der Liszt-Beiträge einmal ab. Allenfalls ist insgesamt bei den werkbezogenen Untersuchungen eine zunehmende Tendenz zu interdisziplinären Ansätzen unverkennbar, die mehr und mehr die musikimmanente Analyse verdrängt. So spürt Anna Harwell Celenza den ikonographischen Inspirationsquellen zu Liszts *Totentanz* nach und versucht anhand der Werkstruktur, ihrer Genese und ihrer Veränderungen in den verschiedenen Fassungen nachzuweisen, dass in der Komposition zwei gegensätzliche Todesdarstellungen, Hans Holbeins Holzschnittfolge *Totentanz* wie auch das lange Zeit Andrea Orcagna zugeschriebene Fresco *Trionfo della morte* (recte: von Francesco Traini oder Bonamico Buffalmacco), ihre konkreten Spuren hinterlassen haben. Annetta Fauser dagegen zeigt sehr eindringlich, wie stark die musikalischen Vor- und Aufführungen der Pariser Weltausstellung 1889 als Teil einer nationalen Politik zu sehen sind, die auf Wiedergewinnung politischer, wirtschaftlicher und

kultureller Macht ausgerichtet war. Auch die beiden anderen Beiträge der Frankreich-Sektion, Andrea Musks „Regionalism, *Latinité* and the French Musical Tradition: Déodat de Séverac's *Héliogabale*“ sowie Clair Rowdens „*Hérodiade*: Church, State and the Feminist Movement“, stellen die politisch-gesellschaftlichen Implikationen der beiden behandelten Bühnenwerke heraus.

Im Falle Wagners hat dagegen der außermusikalische Blickwinkel in der überbordenden Literatur jahrelang derart stark dominiert, dass sich die Autoren nun wieder vermehrt der Musik selbst zuwenden, wenngleich – und hier kommt der interdisziplinäre Aspekt wieder zum Zug – unter besonderen Fragestellungen. Roger Scruton bemüht sich um eine Apologie der Wagner'schen Helden, exemplifiziert an Siegfried („The Trial of Richard Wagner“), und Thomas S. Grey analysiert die dritte Szene im zweiten Aufzug von *Siegfried* – in der der ‚hellhörig‘ gewordene Titelheld Mime erschlägt – im Hinblick auf den Wagner'schen Begriff der Ursprache. Der Diskussion um den Ursprung des „Tristan-Akkordes“ zwischen Liszts Lied *Ich möchte hingehn* und Wagners Musikdrama nimmt Alexander Rehding insofern die Brisanz, als er nachzuweisen versucht, dass es sich bei Liszts nachträglichem Einbau des „Tristan-Akkordes“ nicht um ein bloßes Zitat, sondern um eine der Textinterpretation des Liedes entsprechende Anspielung handelt. James Deaville belebt die Erforschung der Kontroverse um Liszts Konzeption der Programmmusik durch die differenzierte Interpretation bekannter und weniger bekannter Quellen.

Während die Beiträge des fünften Teils *Nationales* in sehr spezifischen Fragestellungen untersuchen (Urheberrecht im Preußischen Gesetz von 1837, Rezeption des „Böhmischen Streichquartetts“ in Wien, britische Musikgeschichtsschreibung), verdient vor allem der Schlussartikel von Harald Krebs über die Beziehungen von Josephine Lang zu den Schumanns besondere Beachtung. Der Autor kann hier u. a. nachweisen, dass die Komponistin die Eingriffe Robert Schumanns in ihrem Heine-Lied *Traumbild* zur Publikation in der Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* (November 1838) bei der späteren Überarbeitung für die eigene Veröffentlichung als Opus 28, Nr. 1 (1856), bewusst negierte.  
(Dezember 2005) Peter Jost

ROBERT SCHUSTER: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2004. 884 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 11.)*

Unter den Szenentypen der Oper des 19. Jahrhunderts zählt die Kirchenszene zweifellos zu den besonders auffälligen Phänomenen. Nach der Dissertation Ernst Alfred Slaninas (*Die Sakralszene der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, Münster 1935) ist Robert Schusters Untersuchung die erste, die sich des Themas in einem größeren historischen Zusammenhang annimmt. Dabei wird die Entwicklung dieses musikalisch-dramaturgischen Topos von seinen Ursprüngen in der Französischen Revolutionsoper bis ans Ende des 19. Jahrhunderts verfolgt. Schwerpunkte der Arbeit bilden die Analysen zu Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (S. 149–183) sowie zu den einschlägigen Opern Meyerbeers (S. 211–327), Verdis (S. 475–545) und Wagners (S. 638–726). Daneben werden u. a. auch Werke von Spohr, Auber, Halévy, Donizetti, Gounod, Massenet, Lalo, Catalani, Mascagni, Leoncavallo und Puccini ausführlich behandelt. Ein besonders prominentes Beispiel bietet Leoncavallos historische Oper *I Medici* (1893), deren Schlussakt das am Ostersonntag 1478 während der Messe ausgeführte Attentat zeigt und im fortschreitenden Wechsel der Handlungsebenen kompositorisch ein vollständiges Credo integriert. Bemerkenswert sind auch die Beobachtungen Schusters zu einigen durchaus entlegenen Literaturbeispielen, darunter etwa der Imitation des Gregorianischen Gesangs in *Il Vasallo di Szizeth* (1889) von Antonio Smareglia. Weitere Teilkapitel widmen sich eher cursorisch u. a. Fragen der Rezeption, der Zensur, der Librettistik und der Instrumentation (hier vor allem der Orgel bzw. Orgelsubstitution). Der gewaltige Umfang der Arbeit ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Schuster ein deskriptives Analyseverfahren bevorzugt und darüber hinaus dem Leser für jede der mehr als 50 behandelten Opern im fortlaufenden Text eine Inhaltsangabe sowie Details hinsichtlich Entstehung und Schaffenskongext anbietet, die leicht auch an anderer Stelle greifbar sind und vom eigentlichen Thema der Arbeit ablenken. Etwas kurios ist das den Hauptteil abschließende Kapitel „Die deutsche Oper im späteren 19. Jahrhundert“ (S. 638–726), das sich auf den

frühen (!) Wagner konzentriert (fast 50 Seiten sind allein *Rienzi* gewidmet) und mit den *Meistersingern* überhaupt nur eine einzige Oper aus der zweiten Jahrhunderthälfte berücksichtigt. Gebündelt werden die Detailbeobachtungen in einem abschließenden Kapitel zur Dramaturgie und Funktion der kirchlichen Szene (S. 763–810). In synoptischer Darstellung finden sich Angaben z. B. über das vermeintlich „erste Aufeinandertreffen zweier Religionen mit deutlicher Parteinahme der Autoren“ (in Meyerbeers *Il crociato in Egitto*, 1824) oder das angeblich „erste Auftreten eines Bischofs auf der Opernbühne“ (in Spohrs *Pietro von Abano*, 1827). Wichtiger scheint Schusters Beschreibung der kirchlichen Szene innerhalb von Parallelhandlungen, wofür er die Bezeichnungen „Mehrschichten-Modell“ bzw. „Verzahnungs-Modell“ einführt. Hinsichtlich der in den dramaturgischen Analysen berührten musikalisch-stilistischen Aspekte (z. B. Tonartencharakteristik, Verwendung modalen Harmonik, historisierende Stilzitate) kommt es kaum zu generalisierbaren Aussagen. Ungeachtet mancher Redundanzen handelt es sich aufgrund der Erschließung eines materialreichen Untersuchungsspektrums um eine sehr verdienstvolle Studie, die zu einer weiterführenden Beschäftigung mit dem Gegenstand einlädt.

(Oktober 2005)

Arnold Jacobshagen

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Band 7: 1856–1859. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Panja MÜCKE. Berlin/New York: De Gruyter 2004. 813 S., Abb.*

Der vorliegende Band deckt den Zeitraum zwischen der ausgedehnten Italienreise, die Meyerbeer zwischen Januar und April 1856 unternahm, und der Vollendung seiner zweiten Opéra comique *Le Pardon de Ploërmel* ab, die am 2. April 1859 in Paris zur Uraufführung kam. Mit diesem Werk war Meyerbeer ein ganzes Jahr lang beschäftigt: Im Oktober 1858 begannen die Vertragsverhandlungen, Rollenkopien und sonstigen Probenvorbereitungen der Pariser Premiere. Nach dem triumphalen Erfolg war Meyerbeer mit den Korrekturen von Klavierauszug und Partitur sowie mit der Komposition der Rezitative (statt des Dialogs) für die Londoner Erstaufführung ausgelastet; im Juni 1859 eilte er nach London, um die dortigen Proben per-

sönlich zu leiten. An die Londoner Premiere am 26. Juli schloss sich ein Erholungsaufenthalt in Spa und Baden an, aber ab Ende September war Meyerbeer wieder in Paris, um die Reprise seiner Oper vorzubereiten. Bedenkt man, dass der fast siebzigjährige Komponist ständig unter gesundheitlichen Beeinträchtigungen litt, so stellt sein Einsatz für die neue Oper ein beachtliches Arbeitspensum dar.

Meyerbeer war indes auch in den Jahren zuvor alles andere als untätig gewesen. Dass er in Paris nur selten anwesend war und trotz des intensiven Drängens sowohl der Öffentlichkeit als auch der Theaterdirektoren weder mit der neuen Opéra comique noch mit der ebenfalls seit langem erwarteten neuen Grand Opéra – der späteren *Africaine* – herauskam, hat Berlioz im Oktober 1857 auf den Punkt gebracht: „Meyerbeer geht dieser Tage dahin (sc. nach Nizza); nachdem er das Terrain sondiert hat, unsere Sänger gehört hat, hat er sich entschlossen, weder an der Opéra noch an der Opéra comique irgend etwas zu geben. Er fand diese ganzen Leute so schlecht ... und damit hat er im allgemeinen nicht Unrecht“ (S. 636). So verbrachte Meyerbeer die meiste Zeit in Berlin, unterbrochen von Kuraufenthalten in verschiedenen Badeorten. Aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes von Meyerbeers Tochter Cécilie verbrachte die Familie den ganzen Winter 1857/58 in Nizza. Obgleich die Partitur von *Le Pardon de Ploërmel* bereits seit 1856 vorlag, war Meyerbeer ständig mit Verbesserungen beschäftigt; die berühmte Schattenarie wurde beispielsweise erst im November 1857 fertig gestellt. Daneben aber komponierte er eine große Anzahl von Werken, die aus seiner Sicht keineswegs Nebenwerke waren: besonderen Wert legte er auf die beiden Kompositionen, die er zur Feier von Schillers 100. Geburtstag beisteuerte, *Festmarsch* und *Festgesang*, entstanden im November 1859. Auch der im 19. Jahrhundert sehr beliebte *Fackeltanz C-Dur* entstand in diesen Jahren, daneben eine ganze Reihe von Liedern und Chorwerken sowie die Schauspielmusik zu *La Jeunesse de Beethoven* von Castil-Blaze. Insofern sind die Dokumente des vorliegenden Bandes nicht nur für die Entstehungsgeschichte von *Le Pardon de Ploërmel* unverzichtbar; sie zeigen vielmehr, wie der Komponist auf der Höhe seines Ruhmes das kulturelle Leben seiner Zeit nach wie vor aufmerksam verfolgte und mitgestaltete.

Die Dokumente sind in gewohnter Sorgfalt präsentiert; neben Meyerbeers Briefwechsel werden seine Taschenkalender-Eintragungen und das im Original verschollene Tagebuch nach der Abschrift von Wilhelm Altmann ediert. (Zu den Prinzipien der Edition vgl. Besprechung von Bd. 6 in *Mf* 57, 2004, S. 412). Größtmögliche Vollständigkeit ist intendiert; hilfreich wäre allerdings eine nähere Erläuterung, welche Briefe aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft mancher Privatbesitzer (siehe S. XIV) nicht ediert werden konnten.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

SILJA GEISLER-BAUM: *Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz: Are Edition 2004. XI, 189 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Wer sich heute nach dem Schaffen von Fredrik (Friedrich) Pacius (1809–1891) erkundigt, findet überall den Hinweis auf die finnische Nationalhymne zu Johan Ludvig Runebergs Text (*Vårt land* bzw. in Paavo Cajanders späterer finnischer Übersetzung *Maamme*) aus dem Jahr 1848. Es wird also deutlich, dass Pacius ein politisch interessanter Komponist war und ein attraktives Thema für die moderne Musikwissenschaft darstellt. Dieser Spohr- und Hauptmann-Schüler aus Hamburg, der als junger Mann mit solider Ausbildung über den Umweg nach Stockholm in die neue Hauptstadt Finnlands reiste und dort über mehrere Jahrzehnte lang wichtige Aufgaben übernehmen durfte, konnte auch als Komponist der „Vater der finnischen Musik“ werden, obwohl sogar der leidenschaftliche Kosmopolit Jean Sibelius anmerkte, dass gerade bei Pacius kein „finnischer Ton“ zu hören sei. Am wichtigsten sind Pacius' Arbeiten zu Zacharias Topelius' z. T. lustigen, aber zugleich höchst politischen Texten. So entstanden zwei kulturgeschichtlich brisante Opern, *Kung Karls Jakt* (*König Karls Jagd*, UA 1852) und *Prinsessan av Cypern* (*Die Prinzessin von Zypern*, UA 1860). Weniger beachtet und anders zu kontextualisieren ist Pacius' dritte Oper *Loreley* (UA 1887).

Nach allgemeinen Einführungen, die eine gute Zusammenfassung finnischer und schwedischer Literatur vornehmen (wobei das Fehlen von Matti Klinges kulturhistorisch verdienst-

voller Abhandlung zum 19. Jahrhundert, *Keisarin Suomi [Des Kaisers Finnland]*, Espoo 1997, überrascht, die Erwähnung von Klinges *Den politiske Runeberg [Der politische Runeberg]*, Stockholm und Helsingfors 2004, jedoch angesichts der zeitgleichen Veröffentlichung beider Studien verständlich ist), nähert sich Silja Geisler-Baum ihrem Thema. Mit beachtlicher Sensibilität für die regionalen Besonderheiten bahnt sich die Autorin ihren Weg zum Kern von Pacius' Spätwerk. Es ist ein Denkmal des Musikerpensionisten Pacius, der bekanntlich viel Zeit in Deutschland verbrachte und von einer zweiten Karriere in seiner alten Heimat träumte. In den 1880er-Jahren schien die große romantische Oper wohl das geeignete Instrument des Erfolges zu sein, aber zu lange hatte Pacius in Helsinki gelebt und zu nachhaltig waren die Impulse Spohrs und Hauptmanns, als dass er sich im Alter von fast 80 Jahren (!) in Wagners Metier hätte behaupten können. Trotzdem wäre eine noch gründlichere Bestimmung des Verhältnisses von Pacius zum Wagnerismus lohnend. Immerhin schreibt der finnische Kulturhistoriker Hannu Salmi (allerdings ohne jede Begründung!) in seinem Buch *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult* (Rochester 2005, S. 48), dass Pacius' *Loreley* „clearly distinguishable“ wagneristische Züge besitzt. Dagegen konstatiert Geisler-Baum: „Davon, daß die LORELEY wagnersche Züge trage [...] kann keine Rede sein [...]“ (S. 64). Die *Loreley* bildet – mit oder ohne Wagnerismus – eine kultur- und mentalitätsgeschichtlich wichtige Brücke zwischen der deutschen und finnischen bzw. mitteleuropäischen und nordischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. Mit dieser Komposition bemühte sich ein deutscher Musiker, dessen Leben und Karriere in Finnland übrigens um einiges glücklicher als die der meisten anderen ordentlich ausgebildeten, aber nicht ausnehmend genialen Musiker seiner Generation in Deutschland verlaufen war, um die alte Heimat.

Leider gelingt es Geisler-Baum nicht, die spezifischen Gründe für Pacius' Themenwahl oder gar für die Wahl des Geibel'schen Textes zu enthüllen. Diese Einschränkungen, die man hinnehmen muss, bis andere Dokumente auftauchen, erläutert die Autorin allerdings galant. Um so genauer dokumentiert sie Pacius' Bemü-

hungen um auswärtige Aufführungen, etwa in Hamburg und Wien. Schon allein hinsichtlich der benutzten Quellen in Helsinkier Archiven (Pacius' Partiturreinschriften etc.) verdient diese kleine, aber feine Studie als Beitrag zur finnischen und finnisch-deutschen Musikgeschichte uneingeschränkte Bewunderung.

(Februar 2006)

Tomi Mäkelä

ERIKA REIMAN: *Schumann's Piano Cycles and the Novel of Jean Paul*. Woodbridge: The University of Rochester Press 2004. XIII, 229 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 19.)

Die intensive Beschäftigung Robert Schumanns mit den Schriften Jean Pauls ist durch die Monographien von Hans Kötz 1933 und Frauke Otto 1984 über den Einfluss Jean Pauls auf Robert Schumanns Schriften gut dokumentiert. Im engeren Sinne musikwissenschaftliche Studien beschränkten sich jedoch auf ästhetische Fragen und auf die *Flegeljahre* als angebliches „Programm“ für Schumanns *Papillons* op. 2. Erika Reiman ignoriert die auf Wolfgang Boetticher zurückgehende These, Nummerneinträge in Schumanns Handexemplar der *Flegeljahre* auf die Satzfolge des gedruckten Walzerzyklus op. 2 zu beziehen. Obwohl sie sich mehrfach auf eigene Quellenstudien an Schumanns Handexemplaren von Werken Jean Pauls im Robert-Schumann-Haus Zwickau beruft, nennt sie keinerlei konkrete Eintragungen. Auch der einschlägige Katalogband *Robert Schumann und die Dichter* (Düsseldorf 1991), in dem einzelne dieser Eintragungen wiedergegeben werden, bleibt unberücksichtigt.

Reiman schlägt in ihrer Studie einen prinzipiell anderen methodischen Weg ein, der vom Ansatz musikalischer Narrativität ausgeht, „without positing untenable programmatic allusions in purely instrumental music“ (S. 5). Ständen bei derartigen Untersuchungen im Zusammenhang mit Schumann bisher Dichter wie E. T. A. Hoffmann oder Friedrich Schlegel im Vordergrund, so wählt Erika Reiman nun Jean Paul. Berücksichtigt werden dabei die fundamentalen Differenzen zwischen Jean Paul und den Jenaer Frühromantikern, auch wenn es der Autorin offenkundiges Unbehagen bereitet, „to think of Schumann's literary idol Jean Paul as at least partially a non-Romantic“ (S. 21).

In einem grundlegenden Kapitel analysiert sie kompetent typische Stilmerkmale der Romane Jean Pauls: Digressionen, Verfremdung („defamiliarization“) und Perspektivenwechsel („refocalization“). Die Suche nach Parallelen in Schumanns Klavierwerken beschränkt sie auf die frühen, vor 1840 veröffentlichten, zyklischen Klavierwerke. Eingeschlossen sind dabei auch einsätzliche Werke wie die *Arabeske* op. 18, ausgespart bleiben Variationsfolgen, Sonaten und Studienwerke. Diese Einschränkung wird problematisch, wenn Erika Reiman nach musikalischen Analogien zum hohen und niedrigen Stil, nach Parallelen zu klassizistischen Tendenzen bei Jean Paul sucht. Dabei steht musikalisch natürlicherweise das Modell der Sonate im Vordergrund, wobei die auferlegte Werkbeschränkung zur Frage nach sonatenhaften Tendenzen in Opus 6, 12, 16, 21 und 26 führt.

Im Vordergrund der Analysen stehen harmonische Beobachtungen. Schumanns Modulationsgebrauch wird als digressiv verstanden. Reiman vergleicht die vorübergehende Tonikalisierung von Nebentonarten mit literarischen Perspektivenwechseln. Der häufige Gebrauch nicht der Haupttonart zugehöriger Tonarten wirkt als Verfremdung dieser Grundtonart. Interessant sind die aufgezeigten Parallelen zwischen den vor allem im *Carnaval* op. 9 häufigen chromatischen Rückungen und den bei Jean Paul allgegenwärtigen Gedankenstrichen. Gewagt freilich ist der Analogieschluss, die Ambiguität zwischen Dur und Moll („the distinction between the tonic major and relative minor modes is virtually erased“, S. 115) mit der Aufhebung der Differenz von realer und transzendenter Welt bei Jean Paul gleichzusetzen. Wichtig sind die teilweise vorgenommenen Stilvergleiche, inwieweit Schumann'sche Modulationstechniken von jenen Chopins (S. 104) oder vom klassischen Sonatenstil (S. 18) grundsätzlich zu unterscheiden sind; konkrete Nachweise bleiben allerdings aus. Doch auch in der Melodiebildung beobachtet Erika Reiman Analogien zu den Jean Paul'schen Satzdigressionen, im mehrstimmigen Satz kann ein Stimmenwechsel oder -tausch als musikalischer Perspektivenwechsel angesehen werden. Musikalische Zitate stehen als Entsprechungen zu den bei Jean Paul häufigen Momenten von Intertextualität und Selbstreferenz: Fraglos spielen gerade bei Schumann derartige Zitate eine große Rolle, obwohl

manche der angeblichen Zitate aus Werken Beethovens, Schuberts und Chopins, die hier zusammengetragen werden, allenfalls als entfernte Anklänge zu bezeichnen sind.

Die drei einsätzigen Werke Opus 18 bis Opus 20 werden als Pendant zum Idyllenstil Jean Pauls verstanden. Im Hintergrund steht dabei die Absicht, diese – nach Reiman – weniger prominenten Werke Schumanns zu ihrem Recht zu verhelfen. Ob allerdings „the notion, that these three pieces are on a smaller not a larger scale than *Carnaval* and *Kreisleriana*“ (S. 190) speziell für die *Humoreske* eine angemessene Form der Rezeption darstellt, scheint angesichts ihrer bis dahin ungekannten großformalen Anlage fragwürdig.

Mit über 100 Notenbeispielen können alle besprochenen Stellen direkt nachvollzogen werden, die vorgenommenen Analysen sind stringent und überzeugend. Erschöpft ist das Thema des Einflusses der Romane Jean Pauls auf die Klavierwerke Schumanns damit allerdings wohl noch nicht. Nicht nur deutschsprachige Literatur (z. B. Ulrike Kranefeld, *Der nachschaffende Hörer*, Stuttgart 2000), auch englischsprachige Literatur zum Thema (z. B. John Daverio, „Reading Schumann by way of Jean Paul and his Contemporaries“, in: *College Music Symposium* XXX, 1990, S. 28–45) bleibt unberücksichtigt. Bei der Analyse von Schumanns *Carnaval* greift Reiman auf die Theorien des russischen Romantheoretikers Michail Bachtin zurück. Was sie dabei nicht beachtet, ist eine wegweisende Studie des Literaturwissenschaftlers Hans Esselborn, in der Bachtins Theorie des Karnevalesken auf die Vielfalt der Stimmen und Redeweisen in Jean Pauls Romanen bezogen wird. Aus dieser Perspektive wäre auch Schumanns Behauptung, er habe von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer, neu zu beleuchten, die hier lediglich auf „classifying tendencies“ in Schumanns *Kinderszenen* bezogen wird. (November 2005) Thomas Synofzik

JEAN GALLOIS: *Charles-Camille Saint-Saëns. Sprimont: Pierre Mardaga 2004. 383 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique – Musicologie“.)*

Die Publikationsliste des in Deutschland vor allem als Spezialisten für den französischen Komponisten Ernest Chausson bekannten Autors ist beeindruckend, und so durfte man

auf diese neue Gesamtdarstellung zu Camille Saint-Saëns – die erste in französischer Sprache seit 1930 – gespannt sein. Umrahmt von einem „Prélude“ und einem „Postlude“ präsentiert Gallois Leben und Werk in chronologischer Folge in vierzehn Kapiteln. Dies ist bei einem Komponisten wie Saint-Saëns, bei dem es kaum eine eigentliche Entwicklung des Schaffens und auch nur wenige direkte Verbindungen zwischen Lebensumständen und Produktion gibt, keine unproblematische Entscheidung; dies um so mehr, als biographische Ereignisse und nachfolgend die entsprechenden Werke Jahr für Jahr mehr oder weniger schematisch abgehandelt werden. Davon ausgenommen ist das Kapitel 12, „Un homme appelé Saint-Saëns“, in dem der Autor mit großem psychologischem Einfühlungsvermögen ein Porträt der Persönlichkeit zu entwerfen versucht.

Ein zweiter Kritikpunkt betrifft die Darstellung selbst. Das Buch ist, um es auf einen prägnanten Begriff zu bringen, in einem in Frankreich durchaus auch im Wissenschaftsbereich nicht unüblichen Feuilleton-Stil abgefasst. Dazu gehören die anschauliche, mit Anekdoten (ohne Quellenangaben) gewürzte sprachliche Darstellung sowie der weitgehende Verzicht auf Fachterminologie und Analysen zugunsten von Werkbeschreibungen, die auch dem Opernfreund und Konzertliebhaber verständlich sind. Nun soll dem Buch gewiss kein Vorwurf daraus gemacht werden, sich nicht nur an Musikologen, sondern auch an den breiteren Leserkreis der „mélomanes“ zu wenden. Die leichte Lesbarkeit des Bandes ist jedoch erkaufte durch einen sorglosen Umgang mit wissenschaftlichen Standards, die für eine Aufnahme in eine renommierte Reihe wie die Collection „Musique – Musicologie“ eigentlich verbindlich sein sollten. So werden zahlreiche Zitate aus noch unveröffentlichten Briefen Saint-Saëns', ohne Hinweis auf den Fundort, andere Zitate gar ohne jeden Quellenbeleg angeführt. Neuere Forschungsliteratur, vor allem des Auslands, bleibt völlig unberücksichtigt; dies gilt offenbar auch für den ersten Teil des neuen Werkverzeichnis (Camille Saint-Saëns 1835–1921: *a Thematic Catalogue of His Complete Works*) von Sabina T. Ratner (*The Instrumental Works*, Oxford 2002), da Gallois beispielsweise als Uraufführungsdatum für Saint-Saëns' drittes Violinkonzert op. 61 immer noch den 9. Februar

1881 in Paris angibt (S. 226; recte: Hamburg, 15. Oktober 1880). Dazu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Sach- und Schreibfehlern, wie bei Angaben von Daten (Uraufführung der *Es-Dur-Symphonie* nicht am 11., sondern am 18. Dezember 1853, S. 35; Wagner beendete seine *Meistersinger* nicht 1868, sondern 1867, S. 111; Saint-Saëns' *Portraits et Souvenirs* erschienen bereits 1899, nicht erst 1909, S. 113 usw.) oder Namen („Waistling“ statt „Whistling“, S. 44, „Tanhäuser“ statt „Tannhäuser“ sowie „Neumann“ statt „Niemann“, S. 82 f.; „Bismark“ statt „Bismarck“, S. 106 f. usw.). Schmerzlich vermisst wird auch ein Werkregister, das ein schnelles Auffinden der gerade bei weniger bekannten Werken durchaus interessanten Beschreibungen (wie z. B. zur Ouvertüre *Spartacus*, S. 91 f.) garantiert hätte.

Das Engagement, mit dem sich der Autor jahrelang um Leben und Werk Saint-Saëns' bemüht hat, berührt sicherlich sympathisch, aber seine Tendenz, auch den letzten Gelegenheitsarbeiten noch Originalität und innovatives Potenzial abzugewinnen, ist letztlich für ein solches Gesamtporträt wenig hilfreich, zumal Gallois' Quintessenz, Saint-Saëns sei „tout simplement, irremplaçable dans l'histoire de la musique française“ (S. 376) ohnehin kaum ernsthaft von der Musikforschung bestritten werden dürfte. Was bleibt, sind eine Reihe kleiner Auszüge aus unveröffentlichten Briefen sowie kleine Korrekturen der Biographie (etwa der Nachweis einer auch kirchlichen Trauungszeremonie am 3. Februar 1875, S. 158) – insgesamt zu wenig, um den hohen Erwartungen gegenüber einer neuen umfassenden Biographie des Komponisten gerecht zu werden.

(November 2005)

Peter Jost

*Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München 23.–25.11.2001. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2004. 395 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 62.)*

Zu den zahlreichen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die in der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts annähernd vollkommen der Vergessenheit anheim gefallen sind, um in dessen letzten Drittel wiederentdeckt zu werden, gehört unbestreitbar auch Gabriel Josef Rheinberger, dessen hundertster Todestag im November 2001 für Interpreten und Musikwissenschaftler zum Anlass einer ausführlicheren Beschäftigung wurde – so auch im Rahmen des Internationalen Symposiums im Gedenkmonat in München.

Das Werk Rheinbergers hat eine regelrechte Renaissance erlebt, ausgegangen von der Kirchenmusikpraxis und seit 1988 gestützt durch die *Rheinberger-Gesamtausgabe* des Carus-Verlages, die 2000 in die Einrichtung einer Editions- und Forschungsstelle mündete. Die Vita des Komponisten scheint – insbesondere durch die Arbeiten Harald Wangers und Hans-Josef Irmens – gut aufgearbeitet und musste daher auf dem Münchner Symposium nicht weiter thematisiert werden; im Zentrum der inzwischen veröffentlichten Vorträge stand die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Werk Rheinbergers mit den Schwerpunkten Kammermusik und Lied, Symphonik, Kirchenmusik und Orgelmusik. Überblicksartig gestaltet, vor allem aber der Aufarbeitung des Forschungsstandes gewidmet ist der Beitrag Wolfgang Horns, „Die Rolle Josef Rheinbergers in Musikgeschichten zum 19. Jahrhundert“, der sich auch der Problematik einer Kanonisierung stellt. Ähnliche grundlegende Zusammenhänge stellt der Text Hans-Josef Irmens in den Vordergrund, indem er sich einmal mehr mit der Ehe Rheinbergers mit Franziska von Hoffnaß befasst.

Der Symposiumsbericht beinhaltet vor allem brillante Einzelstudien, so von Christian Berkthold über Rheinbergers Lied *Ach Wandern* op. 7, Nr. 1, von Hartmut Schick zur *Walenstein-Sinfonie* op. 10, die dieser als private „Fanny-Symphonie“ liest, und Irmlind Capelle zur zyklischen Anlage und zur Sonatenform in den Orgelsonaten Rheinbergers. Herausragend ist die überfällige Studie zu den größer besetzten Kammermusikwerken Rheinbergers, so zum *Streichquintett* op. 82, dem *Klavierquintett* op. 114 und dem *Nonett* op. 139: Thomas Schmidt-Beste fragt nach Klangregie und Textur und richtet das Augenmerk seiner Analysen insbesondere auf die (auch in den Orgelsonaten präsente) latente Geringstimmigkeit bei Rheinberger. Der Text Schmidt-Bestes hebt sich wohl-

tuend von dem Niveau etwa der Arbeit Bernd Edelmanns ab, die, in einer merkwürdig dozierenden Schreibart den Quartetten gewidmet, nicht einmal Konzertführerniveau erreicht.

Barbara Mohn, das Haupt der *Rheinberger-Gesamtausgabe*, erlaubt dem Interessierten einen Einblick in die Komponierwerkstatt Rheinbergers; Hanns Steger („Poesie und Form in der Klaviermusik Rheinbergers“) erarbeitet eine ausgezeichnete Gruppenübersicht. Siegfried Gmeinwieser schließlich ergänzt die bisher geleisteten biographischen Studien um die Verknüpfung des Komponisten mit den Aktivitäten der Münchner Hofkapelle. Daneben gilt die Aufmerksamkeit der Beiträge Rheinbergers „Wirkung“ in einem Doppelsinn: einerseits hinsichtlich der Rezeption auch und besonders kompositorischer Natur, andererseits hinsichtlich des pädagogischen Wirkens Rheinbergers, deren historische Bedeutung wohl kaum überschätzt werden kann – war Rheinberger über Jahrzehnte einer der gefragtesten Kompositionslehrer seiner Zeit, der eine große Schar von Schülern anzog. Die Tatsache, dass er eine ganze Generation nordamerikanischer Komponisten ausbildete, spiegelt sich in einer hohen Frequenz von Beiträgen der amerikanischen Musikwissenschaft im Rahmen des Münchner Symposiums. Neben Einzelstudien amerikanischer Provenienz zu Rheinbergers Werken (faszinierend die Gegenüberstellung zweier Analysen zu Rheinbergers *Christoforus* von Glenn Stanley und Stephan Hörner), so Calvin M. Bowers instruktive Analyse zum *Cantus Missae* op. 109, sind vor allem die Beiträge Robert W. Wasons, der sich etwas exterritorial dem Liedschaffen des Rheinberger-Schülers Ludwig Thuille widmet, und E. Douglas Bombergers („Layers of Influence: Echoes of Rheinberger in the Choral Works of Horatio Parker“) zu nennen. Die Arbeit Lee Rothfords über August Halm als Schüler von Rheinberger bleibt deutlich hinter diesen zurück. Martin Weyer schließlich stellt aufschlussreich im Vergleich die Zusammenhänge von Orgelbau und Satztechnik an den Orgelsonaten von Félix-Alexandre Guilmant und Josef Rheinberger dar – und kann doch nicht auf den immer hinkenden Verweis auf das *Ceuvre* Max Regers verzichten ...

(Januar 2006)

Birger Petersen

ANTONÍN DVOŘÁK *Korespondence a Dokumenty. / Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe / Correspondence and Documents. A Critical Edition.* Hrsg. von Milan KUNA, Antonín ČUBR, Markéta HALLOVÁ, Jitka SLAVÍKOVÁ. 10 Bände. Prag: Editio Supraphon / Editio Bärenreiter Praha 1987–2004. 486 S., 420 S., 455 S., 407 S., 483 S., 445 S., 451 S., 427 S., 544 S., 460 S.

Die Edition der Korrespondenz und Dokumente Antonín Dvořáks ist ein Projekt der 1980er-Jahre, das in mancher Hinsicht Respekt verdient: Es ist einzigartig in der Geschichte der tschechischen Musikwissenschaft – weder die Smetana-, noch die Fibich- oder die Janáček-Forschung können (ohne diese hier gegen den Komponistenkollegen Dvořák ausspielen zu wollen) ein derartiges Projekt aufweisen. Es ist ein Projekt, das durch systematische Materialsuche und -zusammenstellung das Wissen über den Komponisten Dvořák um ein Vielfaches vermehrt und verbreitert und damit die Dvořák-Forschung um Wesentliches und Wichtiges bereichert. Es ist ein Projekt, das es dem Dvořák-Forscher wie auch dem an Dvořák Interessierten erspart, wie noch vor 20 Jahren sich die oft an entlegenen Orten publizierten und dabei meist nicht in der Originalsprache veröffentlichten Publikationen der Briefe Dvořáks mühsam zusammensuchen und – was die Dokumente betrifft – zeitaufreibende Archivanschreiben abfassen und Faksimile-Abbildungen mit der Lupe entziffern zu müssen. Und es ist schließlich ein Projekt, das es – allen politischen und ökonomischen Umwälzungen der letzten 15 Jahre zum Trotz – vermochte, sich in die europäische Jetztzeit hinüberzuretten und zum 100. Todestag des Prager Komponisten im Jahre 2004 die zehnbändige Ausgabe der Dvořák'schen Korrespondenz und Dokumente als Ganzes gedruckt vorzulegen und abzuschließen.

Die Edition gliedert sich in drei Teile: Die Bände 1–4 enthalten die von Dvořák versandte Korrespondenz der Jahre 1871 bis 1904 inklusive der vorhandenen Briefentwürfe; die Bände 5–8 geben die von ihm empfangenen Briefe zwischen 1877 und 1904 wieder. In Band 4 befindet sich ein Gesamt-Verzeichnis der zwischen 1871 und 1904 abgesandten Briefe geordnet nach Adressaten sowie eine – leider nur in tschechischer Sprache verfasste – Kurzbiographie der Empfänger. Band 8 weist dieselben Anhänge

aus Sicht der Absender auf. Die Bände 9 und 10 schließlich enthalten Dokumente zu Dvořáks Leben und künstlerischem Wirken, die in folgende 16 Kapitel eingeteilt sind: 1. Matrikeleintragungen; 2. Personaldokumente; 3. Zeugnisse und Bescheinigungen; 4. Künstlerstipendien; 5. Ehrendoktorate; 6. Orden, Auszeichnungen und Ehrungen; 7. Ehrenmitgliedschaften in Vereinen und Institutionen; 8. Verträge und Vereinbarungen mit Verlegern; 9. Verträge und Vereinbarungen mit Theatern; 10. Verträge mit dem Amerikanischen Nationalkonservatorium für Musik; 11. Tätigkeit am Prager Konservatorium; 12. Tätigkeit und Wirken in der Tschechischen Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst; 13. Programme der Konzerte und Theatervorstellungen; 14. Konzerttournee durch die Böhmischen Länder; 15. Gedankeneintragungen; 16. Varia. Im Dokumentenband 10 befinden sich darüber hinaus 20 Abbildungen zu den einzelnen Dokumenten-Kapiteln, deren erste sich allerdings die Frage gefallen lassen muss, warum hier gegenüber der Abbildung in Antonín Hořejš' *Antonín Dvořák. Sein Leben und Werk in Bildern* (Prag 1955, S. 20) die Kopfleisten fehlen sowie das Format des Originals verändert wurde.

Dass die Dokumente gliederungsmäßig eine eigene Rubrik innerhalb der zehn Bände bilden mussten, steht außer Frage. Hinsichtlich der acht Briefbände aber wäre es vielleicht doch besser gewesen, die Konzeption einer so genannten Korrespondenzausgabe ernsthafter zu überlegen. Denn so groß, wie Milan Kuna in der Einleitung zu Band 1 (S. 54 f.) schreibt, sind die Lücken und Eigenarten zwischen abgesandter und empfangener Korrespondenz – man denke z. B. nur an die Korrespondenz zwischen Dvořák und dem Verleger Simrock, zwischen Dvořák und Johannes Brahms, zwischen Dvořák und Jean Becker oder zwischen Dvořák und Alfred Littleton – nicht. Mit Popularismus und Populärausgabe, wie Kuna meint (Bd. 1, S. 54), hat dies nichts zu tun. Ganz im Gegenteil: Eine wissenschaftliche Korrespondenzausgabe wäre in vieler Hinsicht dem Benutzer als nachvollziehbarer entgegengekommen und würde es ihm erlauben, die Briefwechsel ohne viel Herumblättern in den einzelnen Bänden verfolgen zu können. Denn blättern muss der Benutzer, trotz der Verweiszitate in den Kommentaren, da diese oft mit den entsprechenden Briefabdrucken im anderen Teil

der Korrespondenz nicht übereinstimmen: So etwa fehlen im Zitatverweis auf Simrocks Brief vom 11. Januar 1879 (Bd. 1, S. 154) die in der Wiedergabe des Simrockbriefes (Bd. 5, S. 128) so aussagebegründenden Unterstreichungen; im Zitatverweis zu Dvořáks Brief an Simrock vom 1. Februar 1879 (Bd. 1, S. 158) steht anstelle des Kommas (Bd. 5, S. 136) ein Fragezeichen; und im Zitatverweis zu Dvořáks Brief an Simrock vom 2. Januar 1880 heißt es im Zitatverweis: „Durchgehend gespielt hat er's aber“, was in Bd. 5, S. 214 als „durchgesehen und gespielt hat er's aber“ wiedergegeben ist. Vielleicht kann sich ja der Verlag dazu entschließen, zumindest die Hauptkorrespondenzen in separater Ausgabe und ohne die dann unnötigen und in der jetzigen Ausgabe oft unzuverlässigen Zitatverweise zu publizieren.

Ausgangspunkt der Edition ist immer das jeweilige Briefautograph. Wo dieses fehlt, wird nach Faksimileabbildungen, Erstdrucken oder entsprechenden Sekundärquellen ediert. Dabei allerdings mutet es seltsam an, dass verschiedene Briefe, deren Originale bisher als verschollen gelten, die in der Sekundärliteratur aber bereits publiziert wurden, in der kritischen Ausgabe fehlen: So etwa jener Brief Dvořáks an Bote & Bock vom 20. Oktober 1878, der zum 100-jährigen Bestehen dieses Verlages von Oswald Schrenk am 8. August 1937 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (Nr. 366) veröffentlicht wurde; oder jener für die Symphonischen Dichtungen so aufschlussreiche Brief an Anton Seidl vom 12. November 1896, der in der Festschrift *Anton Seidl. A Memorial by his Friends*, New York 1899, S. 185 f., wiedergegeben ist; oder jener Brief von Simrock an Dvořák, datiert 15. Februar 1890, den Wilhelm Altmann bereits im Jahre 1929 veröffentlichte; oder schließlich auch jener von Dvořák an Alfred Volkland vom 12. März 1894, den Bohumil Geist samt Faksimile-Abbildung in der Zeitschrift *Hudební věda* 7 (1970), S. 497–499, publizierte. Und es mutet in diesem Zusammenhang weiterhin seltsam an, dass der Abdruck der aus Sekundärquellen übernommenen Briefe – wie etwa der von Dvořák an August Manns vom 12. November 1896 (Katalog Stargardt 4.–5. April 1991, S. 370, Nr. 1058; abgedruckt in Bd. 4, S. 288 f.) – in der *Kritischen Ausgabe* mit zahlreichen Abweichungen gegenüber der Vorlage erscheint.

Die Wiedergabe der Briefe wird von einem

Apparat begleitet: Er gibt Auskunft über Absendedatum (Originaldatum, Poststempel, Eingangsvermerk), Absendeort, Empfangsort und Art der Mitteilung (Brief, Postkarte, Ansichtskarte, Kartenbrief, Visitenkarte, Telegramm), er verzeichnet und kommentiert allerdings nicht die Datierungsunterschiede zwischen bestehenden Ausgaben und der *Kritischen Neuauflage* (wie etwa die vom Brief Dvořáks an Simrock in Bd. 1, S. 253, der in älteren Ausgaben mit 18. Juni 1881, in der *Kritischen Ausgabe* dagegen aber mit 8. Juni 1881 datiert ist). Im Original nicht datierte, aber inhaltlich bestimmten Monaten und Jahren zuweisbare Briefe werden am jeweiligen Monats- bzw. Jahrgangsende wiedergegeben. Der Apparat gibt ferner Auskunft über die benutzte Quelle und deren Aufbewahrungsort bzw. deren bibliographischen Nachweis; er enthält im Anschluss daran bei nicht-tschechischsprachigen Briefen deren vollständige tschechische Übersetzung, oder bei tschechischsprachigen Briefen eine Regeste in deutscher und englischer Sprache, die allerdings oft Briefinhalt und Erklärung vermischt und in der es nicht selten Unterschiede zwischen der deutschen und englischen Version gibt. Hochzahlen im Brieftext verweisen auf die – für internationale Benutzer bedauerlicherweise nur tschechischsprachigen – Einzelkommentare, die generell sehr knapp bemessen sind und mitunter Wichtiges unerklärt lassen, wie etwa die Identifizierung des im Brief Dvořáks an die Präsidentin des New Yorker Nationalkonservatoriums vom 7. Dezember 1891 (Band 3, S. 108) angesprochenen Kompositions-Lehrbuches von einem Herrn Mathiew.

Die Übertragung der Briefe und Dokumente versteht sich als eine, „die einer modernen kritischen, auf wissenschaftlichen Grundlagen stehenden Edition“ (Bd. 1, S. 59) gerecht werden will. Als Editionsprinzip gilt dabei für das Editorenteam die Anpassung sowohl der tschechischsprachigen als auch die der deutsch- und englischsprachigen Briefe von und an Dvořák an die jeweilige moderne Orthographie und Zeichensetzung. Um in diesem Zusammenhang bei den deutschsprachigen Briefen zu bleiben: Die Abkürzungsstriche über den Doppelkonsonanten m und n werden zu mm und nn aufgelöst, die Abkürzung „u.“ stets als „und“ ausgeschrieben, das „Th“ (Thür) des 19. Jahrhunderts wird als „T“ (Tür) wiedergegeben; alte Formen des

„-iren“ (probiren) werden korrigiert zum heutigen „-ieren“ (probieren), und der einst vielverwendete Buchstabe „C“ (Concert) wird generell als „K“ wiedergegeben. Dass Letzteres mitunter zu seltsamen Übertragungs-Purzelbäumen führt, sei an einem Beispiel demonstriert: In seinem im Oktober oder November 1897 geschriebenen Brief an Eusebius Mandyczewski teilt Dvořák mit, dass die dritte Aufführung seines Oratoriums *Die Heilige Ludmila* im Londoner „Crystall Palast“ (zitiert nach der Abbildung des Briefautographs bei Hořejš, S. 130) stattgefunden habe; im Briefabdruck (Bd. 4, S. 106) allerdings wird daraus dann der „Krystall Palast“. Als weiteres Editionsprinzip gilt die stillschweigende Korrektur jener gegenüber der heutigen Norm als (von den Herausgebern offensichtlich angesehenen) Fehler in Orthographie und Zeichensetzung. Dabei werden die von Dvořák erwähnten Werktitel immer in Anführungszeichen gesetzt und der heute geläufigen Schreibweise angepasst, und dies auch dann, wenn Dvořáks Schreibweise deutlich davon abweicht, wie etwa im Brief an Simrock vom 1. Januar 1884 (Bd. 1, S. 381), in dem Dvořák notiert: „Ich schreibe jetzt an dem letzten Stück aus dem ‚Böhmerwald‘“, was in der Edition wiedergegeben ist als: „Ich schreibe jetzt an dem letzten Stück ‚Aus dem Böhmerwald‘“. Dasselbe gilt auch für die Anrede: Obwohl Dvořák nur ganz selten nach der Anrede des Adressaten ein Satzzeichen verwendet, ist in den tschechisch- und deutschsprachigen Briefen die Adressatenanrede stets orthographisch ‚korrekt‘ mit Ausrufezeichen, in den englischsprachigen mit Komma wiedergegeben – was letztendlich die wenigen Anreden, die Dvořák selbst mit einem Satzzeichen versah (wie etwa diejenige mit Ausrufezeichen versehene in seinem ersten Brief an Joseph Joachim vom 29. November 1879; Bd. 1, S. 189) ihrer Signifikanz beraubt. Auch hinsichtlich der Groß- und Kleinschreibung werden Dvořáks Notate – und dies insbesondere in seinen englischsprachigen Briefen – orthographisch verbessert: Aus „Cantata“ wird „cantata“, aus „Portrait“ wird „portrait“, aus „Go[o]d bye“ „good bye“ (Brief an Littleton vom 10. September 1885; Bd. 2, S. 92). Dvořáks häufig geschriebenes „Amerika“ wird generell zu „America“ verbessert und sein Wort „Ouverture“ stets als „Ouvertüre“ wiedergegeben. Und wenn Dvořák, der in seinem Leben in drei Sprachen (Tschechisch, Deutsch,

Englisch) dachte, redete und denken und reden musste, in seinen Briefen aus Amerika an Simrock den fünften Monat mitunter als „May“ (vgl. etwa den Brief vom 20. April 1894; Bd. 3, S. 261) angab und vielfach tschechischsprachig „Orkester“ (vgl. etwa den Brief vom 16. Januar 1894; Bd. 3, S. 240) schrieb, so sind in der Edition diese doch bezeichnenden Sprachvermischungen nicht beibehalten, sondern zu „Mai“ und „Orchester“ verbessert worden. Diese Art rigoroser Modernisierung bedeutet im Endeffekt nichts anderes als eine Enthistorisierung der Briefe und Dokumente Dvořáks und bringt mit sich ein Moment der Ent-Dvořákisierung all des von den Herausgebern offerierten Materials, in dem der Komponist Dvořák (oder Bülow, oder Hans Richter oder ...) dem Leser nicht mehr als Original, sondern eher wie durch eine Brille des in den 1980er-Jahren geltenden aktuellen Duden fokussiert entgegenblickt.

Streichungen, Einfügungen oder Überschreibungen der Originale wurden in die Edition nicht übernommen; im Original unterstrichene Sätze oder Wörter allerdings sind in dem ansonsten kursiv abgedruckten Brieftext durch nicht kursive Setzung kenntlich gemacht. Dies allerdings erfasst ein Moment Dvořák'schen Schreibens nicht: Die oft so signifikante Mehrfach-Unterstreichung. Als Beispiel dafür möge sein undatiertes Brief an Oskar Nedbal vom Februar 1900 dienen (Bd. 4, S. 185; Abbildung des Brieforiginals in: Alexandr Buchner, *Oskar Nedbal*, Prag 1986, S. 78 f.): Es geht dabei um das Tempo zum Vorspiel der 9. *Sinfonie*, das Dvořáks Zeilen zufolge „zdlouha“!! [langsam] gespielt werden müsse. In Dvořáks Zeilen ist dieses Wort bezeichnenderweise dreifach unterstrichen, in Kunas Brief-Wiedergabe durch die Nicht-Kursivsetzung aber nur als unterstrichenes Wort ausgewiesen, auf dessen Mehrfach-Unterstreichung der Kommentar nicht hinweist. Nicht unwichtige Schreib- und Ausdruck-Details Dvořáks gehen bei dieser Art der Wiedergabe verloren.

Die Übertragungen – stichprobenartig überprüft an Hand von etwa 40 in der Literatur zu findenden Abbildungen der Dvořák'schen Brief-Originale – müssen sich den Vorwurf der Unzuverlässigkeit gefallen lassen. Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Dvořáks „andre“ wird als „andere“ wiedergegeben (Brief an Joachim vom 29. November 1879; Bd. 1, S. 189),

sein „in Boston“ ist in der Edition als „aus Boston“ zu lesen, aus Dvořáks „Sonatina“ wird „Sonatine“ (Brief an Simrock vom 2. Januar 1894; Bd. 3, S. 237); im Brief an Simrock vom 5. Februar 1894 (Bd. 3, S. 249) schreibt Dvořák: „Also Brahms interessirt sich sehr für meine Sachen!“, in der Übertragung allerdings fehlt das Wort „sehr“; im Brief an denselben Empfänger vom 20. April 1894 heißt es im Original „Azoren“, in der Übertragung (Bd. 3, S. 260) fehlen Anführungszeichen und Auszeichnung. Das im Notenbeispiel, welches Dvořák in seinem Brief an Balduin Dörffel vom 7. Februar 1882 niederschrieb, im 5. Takt als ein Sechzehntel mit Bogen notierte Tremolo in der linken Hand wurde von der kritischen Edition (Bd. 1, S. 291, als 32stel ohne Bogen gelesen; in der Wiedergabe der Notenbeispiele Dvořáks zu den *Biblischen Liedern* (Brief an Simrock vom 5. Juli 1894; Bd. 3, S. 274) muss dem Original zufolge am Anfang des dritten Systems eine Achtelnote mit zwei nachfolgenden Achtelpausen stehen, das Wort „Gesang“ mit großem Anfangsbuchstaben und der Rhythmus in Takt 4 von System 9 als Achtel – punktierte Achtel – Sechzehntel wiedergegeben werden.

Der erste Band der Kritischen Ausgabe erschien 1987, der zehnte im Jahre 2004. Wie bei allen derartigen Projekten gab es in den dazwischenliegenden 17 Jahren immer wieder neue Funde. Einen ersten diesbezüglichen Nachtrag enthält Band 4 (S. 283–295) aus dem Jahre 1995. Dass aber im zehnten Band nicht nochmals ein Supplementteil aufgenommen wurde, in dem Briefe von Dvořák wie z. B. der an Dörffel (27. August 1884; Sotheby's 1991), an Joachim (24. Mai 1882; Libraire Alain Nicolas 1995), an Max Schütz (23. Januar 1881; Sotheby's 1991) usw. nachgetragen wurden und auch keine Auflistung der im Jahre 2000 vom Herausgeber Milan Kuna an anderem Ort (Prague Autumn Foundation) publizierten 18 erst jüngst wieder aufgefundenen und in ihrem Inhalt wichtigen, zwischen 1879 und 1902 geschriebenen Briefe Dvořáks an seinen Intimus Alois Göbl erfolgte, mutet seltsam an und schmälert die Aktualität dieser *Kritischen Ausgabe*, – einer Ausgabe, die als Projekt auf den ersten Blick fasziniert, inhaltlich ihrer editorischen Unzulänglichkeiten wegen aber enttäuscht. Für den Dvořák-Forscher wie für den jeweiligen Band-Editor der *Neuen Dvořák-Gesamtausgabe* bleibt damit

nichts anderes übrig, als – was Dvořáks Briefe und Dokumente betrifft – sicherheitshalber nochmals die Originalquellen zu konsultieren. (Dezember 2005) Klaus Döge

CLAIR ROWDEN: *Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera. Massenet's [sic] „Hérodiade“ and „Thaïs“*. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2004. 329 S., Abb., Nbsp. (Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume VI.)

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jules Massenet, dem international erfolgreichsten und zugleich stilistisch vielseitigsten Opernkomponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ist erstaunlicherweise noch immer weithin ein Desiderat der Forschung. Aus vielfältigen Gründen war sein Werk beiderseits des Rheins lange Zeit übel beleumundet, woran auch das seit Jahrzehnten anhaltende geisteswissenschaftliche Interesse an der Kultur des Fin de siècle, zu deren repräsentativen Exponenten Massenet zweifellos zählte, bislang wenig ändern konnte. Von Ausnahmen wie den z. T. unvollendet gebliebenen Arbeiten des früh verstorbenen Patrick Gillis abgesehen, entwickelte sich eine universitäre Massenet-Forschung zunächst vor allem im angelsächsischen Bereich.

Clair Rowdens an der City University London vorgelegte Dissertation bereichert das Spektrum dieser Untersuchungen primär aus einer Perspektive der Genderforschung und richtet ihr Augenmerk auf die Darstellung zweier Opernprotagonistinnen, die ausgehend von der Gegenüberstellung von „Marianne“ und „Marie“ – zweier dominanter Frauenbilder der französischen Gesellschaft der Dritten Republik – im Spannungsfeld von republikanischen und katholischen Wertvorstellungen interpretiert werden. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses über Religion und Gesellschaft sowie zu neuralgischen Themen wie Ehe(bruch), Prostitution oder Scheidung konfrontiert Rowden musikalische Analysen paradigmatischer Szenen (etwa der Traumszenen in beiden Werken) mit zeitgenössischen Kritiken. So situiert die Verfasserin beide Werke im Kontext der Auseinandersetzungen um die sogenannte „Pornocratie“ (nach der gleichnamigen einflussreichen Schrift von Pierre-Joseph Proudhon aus dem

Jahre 1875), in der sich die männliche Furcht vor dem Verlust gesellschaftlicher und politischer Dominanz artikuliert. Dabei erweist sich die rezeptionsästhetische Ausrichtung über die eigentliche Fragestellung hinaus als erhellend, dürften doch die ideologischen Voraussetzungen gerade der katholischen Kritik, die sich gegen die bereits in den Sujets angelegten Grundtendenzen von Antiklerikalismus, Dekadenz und Laszivität richteten, implizit auch für die spätere Massenrezeption entscheidend gewesen sein. Und vielleicht tragen Rowdens Analysen auch dazu bei, dem „allgegenwärtigen Klischee des ‚femininen‘ Komponisten Massenet“ (Steven Huebner, Art. *Massenet*, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel u. a. 2004) auf die Spur zu kommen.

Nicht der Autorin, sondern offensichtlich dem Verlag zuzuschreiben ist das Kuriosum, dass der Buchtitel gleich zwei orthographische bzw. grammatikalische Fehler enthält: Bereits vor dem verunglückten Genitiv („Massenets’s“) stolpert der Leser über eine verquere Verbindung von Präposition und bestimmtem Artikel. Mögliche Alternativen wären „in Opera“ (wie auf dem Buchrücken zu lesen) oder „at the Opéra“ bzw. „at the Opera“ (wie im ursprünglichen Titel der Dissertation). Dessen ungeachtet verdient die Edition Galland Anerkennung dafür, dass sie unter den bislang sechs Bänden der Reihe *Etudes sur l’opéra français du XIXe siècle* nach Gottfried R. Marschalls *Massenet et la fixation de la forme mélodique française* (1988) nun bereits eine zweite verdienstvolle Massenet-Arbeit präsentieren kann.

(Oktober 2005) Arnold Jacobshagen

MAX WEBER: *Gesamtausgabe. Abteilung I: Schriften und Reden. Band 14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Hrsg. von Christoph BRAUN und Ludwig FINSCHER. Tübingen: Mohr Siebeck 2004. XIV, 446 S.*

Die Beobachtung, dass Max Weber heute vielen als einer der Gründungsväter der Musiksoziologie gilt, steht in Diskrepanz zur begrenzten Bekanntheit jenes Textes, auf den dieser Ruhm gründet, der zweiteiligen nachgelassenen Schrift *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit der postum 1921 von Theodor Kroyer unter Mitarbeit von Marianne Weber vorgenommenen Publikation des zwischen

1909 und 1913 entstandenen Fragments begann die Verkettung komplizierter Umstände (ein originales Manuskript ist nicht überliefert), die einen so gründlich edierten und umfassend kommentierten Neuabdruck als Band 14 der *Max Weber-Gesamtausgabe* so unabdingbar machte. Besonders in seinen musiksoziologischen Schriften wies Theodor W. Adorno immer wieder auf die Bedeutung von Webers zentraler These einer umfassenden Rationalisierung aller gesellschaftlichen Bereiche des Lebens hin und nannte als Quelle des Weber’schen Textes – nachzulesen beispielsweise in seinen *Ideen zur Musiksoziologie* von 1958 – den Anhang der drei Jahre zuvor erschienenen vierten Auflage von *Wirtschaft und Gesellschaft*. Diese Kombination von Webers Musikstudie mit einem Hauptpfeiler seiner soziologischen Theorie war aus dem Wunsch geboren, die vergriffene Schrift wieder zugänglich zu machen. Zugleich wird hierbei die kritische Spannung deutlich, der sich dieser Text über viele Jahrzehnte aus unterschiedlichen Perspektiven ausgesetzt sah: Zeigten bereits zu Lebzeiten Webers nur wenige Kollegen Verständnis für dessen musiksoziologische Gedankengänge, so verfügte auch nur ein eingeschränkter Kreis der späteren Leser über die zur Entstehungszeit des Textes höchst ungewöhnliche wissenschaftliche und kulturelle Bandbreite des Autors. Das Verständnis seiner Argumentation war zusätzlich durch den Umstand erschwert, dass die beiden überlieferten Teile dieser Schrift von Weber nicht vollendet werden konnten, daher nach seinem Tod 1920 nicht abschließend redigiert vorlagen und von Kroyer ohne Kommentar, nur mit einem kurzen Vorwort versehen, unter dem bekannten Titel zusammengefasst wurden. Diese ausstehenden Aufgaben nahmen Christoph Braun – der sich mit seiner 1992 erschienenen Dissertation als Kenner der Musiksoziologie Webers ausgewiesen hat – und Ludwig Finscher als Ausgangspunkt, um alles überlieferte Material zu sammeln, mit Hilfe eines ausführlichen Vorworts die Problematik des Textes zu skizzieren, diesen mit ausführlichen Anmerkungen zu versehen und in den Zusammenhang von Webers Biographie sowie seines übrigen Œuvres zu stellen.

Der Aufbau des über 400 Seiten starken, nach dem ursprünglich vorgesehenen Titel *Zur Musiksoziologie* benannten Buches rückt Webers Text im zweiten Drittel ins eigentliche Zentrum

der Betrachtung. Das erste Drittel beginnt mit einem kurzen Vorwort und einem ausführlichen Verzeichnis der verwendeten Siglen, Zeichen und Abkürzungen, dem sich eine über 100 Seiten lange Einleitung mit einem umfangreichen, sehr detaillierten Fußnotenapparat anschließt, die Webers Biographie nachzeichnet und die Musik sowie die bürgerliche Denkweise seiner Zeit skizziert. Diese Passage prägt maßgeblich den guten Gesamteindruck, da eine Beschreibung der musikalischen Hintergründe – etwa seinen breiten Repertoirekenntnissen, den musikbezogenen Diskussionen mit Georg Simmel und Ernst Bloch, der engen und bedeutsamen Freundschaft zur Pianistin Mina Tobler, den familiären Beziehungen der musikliebenden Vorfahren zu Felix Mendelssohn (dessen Frau Cécile Jeanrenaud war eine Cousine von Webers Mutter) und seiner Bekanntschaft mit dem Liszt-Schüler Conrad Ansoerge – Webers Musikverständnis anschaulich macht. Auch die Erläuterung der Weber'schen Studien in den Gebieten Akustik und Tonpsychologie (Helmholtz), Musikethnologie (Hornbostel, Stumpf), antike Musik (Deißmann, Spitta), Musiktheorie und Musikgeschichte (Ambros, Riemann) fügen sich in dieses Bild ein. Der Einleitung folgt ein editorischer Bericht, der ausführlich die Entstehungsgeschichte des Textes und dessen Platz in Webers Schriften dokumentiert, sowie die genannte Einführung Kroyers zum Erstdruck 1921. Auf den folgenden 140 Seiten breitet Weber seine zentrale These von markanten kulturellen und sozialen Rationalisierungsschritten aus, die er auf dem Feld der Musik an vielen ethnologischen und musiktheoretischen Beispielen beobachtet, woraus er die Besonderheit der abendländischen Musikgeschichte und ihrer Dur-Moll-Tonalität als zwingenden Entwicklungsverlauf ableitet. Gerade in diesem Teil des Buches tragen die im Fußnotenapparat platzierten umfangreichen Informationen der Herausgeber sehr zum Verständnis bei.

Auf den nächsten fünfzehn Seiten werden in einem Register alle in Webers Text erwähnten Personen kurz erläutert, wie auch im anschließenden, mehr als fünfzig Seiten umfassenden Glossar über alle relevanten Termini und Instrumente informiert wird. Die folgenden gut sechzig Seiten versammeln die von Weber zitierte Literatur und bieten zwei umfangreiche Register zu Personen und Sachstichwörtern. Besonders

die nachfolgende Liste mit Seitenkonkordanzen zu bisherigen Veröffentlichungen des Textes ist für eine schnelle und bequeme Orientierung des Lesers zwischen den einzelnen Ausgaben gedacht und zeigt die umfassende Sorgfalt der Herausgeber; die letzten acht Seiten erläutern den Aufbau und die Editionsregeln der *Max Weber-Gesamtausgabe*.

Das Bemühen von Braun und Finscher, der von ihnen beklagten, bis heute bescheidenen Rolle von Webers Schrift abzuweichen, ist im Vorwort als allgemeine Zustandsbeschreibung festgehalten (S. VII): „In der Weber-Rezeption hat die thematisch scheinbar abgelegene und hochspezialisierte, zudem durch ihre vorläufige und zugleich aufs Äußerste konzentrierte Formulierung schwierig zu lesende Schrift bisher nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Allenfalls in der deutschsprachigen (kaum in der angelsächsischen) Musikwissenschaft hat sie Beachtung gefunden.“ Der vorgelegte Band bietet allen an Weber Interessierten, unabhängig von ihrem musikalischen Hintergrund, eine sehr gute, lange erwartete Arbeitsgrundlage, wobei sich nicht zuletzt der editorische Bericht auch einfach als spannendes Kapitel Wissenschaftsgeschichte lesen lässt.

(Januar 2006)

Michael Custodis

DIANA MCVEAGH: *Gerald Finzi: His Life and Music*. Woodbridge: The Boydell Press 2005. X, 306 S., [8] Bl., Abb., Nbsp.

Gerald Finzi (1901–1956) wurde trotz eines ausgesprochen überschaubaren Œuvres zu einer ausgesprochen eigenen Stimme, dem großen Lyriker unter den britischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es scheint noch gar nicht lange her, da erschien Stephen Banfields *Gerald Finzi: An English Composer* (London/Boston 1997) – eine Studie zu Leben und Werk, sie galt damals und gilt auch heute noch als Standardpublikation. Lange erwartet, hat jetzt, rechtzeitig zum 50. Todestag, Diana McVeagh, bekannt durch ihre Elgar-Biographie, eine weitere Studie vorgelegt. Beiden Arbeiten merkt man die große Liebe zum Objekt an, auch wenn die Schwerpunkte unterschiedlich gesetzt sind. McVeagh, die Finzi noch persönlich hatte kennen lernen können, hatte die Gelegenheit, zahlreiches bislang unzugängliches Material aus Familienbesitz zu berücksichtigen, und sie

hat sich für ihre Recherchen deutlich mehr Zeit gelassen. Offenbar hat Finzi alle Briefe, die er erhielt, aufbewahrt, und viele seiner Briefpartner taten es ihm gleich, so dass die Vielfalt der McVeagh zugänglichen Originaldokumente und anderer Quellen in einem vielschichtigen und komplexen Bild des Komponisten und Menschen resultieren konnte, vom introvertierten Jugendlichen zu dem äußerst selbstkritischen Erwachsenen mit klaren Vorstellungen (und Vorurteilen – beispielsweise konnte er die Briten-Mode seiner Zeit nicht nachvollziehen und verglich dessen Musik mit Meyerbeer, obschon er kaum Musik von Meyerbeer gehört haben konnte) und einer großen Menge an Interessen – von Erziehung und Pazifismus über Ahnenforschung und englische Komponisten des 18. Jahrhunderts bis hin zu vegetarischem Essen und englischen Apfelsorten; dass McVeagh die enge Freundschaft Finzis mit Howard Ferguson nicht in allen Aspekten darstellt, ist fast der einzige Wermutstropfen. Wo Banfield Finzis Musik liebevoll ausbreitet (sein Buch ist 571 Seiten lang), fasst McVeagh prägnant zusammen und kommt auf ihre Weise zu ebenso überzeugenden Ergebnissen. Insgesamt also ein sehr überzeugendes, aber auch ein sehr persönliches Buch. (November 2005) Jürgen Schaarwächter

*FRIEDRICH GEIGER: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 273 S., Abb., Nbsp.*

„Eine vergleichende musikwissenschaftliche Analyse der Regime Hitlers und Stalins liegt bisher nicht vor“ (S. 15). Die Habilitationsschrift des Hamburger Petersen-Schülers Friedrich Geiger verspricht nicht, diese Lücke zu füllen, sondern will lediglich ein „erster Problemaufriss“ sein (S. 18). Geiger greift die Kompositionsgeschichte als Vergleichsgegenstand heraus, schränkt allerdings auch hier wieder ein: Es handele sich nicht um eine „Darstellung der Kompositionsgeschichte des NS- wie des Stalinregimes“ (ebd.). Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr der Umgang des jeweiligen Regimes mit der Moderne der 1920er-Jahre. Geographisch beschränkt sich Geiger auf das Deutsche Reich in den Grenzen von 1937 und die Russische Sowjetrepublik. Vielleicht hätte Geiger gut daran getan, sein Buch anders zu

untertiteln, etwa „Die deutsche und russische Musikmoderne der 1920er-Jahre und ihre Unterdrückung durch Hitler und Stalin“.

Ein langer Vorspann (59 Seiten!) über die Moderne der 1920er-Jahre dient expressis verbis dazu, deren Parallelität, letztlich deren Einheit in beiden Ländern zu demonstrieren – Komponisten bzw. Komponistengruppen werden paarweise einander gegenübergestellt. Auch wenn dies nicht immer so glatt geht wie bei den *Zeitungsanzeigen* von Hanns Eisler und Aleksandr Mosolov und der Verzicht auf ein Porträt Nikolaj Mjaskovskijs (mangels Widerpart in Deutschland?) mehr als nur ein Schönheitsfehler ist, hat Geigers Postulat einer einheitlichen Musikmoderne in beiden Ländern Substanz. Geiger setzt diese Einheit für einen Vergleich (natürlich nicht „Gleichsetzung“) der beiden Diktaturen voraus (S. 14). Weniger einheitlich sind die Traditionen, von denen sich diese Moderne jeweils abgrenzt. Die Aussage, es habe in Russland immer als „selbstverständlich“ gegolten, dass „Musik die sie umgebende Lebenswirklichkeit aufnehme und abbilde, wie es den meisten russischen Komponisten seit jeher ein Anliegen war, zum Volk zu sprechen und von ihm verstanden zu werden“ (S. 184), erinnert leider an vergrößernde Paraphrasen Vladimir Stasovs, wie man sie im stalinistischen und nachstalinistischen Schrifttum überall findet. Dieser russischen Position wird die Auffassung des deutschen Bildungsbürgertums gegenübergestellt, große Musik sei per se unpolitisch. Hitler selbst machte sich diese Ansicht zu eigen („Kulturrede“ von 1938, S. 145). Aber galten textgebundene Werke wie *Die Meistersinger von Nürnberg* wirklich als unpolitisch? Hier hätte Geiger etwas mehr differenzieren können.

Geiger exponiert die Moderne der 1920er-Jahre als gemeinsames Feindbild beider Diktaturen, muss allerdings einräumen, dass im Nationalsozialismus die Rassenfrage übergeordnet war; wer als „nichtarisch“ galt, konnte komponieren, wie er wollte, er blieb aus dem, was Geiger „communitas“ (S. 24) nennt, ausgestoßen. Geiger exemplifiziert dies an dem Operettenkomponisten Leon Jessel, der glaubte, sich (als „Volljude“) vom Judentum lossagen zu können, 1942 aber doch infolge von Misshandlungen durch die SS ums Leben kam (S. 153 f.).

Geiger führt aus, dass die nationalsozialistische Musikpolitik, die den Komponisten kaum

konkrete Vorgaben machte, rezeptionsorientiert war, die des Stalinismus mit ihren Richtlinien und „schöpferischen Diskussionen“ im Komponistenverband hingegen produktionsorientiert (S. 145). Hier wäre jedoch zu ergänzen, dass auch im stalinistischen Russland ein retrospektiver Genie-Kult um die „russischen Klassiker“ aufgebaut wurde, der dem Kult der Nationalsozialisten um die deutschen Meister in nichts nachstand, und dass die Sowjetkomponisten aufgefordert wurden, sich diese „Klassiker“ in sehr direktem Sinne zum Vorbild zu nehmen. Hierüber schreibt Geiger leider nichts, obgleich einige von ihm angeführte Zitate – etwa Boris Asaf'evs Aussage von 1936, die Beschäftigung mit Modest Musorgskij habe ihn von seiner Begeisterung für die Moderne „geheilt“ (S. 168) – klar in diese Richtung weisen.

Im Gegensatz zum monolithisch anmutenden Nationalsozialismus vollzog der Stalinismus auch in seiner Musikpolitik über die Jahre mehrere Wandlungen, die Geiger anschaulich herausarbeitet. Ob der Abschnitt, den Geiger „patriotischer Realismus“ nennt (S. 122), wirklich erst 1941 einsetzt oder aber schon 1937/39, mit der Wiederbelebung von Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren* als *Ivan Susanin*, wäre zu diskutieren. Geiger kommt zu dem Schluss, der Stalinismus habe nach 1945 – aber nicht vorher – Elemente des Nationalsozialismus aufgesogen (S. 203). Damit wird allerdings Geigers ursprüngliches Postulat einer Gleichzeitigkeit beider Diktaturen, seines Erachtens notwendige Bedingung für einen Vergleich (S. 13), ad absurdum geführt. Ein bemerkenswerter Fund Geigers – in einem Moskauer Archiv – ist die älteste bekannte Satzung des sowjetischen Komponistenverbandes (S. 140). Weitere unveröffentlichte Dokumente belegen, dass der „Beschluss“ des sowjetischen Komponistenkongresses von 1948 schon ein halbes Jahr im Voraus von langer Hand inszeniert wurde (S. 126–128).

Geiger lässt keinen Zweifel daran, dass die beiden Diktaturen grundsätzlich verschieden waren und sich diese Verschiedenheit gerade an der Kompositionsgeschichte exemplarisch aufzeigen lässt. Andererseits lassen sich Parallelen in der Verfolgung von Komponisten nicht leugnen. Interessanterweise vermutet Geiger die Ursache dafür nicht bei den Verfolgern, sondern bei den Verfolgten: „Die Klangverwandtschaft

ten der zwanziger Jahre [...] zogen auch inhaltlich verwandte Repressionsdiskurse nach sich“ (S. 202). Dies impliziert, dass gleiche Phänomene gleiche Reaktionen provozieren. Andererseits stellt Geiger fest, viele Einwände von Nationalsozialisten und Stalinisten gegen die Moderne (etwa „kranke Musik“) seien bereits im 19. Jahrhundert geläufig und überall verbreitet (S. 194) – und dies, obwohl die damalige Moderne eine andere war.

Geiger verfiicht einen emphatischen Begriff von musikalischem Fortschritt, der in Deutschland wohl immer noch als einzig korrekt gilt, in anderen Ländern allerdings längst in Frage gestellt wurde (vgl. den Artikel „Modernism“ in *New Grove 2*, London 2001). Obwohl er die Verengung der Ästhetik auf „Fragen des musikalischen Materials“ in Nachkriegs-Westdeutschland geißelt und die Moderne der 1920er-Jahre für ihren „Pluralismus“ rühmt (S. 205), scheut er nicht davor zurück, Musik, die sich bewusst gegen die Moderne stellt, in der Manier eines Claus-Steffen Mahnkopf als „unzeitgemäß“ abzuqualifizieren (S. 182, bezogen auf Wilhelm Furtwängler).

Im Umgang mit russischem Quellenmaterial erweist sich Geiger als souverän, doch fällt auf, dass er einige neuere englischsprachige Titel nicht rezipiert hat. Ausgerechnet das Buch zum Musikleben in Nazi-Deutschland, das in den letzten Jahren die meisten Schlagzeilen machte, bleibt unerwähnt: Pamela Potters *Most German of the Arts* (New Haven 1998, dt. als *Die deutscheste der Künste*, Stuttgart 2000). Potter widmet sich zwar in erster Linie nicht der Kompositionsgeschichte, sondern der Musikwissenschaft, doch überschneidet sich ihre Arbeit mit Geigers Buch beträchtlich, und sie zeichnet beispielsweise ein anderes, ambivalentes Bild vom Umgang des Nationalsozialismus mit dem Jazz (Potter dt. S. 48–50, vgl. Geiger S. 175). Unberücksichtigt bleibt auch Richard Taruskins *Defining Russia Musically* (Princeton 1997) mit seinen eigenwilligen Ausführungen zur Rolle der RAPM. Marina Frolova-Walkers Aufsatz *Stalin and the Art of Boredom* (in: *Twentieth-Century Music* 1, März 2004, S. 101–124) kam leider zu spät: Geiger schloss sein Manuskript im Januar 2003 ab (S. 274). Geiger muss Potter oder Taruskin (oder auch Michael Kater, der wenigstens in der Bibliographie erscheint) nicht zustimmen, aber gerade dann, wenn er deren

Schriften für problematisch hält, hätte er dies kundtun sollen.

Es bleibt die Frage, ob man von einer Habilitationsschrift nicht doch mehr erwarten könnte als einen „ersten Problemaufriss“, aber natürlich ist Geiger bewusst, dass er sich mit seinem Diktaturvergleich auf vermintes Gelände begibt. Die ausführlichen methodologischen Erwägungen am Beginn seines Buches dienen nicht zuletzt der moralischen Rechtfertigung des Unterfangens. Man beachte, wie er nationalsozialistische Termini konsequent in Anführungszeichen setzt oder ganz meidet (etwa „der NS“ für Nationalsozialismus). Eine politisch inkorrekte, allzu provozierende oder unzureichend abgesicherte Aussage, womöglich unverhoffter Beifall von ganz rechts – und die akademische Laufbahn in Deutschland, einziger Zweck einer Habilitation, wäre gefährdet. Die erwähnten amerikanischen Autoren können da wesentlich unbekümmerter zu Werke gehen, und dies nicht nur, weil sie bereits etabliert sind. Vor diesem Hintergrund ist Geigers Mut zu bewundern. Den Anspruch einer vergleichenden Analyse der Verfolgung in beiden Diktaturen löst sein Buch ein. Es bleibt zu hoffen, dass er – oder ein anderer – in nicht allzu ferner Zukunft das hinzufügt, was das vorliegende Buch nicht leistet und auch nicht leisten will.

(Januar 2006)

Albrecht Gaub

*THOMAS BETZWIESER: Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. XIII, 608 S., Nbsp.*

Thomas Betzwiesers Studie thematisiert librettistische und kompositorische Strategien zur Verknüpfung von Sprache und Musik in den Gattungen der Dialogoper (Opéra comique und deutsches Singspiel). Einerseits um den problematischen älteren Begriff des „Einlageliedes“ zu vermeiden, und andererseits, um jenseits des Bühnenliedes auch andere Arten von musikalischen Realitätsfragmenten einzuschließen, formuliert er den Begriff der „drameninhärenten Musik“. Ausgehend von der Prämisse, das Bühnenlied als „Paradigma drameninhärenter Musik“ zu begreifen, behandelt Betzwieser vorwiegend liedhafte Formen und deren instrumentale Derivate. Angesichts der Materialfülle ist eine solche Begrenzung sinnvoll, allerdings

ist Hiatus zwischen „Gesprochenem“ und „Gesungenem“ in nicht-drameninhärenten Nummern – insbesondere in den immer umfangreicheren Ensemble- und Finalszenen – zweifellos am deutlichsten fühlbar. Andererseits weist die Kategorie der „drameninhärenten Musik“ über die Dialogoper hinaus; Märsche, Riten, Aufzüge und Tanzeinlagen, deren angestammter Platz eher in den durchkomponierten Gattungen liegt, sind oft nicht weniger „drameninhärent“ als das Bühnenlied.

Konsequenterweise bezieht Betzwieser im operntheoretischen Einleitungskapitel mit Friedrich Melchior Grimm und François-Louis Berthé Autoren ein, die sich nicht mit der Opéra comique, sondern mit einer Reform des durchkomponierten Genres beschäftigt haben – Berthés Position wird dabei zu Recht als „Opernästhetik aus dem Geist drameninhärenter Musik“ hervorgehoben. Eine gewisse Lücke in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Theorie ergibt sich dadurch, dass der Verfasser von Berthés Schrift von 1836 direkt zu den von Wagner beeinflussten Autoren springt; ein Seitenblick etwa auf Franz Liszts Begriff des situativen Musiktheaters, der offenbar an Berthés Konzeption anschließt, wäre hier sinnvoll gewesen. Demgegenüber ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Theoriebildung umfassend; insbesondere hervorzuheben ist der – auch im analytischen Teil belegte – Nachweis, dass Hoffmanns romantische Opernästhetik nicht als Apologie des durchkomponierten Genres missverstanden werden darf. Die Darstellung jüngerer Operntheorien hätte hingegen durchaus gerafft werden können, da streckenweise durchaus unklar bleibt, ob sie überhaupt in der Lage sind, etwas zur Klärung der behandelten Phänomene beizutragen.

Die folgenden analytischen Kapitel untersuchen die Einbindung des Bühnenliedes in den Dialog an einem breiten Repertoire, das vom Vaudeville des 18. Jahrhunderts bis zu Dialogopern der Mitte des 19. Jahrhunderts reicht. Deutsche und französische Romanze und Ballade, Liederspiel und Singspiel, die librettistische Struktur von versifizierter Oper und Prosa-Oper und die narrativen Funktionen der Musik innerhalb des Schauspiels werden umfassend erörtert. Den Unterschied von nord- und süddeutscher Singspielstruktur verdeutlicht Betzwieser anhand einer vergleichenden Analyse der Ver-

tonungen der *Geisterinsel* von Johann Friedrich Reichardt und Johann Rudolf Zumsteeg; unterschiedliche musikdramaturgische Strategien innerhalb der Opéra comique erörtert er an den Parallelvertonungen von *Aline, Reine de Golconde* durch Henri Montan Berton und Adrien Boieldieu. Den Gipfel narrativer Komplexität stellen instrumentale oder vokale (Lied-)Reminiszenzen dar, welche innerhalb eines Werkes größere Zusammenhänge stiften; indem sich der Komponist hier gleichsam als Kommentator der Handlung unmittelbar an den Zuhörer wendet, wird eine kommunikative Instanz greifbar, welche über die Darstellungsmöglichkeiten des gesprochenen Schauspiels hinausgeht. Nicht zu Unrecht sind diese musikdramatischen Verfahren als Vorläufer der Leitmotivtechnik in Anspruch genommen worden.

Betzwiessers Studie stellt ein sehr materialreiches Kompendium dramaturgischer Funktionen von Sologangsformen in der Dialogoper dar, dessen Ergebnisse auch auf analoge Phänomene in durchkomponierten Gattungen anwendbar sind.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

*Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates.* Hrsg. von Matthias TISCHER. Mit Beiträgen von Thomas AHREND, Michael BERG, Tobias FASSHAUER, Albrecht von MASSOW, Nina NOESKE, Victoria PIEL, Matthias TISCHER, Daniel zur WEIHEN und Friederike WISSMANN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. VIII, 405 S. (*musicologica berolinensia*. Band 13.)

Mehrere ist hervorhebenswert: Zum einen, dass der Band wissenschaftlichen, zuvörderst historischem Interesse gehorcht. Das ist in Publikationen über die DDR, auch über deren kulturelle, künstlerische Verhältnisse nicht immer der Fall – verständlicherweise, da viele Zeitgenossen zu sehr mit dem verschwundenen Staat verbunden sind im Bösen oder Guten, als dass sie halbwegs objektiv, vorab affektlos darüber reden, schreiben könnten. Zum anderen, dass es nicht um die Durchsetzung einer Sicht geht, sondern um ein Spektrum miteinander fraglos zusammenhängender, dennoch unterschiedlicher Sichten: Das gehorcht den Intentionen der Autoren und der Multiplizität des Gegenstandes. Zum Dritten, dass es vorwiegend um Bestands-

aufnahmen geht, nicht um Verurteilung des Einen und Anderen. Dies nun hängt mit einer vierten Tugend zusammen: Mit dem Mut zum Offenen. Im Offenen liegt denn auch, worum es geht: Was immer bisherige, allesamt material- und substanzreiche Arbeiten über die Musikverhältnisse der DDR (etwa die Dissertationen von Lars Klingberg, Maren Köster und Daniel zur Weißen) zutage brachten, wird im Vorliegenden eben nicht repetiert, sondern erheblich ausgeweitet mit dem Schritt ins wirklich differenzierte.

Vorliegender Band versammelt Forschungsarbeiten und Problemstudien – beides gleichermaßen von Interesse. Versammelt sind Autoren verschiedener Generationen: Michael Berg, älter noch als der Rezensent auf der einen Seite, Matthias Tischer, Thomas Ahrend, Tobias Fasshauer, Nina Noeske, Daniel zur Weißen, Friederike Wissmann auf der anderen. Was sie vereint, ist wirkliche Sachkunde, Genauigkeit, gepaart mit kritischem Engagement für die Sache und hoch entwickeltem Problembewusstsein. Zu referieren, was im Sammelband enthalten ist, übersteigt die Möglichkeit einer Rezension bei weitem. Nur einige Befunde seien erwähnt:

Zum einen die Analyse von Diskursen, die man mit Fug und Recht als Herrschaftsdiskurse bezeichnen kann (Michael Berg, S. 49–75).

Zum anderen, von Daniel zur Weißen glänzend aufbereitet, ein Bündel von Absurditäten: Berichte des Ministeriums für Staatssicherheit über die Komponisten Gerhard Wohlgemuth und Paulheinz Dittrich – in ihnen paart sich, was einst als „revolutionäre Wachsamkeit“ gerühmt wurde, d. h. der Argwohn gegen unge wohnte, unbequeme Denk- und Schaffensmaximen, mit blanker Sach-Unkenntnis, diesseits und jenseits falsch aufgeschriebener Namen polnischer und „westlicher“ Komponisten.

Zum Dritten der Blick auf erhellende Debatten in der Akademie der Künste und im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: Gerade hier, inmitten einer Halb-Enklave, werden Errungenschaften und Defekte der Musikverhältnisse, zuvörderst Bedingungen für avanciertes Komponieren besonders evident. Es gibt heftige Debatten; sie sind nicht so gesteuert, wie es Außenstehende glauben möchten; und doch „hat Nicolaus Richter de Vroe kein Telefon“, ist er höchst unguten Arbeitsbedingungen ausgesetzt, die ihn veranlassen, in den achtziger

Jahren die DDR zu verlassen – nicht er allein, sondern andere, gleichermaßen Hochbegabte, etwa Johannes Wallmann und Thomas Hertel. Nina Noeske, darüber sachkundig berichtend, hat zwei weitere Aufsätze verfasst, die des Aufmerkens bedürfen: Ein Versuch „musikalischer Dekonstruktion der DDR“ (S. 93–104) und eine Studie über musikalisch-ästhetische Gruppenbildung in der DDR der 1970er- und 1980er-Jahre (S. 185–207). Da der Rezensent sich inmitten der Gruppen engagierte – in den Auseinandersetzungen um die Moderne an der Seite von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Frank Schneider –, kann er den Analysen von Nina Noeske zustimmen. Auch ihrer vorsichtigen Kritik: In der Tat haben wir, Frank Schneider und ich, unsere Stellungnahmen höchst apodiktisch formuliert, im Affront gegen autoritäre, ja, gepanzerte Positionen der jeweils anderen Seite, etwa den Bekundungen von Fritz Geißler, die plötzlich in der Zeitung *Neues Deutschland* abgedruckt waren und jene Anti-Formalismus-Diskussionen auf den Plan riefen, die der Vergangenheit anzugehören schienen. In der Tat haben wir die Maximen zeitgenössischen Komponierens, auch jene der materialen Entwicklung, allzu sehr vereinfacht, d. h. ausgeblendet, was unseren Vorstellungen (oder den Vorstellungen unserer Überväter Theodor W. Adorno, Pierre Boulez, Klaus Heinz Metzger) nicht genehm war. Wir hatten dazu unsere Gründe, und darüber wird diskutiert werden müssen, und dies nicht nur auf das Komponieren in der DDR bezogen – es geht um Probleme der Moderne und Postmoderne.

Zum Vierten Positionsbestimmungen einzelner Repräsentanten: Da werden Äußerungen von Hanns Eisler kritisch befragt nach ihrem Stellenwert in den Auseinandersetzungen um Neue Musik (Albrecht von Massow, S. 12–25), stehen Eislers Anschauungen und Versuche der Volkstümlichkeit zur Debatte (Tobias Fasshauer, S. 26–48), werden „Vorgänge hinter den Vorgängen“ (um Brechts Begriff aufzunehmen) aufbereitet, die der Editions-geschichte der „Lieder und Kantaten“ von Hanns Eisler zugrunde liegen (Thomas Ahrend, S. 238–258). Und es offenbaren sich Kontexte einer für die frühen siebziger Jahre ebenso erstaunlichen wie wichtigen Komposition – für die *D-Dur-Musikmaschine* von Georg Katzer (Nina Noeske, S. 260–272). Dem stehen aufschlussreiche Notate über Brecht und

die Musik, über gestisches Komponieren zur Seite (Matthias Tischer, S. 76–92; Tischer befasst sich seit längerem mit Paul Dessau). Nützlich auch, was Victoria Piel über Tendenzen der DEFA-Filmmusik erkundet (S. 166–184).

Schließlich und endlich werden historische Kontexte ins Visier genommen, die das Musikschaffen insgesamt oder einzelner Zeiträume prägen: Vom kalten Krieg und von dessen Konsequenzen ist die Rede – darüber muss weiter nachgedacht werden; bislang sind die so genannten internationalen Dimensionen noch zu wenig im Blick – und von den Ereignissen rings um den 17. Juni 1953, von Bekundungen führender Künstler, die nicht so ohne weiteres auf eine Linie sich bringen lassen (vgl. Tischer, S. 1–11, 207–237; in einem weiteren Aufsatz befasst Tischer sich mit Debatten der Akademie der Künste in den sechziger Jahren).

Insgesamt möchte der Rezensent nicht nur den Befunden, sondern ihrer Aufbereitung, vorab ihrer Interpretation zustimmen. Mit zwei Abstrichen: Zum einen müssten die von Albrecht von Massow angestrebten Kriterien selbst befragt werden – nicht um Eislers Positionen durchweg zu verteidigen, wohl aber, um kenntlich zu machen, dass es ganz unterschiedliche Entwicklungslinien der Moderne gibt, „hüben“ wie „drüben“; dass Eisler selbst mehrere, einander kontroverse Musik-Begriffe in sich austrug. Zum anderen sind Michael Bergs Zuordnungen von Diskursen führender Musikwissenschaftler allzu pauschal. Vor allem, und dies ist ärgerlich, werden Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Walther Siegmund-Schultze in einen Topf geworfen, und das geht nun wirklich nicht an. Schlimmer noch dürfte sein, dass nicht unbeträchtliche Veränderungen im Denken von Knepler und Goldschmidt unter den Tisch gekehrt sind. Hat der Zorn über ungut Erlebtes, Erfahrenes den Autor (Michael Berg) zu sehr beeinflusst?

Verdienstvoll ist es, Aufzeichnungen des Komponisten Rudolf Wagner-Régeny aus den Jahren 1962/63 abzudrucken: Sie machen kenntlich, wie sehr der Komponist sich in eine Enklave innerer Emigration gesetzt sah – wer ihm damals begegnete, mochte ahnen, wie ihm zumute war; sein zur Maske erstarrtes Gesicht, seine fast immerwährende Krankheit machten es offenbar. Hier allerdings müssten Interpretationen ansetzen – auch kritische, insofern in seinem Denken

Klassizismen und Affinitäten zur Avantgarde der zwanziger Jahre sich befremdlich mischten. Freilich wird man die Zivilcourage des Kompositionslehrers in den fünfziger, sechziger Jahren nicht vergessen: Von Schönberg, Berg, Webern, Stravinskij war die Rede, als die Genannten anderswo, auch im Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität, immer noch mit Argwohn bedacht wurden. Wer, als damaliger Student, sein Kompositionsschüler war (etwa Manfred Grabs und Tilo Medek), brachte Unruhe ins Getriebe, und das war gut so.

Summa summarum: Ein Sammelband, der aufmerksam gelesen werden will. Es lohnt sich. (Oktober 2005) Gerd Rienäcker

*FRIEDEMANN KAWOHL: Urheberrecht der Musik in Preußen (1820–1840). Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 324 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 2.)*

Während die Ursprünge des französischen Urheberrechts in den Beschlüssen der französischen Nationalversammlung von 1793 gut erforscht sind, war die Geschichte des musikbezogenen Urheberrechts in den deutschsprachigen Ländern bislang wenig erforscht. Die Studie von Friedemann Kawohl schließt diese Lücke, und zu Recht weist der Verfasser im Vorwort darauf hin, dass seine Fragestellung angesichts von Internet-Piraterie und ähnlichen Musikvertriebsformen durchaus aktuell ist. Wie in Frankreich war der Weg zu einem musikadäquaten Urheberrecht kompliziert und verschlungen, da gänzlich neue Rechtswerkzeuge entwickelt werden mussten. Zuerst musste die Instanz eines „geistigen Eigentums“ als einer „produktiv unkörperlichen Sache“ (Leopold Warnkönig, S. 97 ff.) anerkannt werden, die sich grundsätzlich von dem auf Sachbesitz gerichteten Eigentumsbegriff des Preußischen Landrechts unterschied. Für die Musik implizierte dies die Definition eines immateriellen „Werkbegriffs“, der vom konkreten Druckwerk abgelöst ist, um das bloße Arrangement eines Werkes von einer eigenständigen Paraphrase als einem „eigenenthümlichen Produkt“ zu unterscheiden; ferner musste zwischen Vervielfältigungsrecht und Aufführungsrecht unterschieden werden.

Friedemann Kawohl weist nach, dass es wesentlich das Verdienst des Berliner Musikver-

legers Adolph Martin Schlesinger war, dass diese Rechtsnormen im preußischen Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1837 schließlich auch für Musik verbindlich definiert wurden. Hierzu wertete er vor allem die im Archiv des Frankfurter Verlages Robert Lienau erhaltenen „Kopierbücher“ Schlesingers aus, die dessen Geschäftskorrespondenz überliefern. Schlesinger verfolgte unterschiedliche Strategien, um zu einem Schutz gegen Nachdrucke zu gelangen: Zum einen führte er eine ganze Anzahl von Prozessen gegen Nachdrucke und Arrangements der bei ihm verlegten Originalwerke. Wie kontrovers deren juristische Bewertung um 1820 noch war, zeigt Schlesingers Prozess gegen den Vertrieb eines konkurrierenden Wiener Klavierauszugs von Webers *Freischütz*, dessen Originalausgabe 1821 in seinem Verlag erschienen war. Während der Musikschriftsteller Franz Stöpel bereits 1824 „des Werkes Individualität“ in der „Idee des Schöpfers“ und in dessen „Form“ (S. 35 f.) verbürgt sah, und während Adolph Bernhard Marx bereits die Kategorie des „Geisteswerkes“ für Musikstücke in Anspruch nahm, orientierte sich der Kammergerichtspräsident E. T. A. Hoffmann, der als Gutachter hinzugezogen wurde, noch konservativ an der Kategorie des sächlichen Druckwerks: Da sich das Druckbild des Nachdruckes aber nicht nachweislich an Schlesingers Originalausgabe anlehnte, sah Hoffmann hierin keinen verbotenen Nachdruck (S. 36). Da seine Prozesse nicht zum Ziel führten, richtete Schlesinger 1823 eine Eingabe an den König und versuchte, sich weitere Werke durch königliche Privilegien schützen zu lassen. Die Eingaben Schlesingers haben die späteren Gesetzesvorlagen der preußischen Verwaltung bis in Details der Formulierungen hinein beeinflusst. Schließlich ergriff Schlesinger auch die Initiative zu gegenseitigen Vereinbarungen der Musikverleger, die zur Abfassung der „Konventionalakte“ der Musikverleger von 1829 und zur „Erweiterungsakte“ von 1830 führte.

Kawohls informative Studie stellt jedoch nicht nur die historische Entwicklung dar, die zu einem deutschen Urheberrecht für Musik führte, vielmehr erläutert sie auch die rechtsphilosophischen Grundlagen des Urheberschutzes, die Zwischenstellung der Musik zwischen geschützten Büchern als Geisteswerken und ungeschützten Reproduktionen von Kunstwerken, das Wirken der Vereinigungen der Musi-

kalienhändler und schließlich die Aufgaben des musikalischen Sachverständigenvereins, dessen Gründung durch das Urheberrechtsgesetz von 1837 vorgeschrieben wurde – auch dies in Übereinstimmung mit einem Vorschlag Schlesingers von 1823. Dabei greift die Untersuchung über Preußen hinaus, indem sie die urheberrechtliche Situation auch in anderen deutschsprachigen Staaten einbezieht.

Kawohl wertet eine Fülle von juristischen Dokumenten und Verwaltungsakten aus, deren wichtigste im Anhang dokumentiert werden. Ein umfangreicher Anmerkungs- und Literaturapparat und ein detailliertes Personen- und Sachregister erschließen seine verdienstvolle Studie.

(März 2006)

Matthias Brzoska

*Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21.–23. November 1997. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2000. 204 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 58.)*

Ein weites Spektrum instrumentenbezogener Musikikonographie erschließt der vorliegende Tagungsband. Die 16 Beiträge widmen sich bildlichen und plastischen Zeugnissen mit musikalischer Thematik vom Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert, wobei ikonographische Studien überwiegen, deren Methodik die Spannweite zwischen Realitätsbezug und künstlerischer Freiheit ergründen. Modellhafte Funktion kommt diesbezüglich dem Beitrag von Dagmar Droysen-Reber zum Typus der gezupften Leier in liturgischen Büchern des Mittelalters zu. Veit Heller erhellt Beschaffenheit und Funktion des Glockenrads, Winfried Goerge steuert ergänzende Bemerkungen zur Rekonstruktion eines Harfenpsalteriums aus der Sicht eines Instrumentenbauers bei. Darstellungen musizierender Engel behandeln Björn R. Tammen und Birgit Heise. Während Tammen das Bildmotiv in unterschiedlichen Ausformungen an einem Ort (im 1466 entstandenen Chorgestühl der Klosterkirche St. Godehard in Hildesheim) beschreibt und dabei auf eine besonders interessante Darstellung des mehrstimmigen Orgelspiels verweisen kann, gibt Heise einen Überblick zu den Musikengeln in mitteldeutschen (vornehmlich sächsischen) Kirchen zwischen

dem 14. und beginnenden 16. Jahrhundert. Die besondere Beliebtheit einzelner Instrumente (etwa der Laute) in der zeitgenössischen Musikpraxis korrespondiert dabei mit der Häufigkeit ihres Vorkommens.

Brigitte Bachmann-Geiser zeigt, dass die Instrumentendarstellungen in den Miniaturen des St. Galler Codex 542 (1631–1663) als wichtige Ergänzungen theoretischer Lehrwerke begriffen werden müssen. Louis Peter Grijp leitet aus dem Bildmotiv der Musik in holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts Erkenntnisse zur historischen Musizierpraxis ab. Noch einen Schritt weiter geht Marianne Rônez, die in ihrem Beitrag die Frage aufwirft, was heutige Geiger von den musizierenden Engeln des Barock lernen können. Anhand zahlreicher Darstellungen lässt sich ermesen, wie verbreitet die Bogenhaltung im Untergriff im süddeutsch-österreichischen Raum noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war.

Winfried Schrammek liefert eine erste Bestandsaufnahme der Musikinstrumente in der Schlosskirche Hubertusburg, Frank P. Bär schlüsselt das Porträtgemälde der Fabrikantenfamilie Remy von Januarius Zick aus dem Jahr 1776 nach verwandtschaftlichen und soziologischen Gesichtspunkten auf und erhellt die besondere Rolle des Clavichords als Mittel „zur Darstellung von Bürgerlichkeit“. „Ikongraphie als Sittengeschichte“ betreibt Karsten Erik Ose, wenn er den Bildtopos der mit besaiteten Instrumenten dargestellten Frau in der niederländischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts vornehmlich als Reflex auf deren gesellschaftliche Rolle deutet.

Einen exemplarischen Ausflug in den Bereich der theologischen Bedeutung von Musikinstrumenten im christlichen Gottesdienst unternimmt Christoph Wetzel.

Vier Beiträge (Monika Holl, Kerstin Delang, Heike Karg und Uta Henning) beschreiben die gegenwärtige Situation öffentlicher und privater Einrichtungen zur musikikonographischen Forschung in Deutschland. Zum erfreulichen Gesamteindruck der Publikation tragen die vielen, durchweg in sehr guter Qualität wiedergegebenen Schwarz-Weiß-Abbildungen bei.

(Dezember 2005)

Klaus Aringer

GISELA NAUCK: *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 219 S., Abb. (SWR Schriftenreihe. Grundlagen 7.)*

Der prägnante Titel weckt Erwartungen, die von der sehr eng gefassten Abhandlung nur zum Teil eingelöst werden können. Tatsächlich behandelt Gisela Nauck die Rolle des Südwestfunks im Nachkriegsdeutschland, sie erklärt die Ägide Heinrich Strobels zum zentralen Forschungsbereich ihrer Arbeit und fokussiert ihr Interesse dabei primär auf Strobels Aktivitäten in den Jahren 1950 bis 1970 als Gestalter der Donaueschinger Musiktage. Gleichzeitig dokumentiert sie auf der Basis von überwiegend unveröffentlichtem Quellenmaterial die Vor- und Nachteile, die den Komponisten aus der Auftragsvergabe durch eine Sendeanstalt erwachsen, denn der zugesagten Aufführung, Verbreitung und Archivierung der Werke standen immer Beschränkungen wie „Sendetauglichkeit“ gegenüber. Das daraus resultierende „Spannungsfeld von künstlerischer Vision und Realisierung“ zeichnet sie exemplarisch an den Arbeiten von Karlheinz Stockhausen, *Komposition für sechs Orchestergruppen*, Milko Kelemen, *Composé für zwei Klaviere und Orchestergruppen*, und Heinz Holliger, *Pneuma für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios* nach.

Dabei erweist es sich als Nachteil, dass Nauck meist bei einer Darstellung der Entwicklungen aus den Dokumenten des SWR-Archivs verharrt und, wie das Literaturverzeichnis offenbart, auch nur wenige Schriften, die nicht aus dem Umfeld des SWR stammen, zur Interpretation dieser Primärquellen heranzieht.

Zur sinnvollen Einordnung des Beschriebenen fehlen aber nicht nur Stellungnahmen von Außenstehenden, sondern auch der Rückblick auf die Rolle der deutschen Sendeanstalten als Mäzene um das Jahr 1930 und eine fundierte Beschreibung der Anfangsjahre der Donaueschinger Kammermusiktage und deren Fortsetzung in Baden-Baden und Berlin. Gerade aus dem letztgenannten Manko resultieren Fehler in Naucks Beschreibung. Bei dem als „bahnbrechendem Lehrstück“ (S. 10) bezeichneten Werk *Der Lindberghflug* von Bert Brecht und Paul Hindemith vergisst Nauck nicht allein den zweiten Komponisten, nämlich Kurt Weill, sie vermischt in dieser kurzen Aussage darüber hinaus zwei Kompositionen, die beide 1929 in

Baden-Baden zur Uraufführung kamen. Beim erwähnten *Lindberghflug* handelt es sich um ein musikalisches Hörspiel, das *Lehrstück* von Brecht und Hindemith wurde am folgenden Tag inszeniert. Auch wäre ein Hinweis wertvoll gewesen, dass Oskar Sala, der 1951 einer Einladung nach Donaueschingen nicht folgen konnte, da sein Trautonium durch verschiedene Besatzungszonen (1951!) hätte transportiert werden müssen (S. 156), bereits 1930 die damals noch rudimentären Möglichkeiten seines Instruments im Rahmen einer Folgeveranstaltung der Donaueschinger Kammermusiktage in Berlin vorgestellt hatte.

Naucks eng gefasste Interpretation des Archivmaterials birgt noch weitere Probleme. Zunächst lässt sie den Leser häufig mit ihren Informationen allein. So stellt sie den 1951 vom Südwestfunk getragenen Kosten (8.325 DM) diejenigen von 1968 gegenüber (77.319 DM), ohne die jeweilige Kaufkraft der Summe zu interpretieren. Verglichen mit dem Honorar von 1.000 DM (netto), das Paul Hindemith 1952 von Strobel für ein Konzert erhielt, waren 8.325 DM ganz gewiss keine „vergleichsweise geringe Summe“ (S. 83). Ähnlich ergeht es dem Leser mit der Information, Strobel habe Kritiker des Festivals durch einen neuen Programmwurf umstimmen können (S. 86), wenn er die Inhalte des Entwurfs vergeblich sucht.

Darüber hinaus entwickelt Nauck aufgrund ihres selektiven Umgangs mit Quellen eine ausgesprochen starke Identifikation mit dem „verdienstvollen Heinrich Strobel“ (S. 90), dessen Arbeit nicht allein durch Vorgesetzte, sondern auch durch die Forderungen der Orchestergewerkschaft und die Angst der Donaueschinger Kommunalpolitiker vor der Finanzierung des Konzertsaalumbaus behindert wird. Selbst die künstlerischen Ansprüche Hans Rosbauds werden, entsprechend der Wahrnehmung Strobels, als Einschränkung beschrieben. Betrachtet man Strobels unverschämten Ton in den Briefen an Komponisten oder seinen gering ausgeprägten Teamgeist gegenüber den anderen drei Trägern der Musiktage, hätte sich durchaus die Frage aufgedrängt, ob Strobel nicht andere Möglichkeiten gehabt hätte, das von Nauck gerühmte „altruistische“ Mäzenatentum einer Sendeanstalt (S. 15) zum Erfolg zu führen. Nur durch diese starke Identifikation mit Strobels Arbeit wird verständlich, dass Nauck den Text einer

Festtagsrede zu Strobels 70. Geburtstag wörtlich nimmt (S. 91) und dass sie Hans Ottes bitterbösen Sarkasmus nicht erkennt, der anregt, man solle Strobels Kompositionsaufträgen die Gestaltungs-Bedingung hinzufügen: „ohne Heinrich Strobel zu töten“ (S. 196).  
(November 2005) Luitgard Schader

*Nineteenth-Century Music Review. Volume 1, Issues 1 und 2 (2004); Volume 2, Issue 1 (2005). Aldershot u. a.: Ashgate. IX, 218 S.; VI, 144 S.; VII, 240 S., Abb., Nbsp.*

*Nineteenth-Century Music Review?* Was ist das für ein Name? Eine neue Zeitschrift? Nur zum Teil – mit ihr soll die Tradition der 1994 eingestellten Zeitschrift *The Music Review* (seinerzeit bei Cambridge University Press erschienen) fortgesetzt werden. Die Initiative zur Neugründung der Zeitschrift kam vor allem von Bennett Zon, einem der Hauptinitiatoren der Erforschung der insbesondere angloamerikanischen Musik im 19. Jahrhundert. Das Konzept weicht deutlich von *The Music Review* ab. Zum einen ist die Thematik weitgehend auf Musik des 19. Jahrhunderts beschränkt – wobei das 19. Jahrhundert von ca. 1780 bis zum Ersten Weltkrieg gedehnt wird und sich die Frage, ob eine entsprechende Einschränkung wirklich sinnvoll ist, naturgemäß stellen muss (in Großbritannien hat sich die Nutzung des Begriffs „long century“ etabliert). Die „Erweiterung“ des 19. Jahrhunderts hat aber natürlich zur Folge, dass auch Bereiche behandelt werden können, die im amerikanischen Pendant *19th Century Music* nicht thematisiert werden können. Zum anderen aber auch ist der Umfang der Beiträge häufig deutlich länger als in der Vorgängerpublikation, was bewirkt, dass die Halbjahresbände (von „Heften“ kann keineswegs mehr die Rede sein) schon jetzt im Umfang anzusteigen drohen und die Anzahl der in jedem Halbjahrgang aufzunehmenden Beiträge auf offenbar sechs beschränkt ist. Wollen wir hoffen, dass der in Sachen Musik im 19. Jahrhundert so überaus aktive Verlag Ashgate der Zeitschrift möglichst lange erhalten bleibt.

Das Konzept der Herausgeber, die Zeitschrift als offenes Diskussionsforum und „a conference in writing“ (Band 1/1, S. V) zu verstehen, gibt Anlass zur Hoffnung, dass in Zukunft tatsächlich ein wissenschaftlicher Diskurs (und

nicht fast ausschließlich angloamerikanischer Autoren) stattfinden wird (die Beschränkung auf die englische Sprache mag hierin ein Hindernis sein, zumal weder Herausgeber noch Verlag sich um Übersetzungen aus Fremdsprachen zu kümmern bereit sind). Jeder Zeitschriftenband besteht aus zwei Hälften – Aufsätzen und Rezensionen. Von Anfang an wurde Wert darauf gelegt, dass die Aufsätze reich illustriert werden können – bei modernen Drucktechniken keinerlei Mehraufwand, solange man sich auf schwarze Druckerfarbe beschränkt. Und in dieser Hinsicht überzeugt m. E. der *Nineteenth-Century Music Review* sogar mehr als *19th Century Music*, da kein farbiges Cover den Eindruck vermittelt, auch innen müsste alles bunt illustriert sein. Die Zeitschrift versteht sich als interdisziplinär, und so finden sich schon in den ersten Bänden Beiträge zur Ästhetik, zur Literatur und zur bildenden Kunst (hierdurch ist auch das etwas irritierende Titelbild von Band 2/1 bedingt).

Die Rezensionen sind strukturiert in Buchbesprechungen, CD-Rezensionen und Notenbesprechungen – wobei dem Rezensenten die CD-Rezensionen nicht recht einleuchten – zu tagesgebunden ist ihr Wert, zu häufig könnten sie auch in anderen Publikationen erschienen sein. So würde ich dringend dazu empfehlen, die Zahl der CD-Rezensionen zu reduzieren und die Zahl der Aufsätze zu erhöhen.

Man muss sehen, wie sich der *Nineteenth-Century Music Review* entwickelt – sein Vorgänger bestand mehr als fünfzig Jahre und konnte so eine entsprechende Vielfalt entwickeln. Doch war er nicht auf eine Epoche beschränkt, so dass auch Musik anderer Jahrhunderte intensiv thematisiert werden konnte, insbesondere war er ein Forum für zeitgenössische Musik. Doch hierzu gibt es heute separate Medien (die Zeitschrift *Tempo*, vormals von Boosey & Hawkes herausgegeben, wird heute von Cambridge University Press betreut).

(Oktober 2005) Jürgen Schaarwächter

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe für Chor und Orchester op. 60. A Full-Color Facsimile of the Autograph Piano-Vocal Score Held in the Museum of Educational Heritage at Tamagawa University. Hrsg. und kommentiert*

von Hiromi HOSHINO. Tokyo: Yushodo Press Co. 2005. [XII], 48, 78 S.

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys zentralen Werken gehört *Die erste Walpurgisnacht*, eine – wie es im Erstdruck von 1844 heißt – *Ballade für Chor und Orchester gedichtet von Goethe*, mit der sich der Komponist über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren beschäftigt hat. Im Februar 1831 berichtete er aus Rom: „Die erste Walpurgisnacht von Goethe habe ich seit Wien halb componirt u. keine Courage, sie aufzuschreiben [...]“ Dann aber ging die Arbeit zügig voran, und zum 82. Geburtstag des Textdichters erreichte die hochdramatisch angelegte Komposition ihren vorläufigen Abschluss. Im Januar 1833 kam es in Berlin zu einer ersten öffentlichen Aufführung, aber gut zehn Jahre sollten vergehen, bis das fulminante Werk in Leipzig vollendet wurde und seine endgültige Gestalt erhielt, die wir heute kennen. Der sich über mehrere Etappen erstreckende Kompositionsprozess kann durch zwei vollständige Partituren sowie eine Reihe von Fragmenten, einzelnen Stimmen und Skizzen nachvollzogen werden. Gleichwohl sind bzw. waren wichtige Quellen zum Werk nur bibliographisch nachzuweisen, zum Beispiel jener autographe Klavierauszug, den Mendelssohn als Stichvorlage im Juli 1843 an den Verleger Kistner gegeben hatte und der 1891 bei Leo Liepmannsohn versteigert wurde. Knapp einhundert Jahre später gelangte die Quelle, die sich mehrere Jahrzehnte im Besitz des spanischen Violoncellisten Gaspar Cassadó und seiner Ehefrau, der japanischen Pianistin Chieko Hara befunden hatte, in den Besitz der Tamagawa-Universität in Tokyo, in dessen Museum of Educational Heritage die insgesamt 48 Seiten in Mendelssohns Handschrift nun aufbewahrt werden.

Bereits 2002 hatte Hiromi Hoshino in Japan, zwei Jahre später auch in Deutschland auf die Quelle aufmerksam gemacht („Ein neuentdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug ‚Die erste Walpurgisnacht‘ op. 60“, in: *Mf* 57, 2004, S. 151–159). Nun legte die Herausgeberin, Professorin an der Rikkyo University und führende japanische Mendelssohn-Forscherin, eine Faksimile-Edition des Klavierauszugs vor, die in mehrfacher Hinsicht als mustergültig zu bezeichnen ist.

Zwar konnte das Faksimile nicht mit dem Original verglichen werden, doch lassen sich

Charakteristika der Papiersorte, des Erhaltungszustandes sowie der Notation mit verschiedenen Schreibstoffen erkennen, die dem Rezensenten aus anderen autographen Quellen vertraut sind, und die glaubhaft machen, dass die Reproduktion ihrer Vorlage sehr nahe kommen dürfte. So gibt dieses Farbfaksimile nicht nur unterschiedliche Tintenschichten, Röteleintragungen, die originale Paginierung durch Mendelssohn sowie Stechereintragungen mit dünnem Bleistift wieder, sondern zeigt auch Verfärbungen und beginnende Stockflecken im Papier, durchscheinende oder abgeklatschte Noten und andere Äußerlichkeiten, die für das Verständnis des Werkes nicht unbedingt wichtig, für das Vermitteln eines historisch authentischen Eindrucks um so wesentlicher sind. Einen Unterschied zum Original wird der Liebhaber kostbarer Handschriften oder der an werkgenetischen Fragen interessierte Studierende leicht verschmerzen: Anstelle der dünnen Originalblätter, die mittlerweile einen fragilen Zustand erreicht haben, erfolgte der makellose Druck auf kräftigem edlen Papier und ist mit einem festen Einband versehen. Im Gegensatz zum Schwarz-Weiß-Faksimile des Mendelssohn'schen *Violinkonzertes* beispielsweise (New York; London 1991), das im Wesentlichen der Kopie eines Mikrofilms gleichkommt, hat der Verlag Yushodo Press Co. mit diesem Faksimile in Originalgröße Maßstäbe gesetzt.

Die hohe Qualität der Notenwiedergabe findet Ergänzung durch den zweiten Teil des Buches, der bescheiden „Commentary“ genannt wird, hinter dem sich aber eine reichlich siebzigseitige, umfassende Einführung zur Komposition, zur Überlieferung der Quellen im Allgemeinen und im Speziellen bezüglich Provenienz und Besonderheiten des Tamagawa-Manuskriptes verbirgt. Angesichts der verstreuten Literatur zur *Walpurgisnacht* – eine monographische Arbeit von John Michael Cooper ist allerdings in Arbeit – füllt Hoshino hier eine bedeutende Lücke in der Mendelssohn-Literatur, indem sie die seltene Gelegenheit ergreift, anhand einer weiterhin unbekanntenen Quelle eine neue Sicht auf ein bekanntes Werk zu entwerfen. Die Faksimile-Edition einer Stichvorlage scheint a priori nicht viel Aufregendes zu bieten. Wie aber bereits dem einfühlsamen und sachkundigen Geleitwort von Friedhelm Krummacher zu entnehmen ist, das in deutscher Sprache in diesem im Übrigen in

englisch und japanisch gehaltenen Buch vorangestellt wurde, vermitteln etliche Korrekturen, wie sehr Mendelssohn immer wieder bis in die Phase der Drucklegung an der Ausformung seiner Werke arbeitete. Allein in der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen sind noch über dreißig Takte gestrichen worden. In ihrem Kommentar geht Hoshino auf die wichtigsten Änderungen ein und stellt sie sowohl chronologisch vorangegangenen Quellen (vor allem der zweiten Partitur) als auch dem Resultat des gedruckten Klavierauszuges gegenüber – eine höchst erhellende und graphisch ebenfalls ansprechend gelöste Darstellung komplizierter Sachverhalte.

Zusammen mit dem vor knapp zehn Jahren erschienenen Faksimile der *Italienischen Sinfonie* (Wiesbaden 1997) bietet die vorliegende Ausgabe des Klavierauszuges der *Walpurgisnacht* die Möglichkeit, nicht nur anhand hier und da abgebildeter einzelner Seiten den kalligraphischen Duktus Mendelssohn'scher Notationsformen kennen zu lernen, sondern – gewissermaßen aus dem Vollen schöpfend – in einem ganzen Buch „von seiner Hand“ zu blättern. Es dürfte eine gewiss preisintensive, aber lohnende Investition für all jene sein, die an einem tieferen Einblick in die Werkstatt des Komponisten interessiert sind oder sich einfach nur an einem schönen, repräsentativen Buch erfreuen wollen. Was Leo Liepmannsohn in seinem Katalog 1891 zum Original formulierte, lässt sich heute getrost auf die Faksimile-Ausgabe übertragen, sie ist ein „Prachtstück ersten Ranges, in jeder Beziehung untadelhaft“.

(März 2006)

Ralf Wehner

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Sinfonien, Band 23: Wallenstein op. 10. Sinfonisches Tongemälde. Vorgelegt von Hartmut SCHICK. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XXXVII, 297 S., Abb.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 30: Kammermusik II. Vier Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Vorgelegt von Han THEILL. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XL, 255 S., Abb.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IX: Bearbeitungen. Band 48: Bearbeitungen fremder Werke für ein bzw. zwei Klaviere. Johann Sebastian Bach: Goldberg-Vari-*

*ationen (BWV 988) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 3, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in B für Klavier (KV 500) für den Konzertvortrag bearbeitet WoO 5, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in F für Klavier (KV 613) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 6. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XXVII, 136 S., Faks.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Supplement 1. Faksimileausgabe des Klaviertrios Nr. 2 in A op. 112 nach der autographen Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit einem Nachwort von Harald WANGER. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 59 S.*

Nur selten verbinden Musiker und Musikwissenschaftler mit dem Namen Rheinberger mehr als nur die Person des einflussreichen Lehrers am Münchner Konservatorium oder den Komponisten einer stattlichen Anzahl Orgel- und Chorkompositionen – zweites allerdings in letzter Zeit in verstärktem Maße. Erst die Gesamtausgabe vermittelt einen Eindruck vom umfassenden Œuvre des Komponisten (und ermöglicht im Übrigen einen mühelosen Zugriff). Die 1987 ins Leben gerufene *Rheinberger-Gesamtausgabe*, im Carus-Verlag Stuttgart vom Josef-Rheinberger-Archiv Vaduz herausgegeben und vom Land Liechtenstein elementar gefördert, hat in den vergangenen Jahren eine Reihe von Werken zutage gebracht, die eine Auseinandersetzung wissenschaftlicher wie künstlerischer Art unbedingt lohnen, im Werkkatalog des Komponisten aber eine eher untergeordnete Größe darstellen, misst man ihren Umfang oder ihre Bedeutung an den eingangs erwähnten Gattungen.

Die Sinfonie gehört als Gattung nicht zu den von Rheinberger bevorzugten – jedenfalls nicht die für Orchester: Auf drei Jugendwerke folgen nur *Wallenstein op. 10* und viel später die „*Florentiner Sinfonie*“ *F-Dur op. 87*. Hartmut Schick legt Rheinbergers *Sinfonisches Tongemälde für Orchester op. 10* in einer vorbildlichen Ausgabe vor, die nicht nur den öffentlichen Durchbruch des Meisters als Komponist auch im Ausland erklärbar macht, sondern dazu geeignet ist, auch im Konzertsaal den Sinfoniker Rheinberger wieder zu beleben. Die Programmsinfonie, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute, ist nicht nur als Sujetschilderung in der Nähe

des Schiller'schen Dramas von großem Interesse, sondern hat auch eine für den Komponisten Rheinberger tiefe persönliche Bedeutung: Wie Schick im kundigen Vorwort zur Partiturausgabe schlüssig erläutert, steht die Satzfolge nicht nur einerseits zu Schillers Trauerspiel in engem Verhältnis, sondern auch zu Gemälden, die für die Beziehung Rheinbergers zu seiner Geliebten und späteren Frau Franziska (Fanny) von Hoffnaß von Relevanz sind; einer der Sätze läßt sich auch als Porträt Fannys verstehen. Der Finalsatz thematisiert zwar das Geschehen von Wallensteins Tod, gleichzeitig aber scheint der Komponist seine Ängste um das Schicksal der schwerkranken Geliebten verarbeitet zu haben.

Da neben der autographen Partitur auch das Handexemplar des Komponisten, in dem sicherlich Korrekturen eingetragen waren, sich nicht erhalten hat und der Komponist das Werk mehrfach umgearbeitet hat, erfolgte die Partiturausgabe sowohl nach den handschriftlich erstellten Stimmen aus dem Besitz der Münchner Hoftheater-Intendanz als auch nach einer frühen Partiturskopie (beides Kopien aus dem verlorenen Autographen, aber zu verschiedenen Zeiten). Der Anhang der Ausgabe überliefert auch den von Rheinberger gestrichenen Trauermarsch aus dem vierten Satz.

Ungleich einfacher erwies sich die Quellenlage für die vier Klaviertrios, die sämtlich im Autograph überliefert sind. Die Auseinandersetzung mit Rheinbergers Kompositionen in dieser Gattung vermittelt einen bemerkenswerten Überblick über alle Schaffensperioden des Komponisten – von der frühen Sturm- und Drangzeit mit dem *Klaviertrio in d* op. 34 bis zum Alterswerk, dem durchaus „altersweise“ zu nennenden *Trio in F* op. 191. Die von Han Theill liebevoll und zugleich auf höchstem wissenschaftlichen Niveau besorgte Ausgabe überliefert auch die Urfassung der Sätze 1 und 4 des *Trios Nr. 1 in d* op. 34 im Manuskript Rheinbergers; das *Trio Nr. 2 in A* op. 112 wurde bereits 1996 als Faksimile der autographen Partitur im Supplement der *Gesamtausgabe* vorgelegt.

Anders als das *d-Moll-Trio* in seiner Mischung aus „experimentellem Humor“ und düster-dramatischer Stimmung lassen die drei Klaviertrios der späten Schaffensperiode (op. 112, 121 und 191) weniger das Vorbild Beethoven erkennen: Die drei Trios, die zwischen 1878 und 1898 entstanden, beginnen mit drei Varianten des glei-

chen Themenmodells, das sich auch in den Sonaten für Violine op. 77, für Violoncello op. 92 und im Mittelsatz des *Orgelkonzerts g-Moll* op. 177 findet. Darüber hinaus fallen Zugeständnisse an Komponisten des 18. Jahrhunderts ins Auge, etwa die Idee, das Scherzo der Sonatenanlagen wieder durch das ursprüngliche Menuett zu ersetzen und diese Tanzform damit wieder zu beleben.

Eine gänzlich andere Form der Wiederbelebung durch Neukomposition findet sich in einem 2004 erschienenen Band der Gesamtausgabe mit Bearbeitungen fremder Werke für ein bzw. zwei Klaviere: Josef Rheinbergers Bearbeitungen der *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach (WoO 3) und zweier Variationswerke von Wolfgang Amadeus Mozart (WoO 5 und 6) zielen allerdings nicht auf den häuslichen Bereich wie die meisten „klassischen“ Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts, sondern sind „für den Concert-Vortrag“ entstanden, wie der Titel verrät. Dabei ist Rheinbergers Vorgehen in der Bearbeitung der drei vorliegenden Werke durchaus unterschiedlich – während die behutsamen Mozart-Bearbeitungen eine Anpassung der Kompositionen an den zeitgenössischen Konzertgebrauch zum Ziel haben, indem kompositorische Mittel Mozarts verdeutlicht oder geringfügig verändert und verdoppelt werden, geht es Rheinberger bei der Bach-Bearbeitung darum, das auf dem Konzertflügel des 19. Jahrhunderts nur schwer bis gar nicht realisierbare Werk wieder spielbar bzw. einfacher zu machen und somit wieder zu beleben: Rheinberger verdeutlicht nicht nur den kontrapunktischen Satz Bachs, indem er z. B. Oberstimmen und Bässe (wie beizeiten in seinen Mozart-Bearbeitungen) durch Lagenveränderungen hervorhebt, sondern komponiert mehrfach Erweiterungen unter Einbeziehung eigenen motivisch-kontrapunktischen Materials. Alle Eingriffe in die kompositorische Faktur aber geschehen, um die kontrapunktische Kunstfertigkeit des Komponisten – Bachs wie Rheinbergers – umso plastischer hervortreten zu lassen.

Die uneingeschränkt empfehlenswerte Ausgabe besorgte Uwe Wolf, als Bach-Experte eine hervorragende Adresse für diese besondere Auseinandersetzung mit dem Erbe des 18. Jahrhunderts im späten 19. Jahrhundert – nicht nur als historisches Dokument, sondern auch als Zeugnis einer anderen Art angemessener Auseinan-

dersetzung mit der Vergangenheit auf besonders hohem Reflexionsniveau.  
(Februar 2006) Birger Petersen

## Eingegangene Schriften

Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe. Nach den Quellen hrsg. von Renate BRUNNER. Sinzig: Studio Verlag 2005. 395 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 4.)

PAULO DE ASSIS: Luigi Nonos Wende. Zwischen „Como una ola de fuerza y luz“ und „...sofferte onde serene...“. Hofheim: Wolke Verlag 2006. Band I: 269 S.; Band II: Materialband, 123 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 2/I und 2/II.)

auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns. Hrsg. von Hans-Peter JAHN. Hofheim: Wolke Verlag 2005. 245 S., Abb., Nbsp.

MARK BERRY: Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's „Ring“. Aldershot u. a.: Ashgate 2006. XI, 287 S., Nbsp.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Band 11: Manuskripte der Signaturengruppe Mus. ms. Autoren A bis P; Band 12: Manuskripte der Signaturengruppe Mus. ms. Autoren Q bis Z. Beschrieben von Raymond DITTRICH. Vorwort von Paul MAI. München: G. Henle Verlag 2004. XXVI, 811 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/11 und 14/12.)

Cesar Bresgen – Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Thomas NUSSBAUMER. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2005. 190 S., Abb., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 59.)

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

Johannes Ciconia, musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols 2003. 326 S., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

La Clef des chansonniers (1717). Erweiterte kritische Neuausgabe. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XXI, 442 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 25.)

Jean Cocteau: Textes et musique. Hrsg. von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Sprimont: Mardaga 2005. 319 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique – Musicologie“.)

La cultura dei musicisti italiani nel Novecento. Hrsg. von Guido SALVETTI und Maria Grazia SITÀ. Mailand: Edizioni Angelo Guerini 2003. 414 S. (Musica Nel 900 Italiano. Band 2.)

Lorenzo Da Ponte. Opera and Enlightenment in Late 18<sup>th</sup> Century Vienna. Hrsg. von Herbert LACHMAYER und Reinhard EISENDLE. Wien: Da Ponte Institut / Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 254 S., Abb. [40 Hefte in Schmuckkassette]

CARL DAHLHAUS: Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 9: Rezensionen. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 623 S.

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 5: Zyklische Sammlungen. Die Geißlerlieder von 1349 nach Hugo von Reutlingen. Deutsche Stundengebetbücher des 15. Jahrhunderts. In Verbindung mit Bernhard HANGARTNER und Max SCHIENDORFER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 536 S., Abb.

MARCEL DOBBERSTEIN: Die Natur der Musik. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. VIII, 390 S. (Systemische Musikwissenschaft. Band 8.)

Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 288 S., Abb. (Musik in Dresden. Band 7.)

Hanns Eislers „Johann Faustus“. 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposium. Hrsg. von Peter SCHWEINHARDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Eisler-Studien – Beiträge zu einer kritischen Musikwissenschaft. Band 1.)

GUSTAV H.-H. FALKE: Mozart oder Über das Schöne. Berlin: Lukas Verlag 2006. 168 S.

LUCIE FENNER: Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives. Tutzing: Hans Schneider 2005. 315 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 3.)

MARION FÜRST: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 405 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 4.)

MARKUS GÄRTNER: Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005.