

Besprechungen

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VII: Studien – Essays. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. 309 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 25.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Band VIII: Konkordanzen und Indices. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2016. VI, 722 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 26.)

Unter der Bezeichnung *Traditio Iohannis Hollandrini* fassen die Herausgeber der vorliegenden Bände eine seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im zentraleuropäischen Raum überlieferte musiktheoretische Lehrtradition, welche in zahlreichen Handschriften mit dem allerdings nicht zweifelsfrei nachzuweisenden Autor Johannes Hollandrini verbunden ist. Insgesamt 28 Texte sind nach aktuellem Stand der Forschung aufgrund von inhaltlichen Bezügen und typischen Formulierungen dieser musikalischen Elementarlehre zugeordnet. Trotz der strukturellen Diversität der einzelnen überlieferten Traktate wurden die auffallenden inhaltlichen Kongruenzen bereits 2001 zum Ausgangspunkt eines gemeinsamen Forschungsprojektes der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sowie des Instytut Sztuki der Polnischen Akademie der Wissenschaften, in welchem alle überlieferten Texte ediert, systematisch miteinander verglichen und die Inhalte der Chorallehre rekonstruiert wurden. Mit dem Erscheinen der Bände VII und VIII beenden die Herausgeber Michael Bernhard

und Elżbieta Witkowska-Zaremba nicht nur die 2010 begonnene Publikationsreihe der *Traditio Iohannis Hollandrini*, sondern sie schließen damit auch ein erfolgreiches Editionsprojekt spätmittelalterlicher Musiktheorie ab.

Die Grundzüge einer rekonstruierten „Hollandrinischen Elementarlehre“ hatten Bernhard und Witkowska-Zaremba bereits 2010 in einer umfassenden Einleitung erläutert (*Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. I, München 2010). Die darin herausgestellten charakteristischen Loci dieser Tradition werden nun in Band VII in sechs Essays (Deutsch, Englisch und Französisch) inhaltlich näher beleuchtet sowie in Band VIII in umfassenden Konkordanztabellen schematisch dargestellt. Der erste der beiden hier zu besprechenden Bände (VII) bietet einen breiten Einblick in die Hollandrini-Forschung, indem die Lehrtradition aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. Geschickt wird dabei die „Offenheit“ der Quellen (Bd. I, S. 121) aus der Editionsarbeit in die Forschung hineingetragen: Indem sich jeder Beitrag nicht nur einem spezifischen inhaltlichen Alleinstellungsmerkmal nähert, sondern auch auf einen bestimmten Abschnitt eines „idealen Traktates“ fokussiert, konstruiert die Abfolge der Artikel gleichsam die Lehrtradition und ihr kulturelles Umfeld und nähert sich erstmals einzelnen Überlieferungsschichten an.

Wolfgang Hirschmann eröffnet die Forschungseinblicke mit einem Beitrag zu „Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der *Traditio Hollandrini*“ (S. 1). Virtuos kontextualisiert er darin die einleitenden Passagen aller überlieferten Texte am Beispiel des Prologs von TH XVIII im Rahmen typischer spätmittelalterlicher Accessus. Auf einer metatheoretischen Ebene ermöglichen die betrachteten Accessus den Brückenschlag zwischen Choraltheorie und anderen wissenschaftlichen Disziplinen und garantieren damit die unmittelbare Vernetzung der darauffolgenden Choral-

lehre mit anderen mittelalterlichen Wissensgebieten. In die musiktheoretischen Inhalte führt Klaus-Jürgen Sachs ein. In anschaulicher Kürze fasst er die einzelnen Elemente der Lehre zusammen, welche in der *Traditio Hollandrini* als „Bausteine“ (S. 66) des *cantus* (= die *proprietas* eines Hexachords) und der *modi* erläutert werden: *signa*, *voces*, *litterae* und *claves* werden gleichermaßen in einer systematisch wie historischen Semantik gefasst und zeigen, dass ihre Theoretisierung dazu diente, „melodisch geprägte“ Musik, „bestimmbar, erkennbar [und] notierbar“ (S. 69) zu machen. Überliefert sind diese Inhalte in Form von Versen. Aus textanalytischer Sicht arbeitete Christian Meyer besondere mnemotechnische Charakteristika einzelner Verse heraus und stellt die inhaltlichen Unterschiede wie Übernahmen verschiedener Überarbeitungsstufen (*Hollandrinus vetus/novus*) sowohl exemplarisch wie auch in übersichtlichen Konkordanztabellen dar. Inwiefern diese Elementarlehre mit der Musikpraxis der Zeit interagiert, wird anschließend am Beispiel der Lehre der *Coniunctae* gezeigt. Diese mittelalterliche Theorie, welche darauf verweist, dass nach damaligen Kriterien nicht notierbare Töne durch Transpositionen ersetzt wurden, wird in einem gemeinschaftlichen Beitrag im Hinblick auf ihr Erscheinen in liturgischen Musikhandschriften untersucht. Nach einer synoptischen Auflistung aller Beispiele zu den insgesamt sieben (praktischen) *Coniunctae*, welche die Texte der *Traditio Hollandrini* kennen (David Hiley), folgen drei materialreiche Abschnitte, welche die tatsächlichen Anwendungen von *Coniunctae* in polnischen (Jakub Kubieniec), böhmischen (Zsuzsa Czagnány) und deutschen (Hiley) Quellen erstmals aufbereiten. Aus einer ähnlich systematisch-vergleichenden Sicht nähern sich schließlich die letzten beiden Beiträge den Tonarien, welche immerhin 18 der überlieferten Traktate beigefügt sind. In einem wiederum gemeinschaftlichen Aufsatz zeigen Zsuzsa Czagnány und Ágnes Papp auf, dass innerhalb der Antiphonen keine einheitli-

che Überlieferungsschicht auszumachen ist, sondern dass vielmehr eine „gemeinsame Grundschrift“ (S. 206) regional rezipiert (Varianten) und durch lokale Eigenbestände ergänzt bzw. ersetzt wurde. Calvin M. Bower legt schließlich in synoptischen Tabellen einen Überblick über alle Ferialpsalmodien, aufgelistet nach Modus und überlieferten Varianten, dar.

Im Anschluss an diese ersten Annäherungen an das vorgelegte Material folgt ein Postscriptum der beiden Herausgeber. Darin nutzen Bernhard und Witkowska-Zaremba die Gelegenheit, fünf Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes manche Sachverhalte zu „revidieren, zu vervollständigen und auf den neuesten Forschungsstand“ (S. 251) zu bringen, weshalb dieser Beitrag eine unverzichtbare Ergänzung des umfassenden Einleitungsbandes darstellt. Das Ziel des gesamten Forschungsprojektes, nämlich die „verlorene Kontinuität der Hollandrinus-Tradition ansatzweise zu rekonstruieren“ (S. 268), wird hierin nochmals herausgestellt und mit weiteren Argumenten und neuen Materialien untermauert.

Gesamthaft setzen die Studien des vorgelegten siebten Bandes die durch Bernhard und Witkowska-Zaremba in Band I vorgeschlagene Methode, welche charakteristische Merkverse (*loci Hollandrini*) systematisch mit nicht-hollandrinischen Inhalten vergleicht (*loci auxiliares*), mit kontextuellen Erweiterungen weitgehend um; gleichzeitig werfen die exemplarischen Tiefenbohrungen wie auch die erstmals dargelegten musikphilologischen Arbeiten neue Fragen im Hinblick auf einzelne Rezeptionsschichten auf. Darauf aufbauende zukünftige Forschungsarbeiten werden schließlich insbesondere durch Band VIII zahlreiche Hilfestellungen finden: In umfassenden Konkordanztabellen (S. 4–511) werden alle Lehrsätze bisher bekannter Quellen einander gegenübergestellt; ein „Index cantuum“ sowie ein „Index scriptorum“ erleichtern das Auffinden einzelner Gesänge und spezifischer Quellen. Darüber

hinaus zeigen zwei neu gefundene, im „Supplementum“ beschriebene Handschriften die nun erleichterte Zuordnung musiktheoretischer Quellen ins Rezeptionsumfeld der *Traditio Hollandrini*.

Die Herausgeber schließen mit diesen beiden letzten Bänden eine hervorragende und nachahmenswerte philologische Aufarbeitung eines eindrucklichen Handschriftenkonvoluts unter der konzeptuellen Perspektive einer Lehrtradition ab. Die systematisch und detailliert vorgelegte Materialfülle lässt auf zahlreich folgende historische Studien zu Einzelaspekten der *Traditio Hollandrini* hoffen.

(Juli 2018)

Irene Holzer

Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Ivana RENTSCH und Anselm GERHARD unter Mitarbeit von Juliane PÖCHE und Christian SCHAPER. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 721 S., Abb., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 26.)

Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today. Hrsg. von Anno MUNGEN, Nicholas VAZSONYI, Julie HUBBERT, Ivana RENTSCH und Arne STOLLBERG unter Mitarbeit von Bernd HOBE. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 460 S., Abb., Nbsp., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 25.)

Das Projekt WagnerWorldWide wurde zum großen Jubiläumsjahr 2013 von der Universität Bayreuth in Zusammenarbeit mit den Universitäten Bern, Shanghai und South Carolina durchgeführt und von Prof. Dr. Anno Mungen initiiert. Hervorgegangen sind zwei umfangreiche Bände, die 2017 bei Königshausen & Neumann erschienen und fast 1200 Seiten und 55 Beiträge umfassen.

Wer sie mit dem Stoßseufzer „Wagner und kein Ende?!“ zur Hand nimmt, wird sie nach erheblichem Leseaufwand vielfach bereichert wieder weglegen. Auf einen Nenner lassen sie sich schon wegen unterschiedlicher Konzepte nicht bringen, auch sind die Beiträge innerhalb beider Bände kaum aufeinander bezogen, auf den Abdruck von Diskussionen wurde verzichtet. So bleibt es bei einer Kette von Einzelbeiträgen – und Einzelimpulsen – deren detaillierte wissenschaftliche Rezeption einige Zeit in Anspruch nehmen dürfte. Erleichtert wird die Rezeption dadurch, dass beide Bände mit Personen- bzw. Werkregistern, Notenbeispielen, Tabellen und vierfarbigen Abbildungen ausgestattet sind. Dem Verlag ist also zu danken, ein Bindungsfehler (S. 214ff. in *Gefühlskraftwerke für Patrioten?*) sei hier nur am Rande erwähnt.

Das Dach von WagnerWorldWide2013 war nicht nur geographisch, sondern auch thematisch weit gespannt, wobei sich die interdisziplinäre und stark gegenwartsbezogene Ausrichtung von selbst verstand. Die fünf Kernthemen liefern auch die inhaltliche Großgliederung des zumeist in englischer Sprache verfassten Bandes *Music as Global Culture. Wagner's Legacy Today*. Sie kreisen um Wagner und den Nationalismus als geschichtliches Phänomen, Wagner als globales Phänomen und als „Markt“, Wagner vor dem Hintergrund von Natur, Lebenswirklichkeit sowie Gender- und Geschlechterfragen, schließlich um Wagner im Kontext von Film und Medien. Während Wagnerforschung hier also in aller Breite – und Dispartheit – verfolgt wird (auch die sogenannte „globale“ Ausrichtung ist zunächst einmal nichts als eine Marke, solange sie ihren Anspruch nicht methodisch und inhaltlich unterfüttert), geht der Band *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* einem stärker historisch und im engeren Sinn musikbezogen ausgerichteten Konzept nach. Er sei daher im gegebenen Zusammenhang zuerst besprochen.

Nike Wagner, die Urenkelin, hat Wagners nationalistisches Gerede vom „deutschen Geist“ einmal treffend als „Gleit- und Schmiermittel zur Durchsetzung des gewaltigen [Festspiel-]Unternehmens“ bezeichnet. Zumindest ist das, was zunächst als Sprachtheorie gedacht war und der persönlichen Selbstfindung diente, zunehmend abgeglitten in eine Abgrenzungspolemik, die künstlerische und politische Aspekte gleichermaßen betraf. Der junge Wagner hatte 1843 in einem Essay für Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt* noch gemeint, Meister werde der sein, der die Oper der Zukunft „weder italienisch, französisch – noch aber auch deutsch schreibt“. Als Komponist hat er sich – im Sinne eines Amalgams – tendenziell daran gehalten und daraus Innovation geschöpft, als Essayist und kulturpolitisch übergreifiger Tonsetzer schlug er andere Weisen an. Wagner drängte sich selbst in die Rolle eines Nationalkomponisten, dabei mit verschiedenen Systemen paktierend. Mögen die *Meistersinger* als ästhetisches Produkt kaum als „Nationaloper“ durchgehen, so wurden sie doch schon nach der Schlacht von Sedan 1870 als Monument deutscher Selbstverherrlichung politisch in den Dienst genommen.

Das Thema der nationalen Selbstfindung in der Musik (insbesondere des 19. Jahrhunderts) und seine Überlagerung mit der Wagner-Rezeption ist vielfach erörtert worden. Zu erinnern ist an den einschlägigen Band *Deutsche Meister – böse Geister?*, der als Ergebnis eines Symposions an der Berliner Staatsoper 2001 in der Edition Argus erschien, herausgegeben von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Auch beim großen Leipziger Jubiläums-Symposium 2013 spielte das Thema immer wieder herein (*Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Markkleeberg 2013) – um von wichtigen Einzelstudien zu schweigen. Im Rahmen des Projekts WagnerWorldWide2013 wurde es neu fokussiert und in Richtung „Globalisierung“ vorsichtig erweitert. Dass es den Herausgebern gelungen ist,

trotz des schwer abgrenzbaren Themenfeldes und einer Fülle an Voruntersuchungen ein originelles, in vielen Details auch neues Paket zusammenzustellen, spricht für sich. Sie haben erstens den europäischen Radius als Problemhorizont wirklich ernst genommen, zweitens für eine gesunde Balance zwischen musikanalytischen, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen sowie aufführungspraktischen Aspekten gesorgt und drittens fast ausschließlich gute, das heißt hier vor allem sorgfältige Autoren beschäftigt. Nur auf einige Beiträge kann im gegebenen Rahmen hingewiesen werden.

Der erste, allgemeine Abschnitt (S. 17–71) macht vor allem deutlich, dass das Phänomen „Nationaloper“ eines der Rezeption und nur selten eines der künstlerischen Intention ist. Anselm Gerhard geht dieser Art von „klingender Selbstvergewisserung“ (S. 37) in einem grundlegenden Beitrag nach, stellt – heuristisch – die Frage, ob eine Nationaloper „nur auf der Grundlage politischer Repression entstehen kann“ (S. 50). Auch ein Übergewicht – wenn man so will eine Übersättigung – mit Opern ausländischer Komponisten konnte zur Stilisierung von „Nationaloper“ führen. So geschehen bei Webers *Freischütz*, der bekanntlich gegen Rossini und Cherubini (die auf deutschen Spielplänen dauerpräsent waren) und gegen Spontini als preußischem GMD aufs Schild gehoben wurde – obwohl er in Böhmen spielt und stoffgeschichtlich kaum nationale Fragen tangiert. Umgekehrt galt in Frankreich keine der überaus erfolgreichen Opern des Kosmopoliten Meyerbeer als „Nationaloper“. Auch in Italien lässt sich eine solche kaum finden – zu heterogen sind Einflüsse, Sujets und ästhetische Profile (der Fall *Nabucco* und *Risorgimento* ist inzwischen umfassend aufgearbeitet). Man kann mit guten Gründen sogar der Meinung sein, dass es „Nationaloper“ gar nicht gibt. Michael Walter zeigt, dass vielen Komponisten, die für diese Rubrik in Anspruch genommen werden, die Auseinandersetzung mit der Gattung Oper viel wichtiger war als die

Stoffe: Der ästhetische Rang sollte bestehenden Meisterwerken italienischer oder französischer (später auch deutscher) Provenienz möglichst auf Augenhöhe begegnen, was keineswegs die Stärkung bisheriger Opern in Landessprache bedeutet, sondern oft den Bruch mit ihnen (neben Weber wären hier Glinka, Smetana und Ivan Zajc zu nennen). Zudem besteht das Problem, dass das, was man folkloristisches Element nennen könnte (durchaus ohne pejorativen Beigeschmack), keineswegs immer einem bestimmten Kulturraum zuzuordnen, sondern häufig rhizomartig gewachsen ist.

Der zweite Abschnitt des Buches („Wagner und das ‚Deutsche‘“, S. 73–244) bringt neben einigen bereits in anderen Publikationen vorgestellten Gedanken auch musikalische Konkretion. So erläutert Arne Stollberg, wie und warum Wagner die melodische Signatur des Luther-Chorals *Ein feste Burg* durch die *Meistersinger* zieht und 1871 in seinen *Kaisermarsch* einbaute. Als Gegenmodell zu Meyerbeers *Les Huguenots* und Mendelssohns *Reformations-Symphonie* – im Sinne einer (vermeintlichen) Rückführung auf kulturgeschichtliche Wurzeln – hat die musikalische Anverwandlung ihre nationalpolitische Dimension. Wagner war auch darin Kind seiner Zeit, dass er die Reichsgründung als protestantisches Unternehmen sah und – bei aller Skepsis gegenüber dem Klerus – Luther mit Bach gleichsetzte, sich dabei als Nachfolger positionierend. Das Modell des protestantischen Chorals erwies sich als zentral für die *Meistersinger*: Wagner verkündete sein „nationales Evangelium“ (S. 122).

Hans-Joachim Hinrichsen wiederum kontextualisiert, warum dieser Bach-Bezug ein vielfach fiktiver, oder besser: inszenierter ist. Schon Hans von Bülow war aufgefallen, dass Wagners Polyphonie weniger von Bach kommt – der kaum zu seiner musikalischen Sozialisation gehörte – als vom späten Beethoven. Das Quartett op. 131 lässt sich durchaus auf *Tristan und Isolde* beziehen, insofern Polyphonie als melodische Verdichtung fun-

giert und einer Verstärkung des Ausdrucks dient, wobei im Fall Wagner die ungewohnte Instrumentation ihren legitimierenden Anteil hat. Der „polyphone Aggregatzustand“, den Wagner mit *Tristan* und *Meistersinger* erreicht, ist nicht das Ergebnis seiner Bach-Rezeption, sondern diese umgekehrt „das Resultat einer Selbstdeutung im Lichte seiner Beethoven-Interpretation“ (S. 174). Hinrichsen differenziert den auf Ludwig Finscher zurückgehenden Befund von vier Arten des Kontrapunkts in den *Meistersingern*, indem er Hinweise aus Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren* einbezieht. Was der Komponist über das Verhältnis von struktureller Satzdicke und Tempo sagt, auch über die Reprise der Musik der *Meistersinger* im Finale des III. Aktes, hat leider bis heute selten Konsequenzen für die musikalische Interpretation. Wie Wagner auf der Bühne mit einem exotischen – und unhistorischen – Germanentum assoziiert wurde, beschreibt Kordula Knaus. Der Wagner-Regie in der DDR widmet sich Nina Noeske, indem sie eine Gegenbewegung aufzeigt: Während zunächst Modelle gegen die Abstraktion Neu-Bayreuths etabliert wurden, kamen – Zentralfigur Joachim Herz – in den sechziger Jahren politische Deutungen auf, die wiederum zeitversetzt Bayreuth beeinflussten.

Zwölf Beiträge bieten dann einen europäischen Rundblick, wobei Wagner-Rezeption und die Idee einer „Nationaloper“ (wie greifbar auch immer) sowohl kollidieren als auch sich befruchten können (S. 245–516). So fand die Wagner-Rezeption in Russland vor allem jenseits der Oper statt, am wichtigsten zweifellos bei Aleksandr Skrjabin, der – folgenreich nicht nur für Kandinsky – von der Idee des Gesamtkunstwerks den Aspekt des kollektiven Rituals und synästhetischer Klang- und Lichtkorrespondenzen herausgriff und weiterentwickelte. Christoph Flamm streift diese vielfach dargestellte Entwicklung nur am Rande seines Beitrags, setzt stattdessen Schwerpunkte bei Sergej Taneev und Felix Blumenfeld, der die russische Erst-

aufführung des *Tristan* leitete (1899), der Nachwelt vor allem als Lehrer von Vladimir Horowitz bekannt wurde, und dessen hyper-trophe Klaviermusik ein wichtiges Brückenglied zwischen Wagner-Sog und dem russischen Aufbruch in die Moderne darstellt. Eine Pionierfunktion früherer Jahre nimmt Aleksandr Serovs auf Aleksandr Ostrowskij zurückgehende, unvollendet hinterlassene Oper *Des Teufels Macht* (1871) ein, die noch vor Aleksandr Dargomyžskijs *Der steinerne Gast* eine radikal an der Sprache ausgerichtete Deklamation und Volksmelodien verknüpfte. Emanuele Bonomi stellt das Stück vor.

Informativ sind auch andere Beiträge, die sich die Mühe machen, wenig bekannte, aber für die Thematik aufschlussreiche Stücke einzubinden. So porträtiert Stefan Keym – unter der Frage nach einem Umgang mit Leitmotivtechnik – Werke des polnischen Musiktheaters von Ignacy Paderewsky, Ludomir Rózycki und Karol Szymanowski (*Hagith*). Richard Erkens deckt Schichten der Wagner-Bezüge in Luigi Mancinellis *Isora di Provenza* (1884) und Spyridon Samaras *La martire* (1894) auf. Wie sich ästhetische und politisch-ethnische Ebenen mischen (und die Kluft direkt zwischen Wagner-Verehrern verläuft), zeigt Ivana Rentsch am Beispiel Prag. Heinrich Schwab geht nicht nur auf das zweite Finale von Carl Nielsens *Maskerade* (1906, nach Holberg) ein, die bis heute in Dänemark kontinuierlich gepflegt wird und es trotz der barocken Klassengesellschaft, von der sie handelt, auf DVD geschafft hat und somit allein kraft eines Generationen überdauernden Interesses als „Nationaloper“ gilt. Vielmehr sieht er die Ursprünge der dänischen Nationaloper im späten 18. Jahrhundert bei Johann E. Hartmann (1726–1793) und dem eine Generation jüngeren Friedrich L. Kunzen (1761–1817), dessen *Holger Danske* 1789 einen letztlich politisch-ethnischen Streit auslöste.

Nach einem kurzen Schwenk zu Wagner in der Populärmusik (Britta Schweers, Sascha Wegner, S. 517–579), sind die abschließen-

den drei Beiträge der Aufführungspraxis gewidmet (S. 581–695).

Kai Köpp erläutert an zahlreichen Details den Rahmen, in dem *Der fliegende Holländer* in Dresden uraufgeführt wurde. Weder Vortragsnormen noch -konventionen sind mit heutigen Verhältnissen vergleichbar, woraus nach wie vor zu wenig Schlüsse gezogen werden – auch von Dirigenten. Laura Moeckli widmet sich der Deklamationspraxis als kompositorischem Phänomen. Zum Abschluss vergleicht Florian Bassani frühe Aufnahmen von Isoldes „Liebestod“ (bis 1935), wobei sich wieder einmal zeigt, wie agogisch und melodisch frei um die Jahrhundertwende gestaltet wurde und wie sich Rubati durchaus mit einem Grundmetrum verbinden ließen. Gemessen an heutiger Praxis herrschte da Mut, es war aber auch weniger Energie für die schlichte Emanation des Klangs nötig.

Einem eher kulturgeschichtlichen Konzept folgt der Band *Music as Global Culture*. Auch wenn Wagner, der sich als deutscher Zukunftskünstler verstand und damit letztlich auf ein Alleinstellungsmerkmal zielte, längst zur globalen Marke geworden ist: Was in dem Band an globalen Aspekten hereinspielt, ließe sich genauso gut und präziser als transnational, vielfach und im besten Sinn aber auch als regional bezeichnen, folgt zudem höchst disparaten methodischen Ansätzen. So geht es zum Beispiel um eine *Lohengrin*-Produktion, die Manfred Gurlitt (Kapellmeister sowie Komponist von *Wozzeck* und *Die Soldaten*) 1942 in Tokio herausbrachte, wohin er 1939 (trotz früher NSDAP-Mitgliedschaft) emigriert war – und die, wie der Beitrag von Brooke McCorkle deutlich macht, exorbitant politische Bedeutung hatte. Barbara Mittler nimmt das Gastspiel der Kölner Oper mit Wagners *Ring* (2010) zum Anlass, um die Geschichte der Wagner-Rezeption in China zu skizzieren, wobei das Gesamtgastspiel der Oper Nürnberg, das – ebenfalls mit dem kompletten *Ring* – nur fünf Jahre zuvor stattfand, entschieden zu kurz kommt. Und wenn schon vom *Ring* die Rede ist, warum dann

nicht auch transnational die Schlüsselfunktion einbeziehen, die das Gastspiel von Götz Friedrichs Produktion der Deutschen Oper Berlin für ganz Asien hatte? An der Metropolitan Opera in New York sorgte der noch von Wagner in Bayreuth beschäftigte Anton Seidl für erste wichtige Impulse. In einem aufschlussreichen Beitrag schildert Gwen D'Amico das Ringen um eine *Meistersinger*-Produktion, die schließlich im Januar 1945 unter George Szell Premiere hatte – und trotz des Zeitpunkts zum größten Erfolg der Saison wurde. Schon in den späten 30er Jahren hatte Erich Leinsdorf (der das Stück 1959 auch in Bayreuth dirigierte) für weitreichende Striche gesorgt, etwa in der heiklen Schlussansprache des Hans Sachs. Neueren *Ring*-Inszenierungen, seien sie postapokalyptisch, sozialkritisch oder digital angelegt (Harry Kupfer in Bayreuth, La Fura dels Baus in Valencia, Francesca Zambello in San Francisco, Andreas Kriegenburg in München), sind ebenso Beiträge gewidmet, wie Luigi Nonos Reflexion musikalischer Zeit, die – ausgehend vom III. Akt *Tristan* und eingebunden in die Philosophie Massimo Caccaris – zentralen Niederschlag im Spätwerk *Das atmende Klarsein* fand (Joachim Junker).

Für eine musikbezogene Wagnerforschung dürfte der abschließende Beitrag von Christian Thorau zukunftsweisend sein, der den Versuch unternimmt, zwei bislang existierende Parallelwelten durch eine – auch methodisch solide begehbbare – Brücke zu verbinden. Die Analysen von Wagners Partituren und diejenigen von (auf DVD dokumentierten) Aufführungen gehorchen noch immer unterschiedlichen Gesetzen, ja sie gehören weitestgehend zu verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Thorau stellt am Beispiel des Wotan-Monologs aus dem II. Akt der Walküre nicht nur die Lösungsmodelle von Alfred Lorenz, Tobias Janz und Carolyn Abbate einander gegenüber, sondern bezieht sie auf Inszenierungen von Patrice Chéreau, Harry Kupfer und Carlus [sic] Padrissa. Die Spannung zwischen

Werktext (als Notat) und Aufführungstext (einem Terminus der Theaterwissenschaft), genauer zwischen Satztechnik und szenischer Grammatik, erweist sich dabei als überaus konstruktiv. Kein schlechtes Ergebnis des Mammut-Unternehmens also: Der Diskurs ist nach 1200 Seiten zumeist neuer Wagnerforschung nicht gebremst, sondern in einigen Teilbereichen sogar neu eröffnet.

(August 2018)

Stephan Mösch

ALEXANDER LOTZOW: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 483 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 55.)

Größere Studien zu Chor-Orchesterkompositionen konzentrierten sich in den letzten Jahren auf den Bereich des Oratoriums (vgl. u. a. Howard E. Smither: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000) oder versuchten sich diesem vielfältigen Werkkomplex gattungsübergreifend zu nähern (vgl. Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001; Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009). Umso erfreulicher ist es, dass sich Alexander Lotzow in seiner Kieler Dissertation nun mit einem Gattungstyp großbesetzter Chormusik auseinandergesetzt hat, dessen Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zwar mehrfach an prominenter Stelle betont worden, noch nie jedoch umfangreicher untersucht worden ist. Bereits 1973 hatte Carl Dahlhaus dieses Missverhältnis zwischen dem beispiellosen ästhetischen Prestige chorsinfonischer Werke und einer kaum vorhandenen historiographischen Auseinandersetzung auf den Punkt gebracht: „Das weltliche Oratorium, die dramatische Kantate, die Chorballade und die Chorode,

Gattungen, deren historische Bedeutung als Dokumente des 19. Jahrhunderts kaum zu überschätzen ist, sind im 20. Jahrhundert so gründlich vergessen worden, daß die Epoche, die sich gerade in ihnen so deutlich wie nirgends sonst musikalisch ausprägte, im Rückblick als ein Zeitalter der Instrumentalmusik erscheint, das sie trotz Beethoven nicht war.“ (Carl Dahlhaus: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [1973], in: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber 2003, S. 377–433, hier S. 393.)

Vor einem solchen Hintergrund wird die Bedeutung von Lotzows Arbeit deutlich, da diese nicht nur hilft, das eklatante Missverständnis der Bewertung von Instrumental- und Chormusik durch die Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts zu beseitigen, sondern auch wesentlich mit zur Differenzierung im Bereich der Chormusik beiträgt. Im Fokus stehen dabei Kompositionen für Chor und Orchester, die zwar Merkmale „vermeintlich enger umrissener Gattungen“ wie Oratorium, Kantate, Chorlied und Orchesterlied teilen (S. 24), aber dennoch nicht mit diesen identisch sind. Lotzow prägt für diesen Zwischenbereich den Neologismus „Sinfonisches Chorstück“, worunter er einsätzig und somit hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer relativ kurze Chor-Orchesterwerke fasst, die zudem auf einem weltlich-lyrischen Text basieren und die – da dramatisch-epische Elemente fehlen – auf Gesangssolisten mit eigenen Formteilen wie Arien, Ariosi und Rezitative verzichten. Gerechtfertigt wird eine solche Eingrenzung zudem durch die Auswertung ästhetischer, sozial-, institutions- und ideengeschichtlicher Aspekte, deren Zusammenspiel die spezifische Aufführungssituation sinfonischer Chorstücke bedingt. Hierzu zählen (vgl. Kapitel 2, S. 31–64) deren beträchtlicher Erfolg bei Chorvereinen und im Rahmen großdimensionierter Musikfeste ebenso wie ihre vom Bildungsbürgertum vorgenommene kunstreligiöse Bewertung als hoher oder erhabener Stil. In letzterem korre-

spondierte das mit Hilfe einer monumentalen Besetzung angestrebte Erhabene zugleich mit dem bürgerlichen Ziel „einer möglichst imposanten Eigendarstellung“ (S. 40). Zudem lässt sich die Integration sinfonischer Chorstücke in zeitgenössische Konzertprogramme auch als musikalische Realisierung des Bildungsgedankens verstehen. Durch die nun prestigeträchtige Interpretation kürzerer weltlicher Lyrik hohen literarischen Ranges wurde namentlich das kulturelle Vermächtnis der Weimarer Klassik immer wieder im öffentlichen Bewusstsein aktualisiert und verankert. Auf diese höchsten Ansprüche verweist auch der Begriff „Chorode“ – weniger auf einen „strukturell klar abgegrenzten Gattungsbegriff“ (S. 54). Zur begrifflichen Bestimmung dessen, was im literarischen und musikalischen Kontext des 19. Jahrhunderts unter „Chorode“ verstanden werden konnte, leistet Lotzow in Kapitel 3 (S. 65–111) einen überaus lesenswerten Beitrag. Dezidiert in Abgrenzung zu Dahlhaus, der in der Bezeichnung lediglich ein „Begriffsgespenst“, nicht aber einen hinreichend konturierten Gattungsbereich gesehen hatte, kann Lotzow, gestützt auf die Auswertung von Konversations- und Musiklexika, Ästhetiken und Rezensionen, zeigen, wie unterschiedlich der Begriff gefasst wurde und dennoch kraft des ästhetischen Gewichts der zugrundeliegenden Dichtung – als zentralem Charakteristikum – im öffentlichen Bewusstsein verankert war.

Das zentrale Kapitel 4 enthält sieben klug ausgewählte Fallstudien zu Werken, denen hinsichtlich des überaus umfangreichen Repertoires eine Orientierungsfunktion für den deutschsprachigen Raum zukommt, da diese einerseits die vielfältigen und kontrastierenden Möglichkeiten chorsinfonischen Komponierens repräsentieren, andererseits in der zeitgenössischen Wahrnehmung teilweise als prägend und maßstabsetzend wahrgenommen wurden und auch die an sinfonische Chorstücke herangetragenen Erwartungshaltungen widerspiegeln. Beispielsweise or-

derte Ferdinand Hiller von seinem Kollegen Josef Gabriel Rheinberger im Zusammenhang mit der Programmplanung der Niederrheinischen Musikfeste 1880 „ein kurzes, wirksames Chorstück mit Orchester (ohne Soli)“ (zitiert nach Lotzow, S. 25) und nannte ihm als mögliche Richtschnur seinen *Gesang der Geister über den Wassern* op. 36 (1847) nach Johann Wolfgang von Goethe und das *Schicksalslied* op. 54 (1871) von Johannes Brahms nach Friedrich Hölderlin.

Neben den zwei genannten Werken wählt Lotzow als frühes Gattungsbeispiel, das lange im Repertoire blieb, *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 112 (1815) von Ludwig van Beethoven nach Goethe, ebenso das in seinem instrumentalen Duktus viele Laienchöre überfordernde *Nachlied* op. 108 (1849) von Robert Schumann nach Friedrich Heibel, die überaus populäre *Frühlings-Botschaft* op. 35 (1858) von Niels Wilhelm Gade nach Emanuel Geibel sowie mit *Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht* op. 193 (1881) von Hiller nach Goethe und dem *Gesang der Parzen* op. 89 (1882) von Brahms zwei maßstabsetzende Werke, die beide auf derselben Textvorlage basieren. Besonders interessant fällt dabei der Vergleich zwischen den noch wenig erforschten Chorwerken von Hiller mit denjenigen von Brahms aus. Während ersterer für Hugo Riemann noch 1901 als „lange Zeit der angesehenste und einflussreichste Musiker des westlichen Deutschland“ galt, schien letzterer namentlich mit dem *Schicksalslied* manchen Zeitgenossen eine „neue Aera in der Chorgesangliteratur“ einzuläuten (zitiert nach Lotzow, S. 141 und 430). Und während Hiller in seinen Werken häufig reihend und vor allem als „musikalischer Illustrator“ des Textes agierte, habe Brahms einen „Chor-Orchestersatz [kreiert], der weder Laienensembles überforderte noch auf strukturelle Durchwirkung verzichtete“ (S. 430).

Besonders aufschlussreich für die spezifische Ausprägung sinfonischer Chorstücke als musikalischem Gattungstypus wird es immer dann, wenn Lotzow den Bogen auch

zu anderen Gattungen schlägt, beispielsweise im Zusammenhang mit Beethovens *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* zur Adaption durch Johann Friedrich Reichardt, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Anton Eberl und Peter Joseph von Lindpaintner. Es wäre daher bei Vokalmusik generell wünschenswert, derartige gattungsübergreifende Perspektiven künftig stärker einzubeziehen und die Forschung zum sinfonischen Chorstück über den deutschsprachigen Raum hin auszuweiten.

(August 2018)

Martin Loeser

SUSAN O'REGAN: *Music and Society in Cork, 1700–1900*. Cork: Cork University Press 2018. 363 S., Abb.

Bereits im 17. Jahrhundert „the second best city of Ireland“ (Cox 1685, zit. S. 8), ist Cork noch heute die drittgrößte Stadt der irländischen Insel und hat einiges zu bieten: So war sie 2005 Europäische Kulturhauptstadt und ist nach wie vor Sitz von bekannten Brauereien wie Heinekens Murphy's und IT-Unternehmen wie Apple und Logitech. Historisch bedeutend war für Cork seit dem 17. Jahrhundert vor allem der Hafen, der durch den Handel nicht nur den Wohlstand der Stadt sicherte, sondern auch den internationalen kulturellen Austausch beförderte. Was dies für das Musikleben Corks zwischen 1700 und 1900 bedeutete, das gegenüber Dublin und Belfast musikhistorisch bisher eher vernachlässigt wurde, arbeitet Susan O'Regan aufbauend auf ihrer Dissertation (*Public Concerts and the Musical Life of Cork 1754–1840*, Cork Institute of Technology 2008) in einer erstmaligen historischen wie inhaltlichen Breite und Akribie auf, die allein für sich kaum weniger als beeindruckend ist.

Maßgeblich gestützt auf eine gründliche Untersuchung zeitgenössischer lokaler und nationaler Zeitungen und Zeitschriften, rekonstruiert die Autorin in zehn Kapiteln vor allem Räume, Akteure und Repertoires der

lokalen Musikpflege des 18. und 19. Jahrhunderts. Dabei konzentriert sie sich nicht auf ein bestimmtes Repertoire, sondern berücksichtigt Theater-, Opern-, Konzert- und Kirchenmusik gleichermaßen, sofern publizistisch über sie berichtet wurde. Während O'Regan in dem historisch schwächer belegten 18. Jahrhundert (Kapitel 1–4) ihre Darstellung noch zusammenfassend nach Musiksparten sortiert, ist das 19. Jahrhundert (Kapitel 5–10) mit Ausnahme der katholischen Kirchenmusik (Kapitel 9) in kleinschrittigeren zeitlichen Abschnitten präsentiert.

O'Regans Darstellungen geben Einblick in Dynamiken des Aufbaus eines (nur für das zahlungskräftige Publikum, wie die Autorin immer wieder belegt) öffentlichen Musiklebens, die einerseits in grundsätzlichen Zügen auch aus anderen Beispielen wie vor allem dem Londons bekannt sind, auch wenn sie in Cork deutlich später und in der Dimension entsprechend der Einwohnerzahl in kleinerem Umfang realisiert werden konnten: Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren es in Cork vor allem reisende Musiker, die – etwa von London kommend – in Cork spielten und fallweise durch lokale Amateure ergänzt wurden. Die Veranstaltungen wurden zunehmend von lokalen Verbänden wie etwa bereits im 18. Jahrhundert durch Wohltätigkeitsverbände sowie ab dem 19. Jahrhundert auch einzelnen Konzertveranstaltern, von denen als erster William Forde herausragte (S. 125–136), organisiert. Gleichfalls weist die Autorin die Teilnahme der Stadt an der europaweiten Faszination für Virtuosen nach, etwa durch die Einladung von britischen Nachahmern des ebenfalls gastierenden Niccolò Paganini (z. B. „the English Paganini“ Isaac Collins, S. 147).

Dabei partizipierte Cork an allgemeinen Repertoiretendenzen, wie im 18. Jahrhundert vor allem an der englischen Begeisterung für italienische Musik und der ballad opera, in dennoch eigener Form, wie sich aus der Studie andererseits immer wieder herauslesen lässt. So beschreibt die Autorin bei-

spielsweise die in Cork besonders intensive Rezeption der Kompositionen von Thomas Augustine Arne sowie auch unterschiedliche Wellen der gegenüber London auffällig verspäteten Rezeption von Händels Oratorien. Dabei kommen immer wieder selbstbewusste Forderungen nach Anpassungen an den irischen Musikgeschmack durch das Publikum zu Wort, etwa indem lokale Stimmen in Zeitungen Gastmusikern entschieden die Integration von irischer Volksmusik in ihre Programme abverlangten.

Einen berechtigten Schwerpunkt der Studie erhalten die unterschiedlichen Orte der Musikaufführung. Diese sind in einer dem Buch vorangestellten Straßenkarte lokalisiert und werden in den Kapiteln nach und nach – je nach historischer Verortung – beschrieben. Die oftmals neu errichteten Musikstätten stellen sich dabei gleichermaßen als Folgen der lokalen Musikliebe dar – besonders anschaulich für das 1853 vollendete Athaneum herausgestellt (S. 187 f.) –, wie sie selbst wahrnehmbare Folgen für die Musikaufführung nach sich zogen. Die Autorin geht allen greifbaren Details zu Bau, Kosten und räumlichen Möglichkeiten akribisch nach – wobei sowohl hier als auch in Bezug auf das Repertoire die lückenhafte Quellenlage immer wieder deutlich wird.

Ist es keinesfalls der Autorin anzulasten, dass die Quellenlage in den überlieferten Zeitungen weder vollständig noch flächendeckend ist – exemplarisch können hier etwa die in einer Tabelle angeführten Orchestermitglieder des Cork Theatre Royal, 1748–1811, genannt werden (S. 76), die nur für 29 der 64 Jahre überhaupt eine Angabe macht, die zudem meist auf einen bis zwei Musikernamen begrenzt ist –, so fehlen dennoch entsprechende quellenkritische Reflexionen. Hier mag auch ein Grund für nur zaghafte Einordnungen in allgemeinere musikkulturelle Tendenzen Irlands und Großbritanniens liegen, die angesichts der von ihr dargestellten Detailfülle in Bezug auf lokale Gegebenheiten in Cork eine entscheidende Lesehilfe

gewesen wären. Zudem wäre so der jeweilige Sonderweg Corks deutlicher herauszuarbeiten gewesen, sowohl bei den bereits genannten als auch vielen weiteren Beispielen, etwa in Bezug auf den Einzug weiblicher Instrumentalisten auf die Musikbühne zur Mitte des 19. Jahrhunderts (S. 210 f.).

Ein großes Verdienst der Arbeit stellt dennoch die Fülle von Namen von und Informationen zu Musikern und Musikerinnen dar, die zumindest aktuell noch kaum über einschlägige Nachschlagewerke wie *Grove online* (geschweige denn über die noch stärker kontinentalorientierte *MGG online*) recherchierbar sind. Hinzu kommen die weiteren Akteure und Akteurinnen des Musiklebens wie Mäzene und Veranstalter bis hin zu den zahlreichen Vereinen und ihren Mitgliedern, die weite Teile des Musiklebens trugen.

O'Regans Buch stellt damit eine grundlegende Abhandlung zur Musikgeschichte Corks von 1700 bis 1900 dar, auf der jede weitere Forschung zur irischen Musikkultur des 18. und 19. Jahrhunderts aufbauen kann und muss. Da sie in ihrer Darstellung allerdings überwiegend eher chronistisch als systematisch verfährt, bildet der Text in weiten Strecken eine summarische Zusammenführung wenig kontextualisierter Momentaufnahmen. Darüber helfen letztlich weder die sanften Tiefenbohrungen hinweg, wie sie weitgehend unvermittelt zu einzelnen Personen, Vereinen oder Gebäuden in Unterkapiteln vorgenommen werden, noch die Zitate, die neun der zehn Kapitel mottoartig vorangestellt sind. Der Grundstein für vertiefende und vergleichende Studien ist jedoch zweifellos gelegt und dürfte besonders durch den entsprechend umfangreichen und bei dieser Arbeit besonders unverzichtbaren Index weiterhin erleichtert werden.

(Oktober 2018)

Ina Knoth

MICHAEL F. RUNOWSKI: August Freyer (1803–1883). Leben, Werk und Wirken eines deutschen Musikers in Warschau. Ein Beitrag zur Geschichte der polnischen Organistentradition, zur Kirchenmusikgeschichte der evangelisch-anglikanischen Kirche in Polen und zum Musikleben Warschaus im 19. Jahrhundert, Köln: Siebenquart Verlag 2016. 524 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Band 26.)

Musikwissenschaftliche Themen mit regionalem Bezug haben in der modernen Wissenschaftslandschaft einen schweren Stand. Das Verhältnis zwischen der Regionalforschung und der „großen“ musikgeschichtlichen Arbeit ist jedenfalls zumindest teilweise von Ressentiments und Vorurteilen geprägt, und jede Seite verfügt über entsprechende Schreckbilder: Auf der einen Seite der philosophierende und rasonierende Großhistoriker, der immer wieder aufs Neue den Höhenkamm der großen Meisterwerke abschreitet und dabei doch nur auf seiner Papiertrompete zum ewig gleichen Marsch der Epochen, Stile und Großmeister zu blasen scheint. Auf der anderen Seite steht das Zerrbild des unablässig wühlenden, katalogisierenden und noch die unwichtigsten Details sammelnden Lokalhistorikers, der, ohne aufzuzucken oder ohne sich für irgendetwas außerhalb seines engen Horizonts oder gar für Fachfremdes zu interessieren, Quelle um Quelle durchsieht und diese Tätigkeit als „eigentliche“ historische Grundlagenforschung gegenüber dem als bloßem Hypothesenaustausch diskreditierten Diskurs der anderen Seite entgegenhält.

Die vorliegende Publikation – aus einer Greifswalder Dissertation hervorgegangen – widmet sich dem heute weithin unbekanntem Organisten und Komponisten August Freyer, der – in Sachsen geboren – über 42 Jahre als Organist in Warschau amtierte. An der Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand und seiner intimen Kenntnis aller auf Freyer bezogenen Materialien kann gar kein

Zweifel bestehen. Außerordentlich sorgfältig und kenntnisreich stellt der Autor Leben und Werk seines Helden dar. Ganz offensichtlich ist das Werk an der Idee klassischer Komponistenbiographien orientiert: Zunächst werden die Biographie und der Ausbildungsweg Freyers dargelegt, dann seine Bedeutung als Orgelvirtuose und Organist in Warschau. Anschließend werden Freyers Orgelwerke besprochen, ebenso seine Tätigkeit als Lehrer, wobei Runowski insofern um Kontextualisierung bemüht ist, indem er Freyers Tätigkeit in Polen in den Zusammenhang der Organistenausbildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt. Den Anhang bilden einige Bilder und Faksimiles, Literatur- und Werkverzeichnisse sowie eine größere Anzahl von Notenbeispielen. Das Werk enthält zahlreiche Zitate aus unterschiedlichsten Quellen polnischer und deutscher Herkunft, wobei die polnischen Zitate vom Autor ins Deutsche übersetzt worden sind; etwa 1800 Fußnoten dienen dem Herkunftsnachweis dieser Auszüge.

„Freyer ist ein herausragendes Beispiel für die Produktivität der deutsch-polnischen Wechselbeziehungen“, heißt es in der Einleitung (S. 18). Dann aber folgt eine Darstellung, die Musikgeschichte bloß als Ereignisgeschichte sieht, als Mosaik, bei dem ein Einzelfaktum nach dem anderen dargestellt wird. Nicht aber kommen zur Sprache: Verkehr, Kommunikationsformen, Handel und wirtschaftliche Entwicklung, Migration und Bevölkerungsentwicklung, strukturelle Unterschiede zwischen deutschen und polnischen Städten, städtebauliche Besonderheiten, die Eigenständigkeit der historischen Entwicklung, das Selbstbewusstsein der Bewohner, das jeweilige Verhältnis zur Zentralmacht, konfessionelle Unterschiede und die jeweilige institutionell-soziale Ordnung, anhand deren vielleicht überregionale Vergleiche über deutsch-polnische Wechselbeziehungen hätten angestellt werden können.

Der Gewinn der Arbeit liegt in der intimen Kenntnis ansonsten unbekannter Ma-

terialien; als Motor werden persönliche Verbundenheit – nicht das schlechteste Motiv für historische Forschung –, eigene Musiziererfahrung sowie ein sonst völlig unbeachteter Quellenbestand sichtbar. Und vielleicht ist ja doch etwas daran, dass, nachdem Bausteine in Form neuer Daten erschlossen, Editionen immer unbekannter Werke vorgelegt, weitere Bibliotheken katalogisiert, weitere Orgelbauer und Familienmitglieder identifiziert worden sind, schließlich ein Bild „deutsch-polnischer Wechselbeziehungen“ entstehen wird. Wollen wir es hoffen.

(November 2018) *Burkhard Meischein*

PAUL WATT: Ernest Newman. A Critical Biography. Woodbridge: The Boydell Press 2017. XVII, 274 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Granville Bantock's Letters to William Wallace and Ernest Newman, 1893–1921. „Our new dawn of modern music“. Hrsg. von Michael ALLIS. Woodbridge: The Boydell Press 2017. 310 S., Abb.

Es gibt Musikschriftsteller und Musikwissenschaftler, deren Rezeption fast hermetisch auf einen bestimmten Kulturbereich beschränkt bleibt. Gerade in Großbritannien vor 1950 gab es eine beachtliche Zahl solcher Autoren, die nur selten an eine Universität gebunden waren, vielmehr ihren Lebensunterhalt durch journalistische Arbeiten verdienten und daneben große Monographien verfassten. In Zeiten, in denen Musikbücher höchst selten in andere Sprachen übersetzt wurden, Fremdsprachenkenntnisse gleichzeitig (gerade in Großbritannien) teilweise als regelrecht unpatriotisch angesehen wurden, war der „eigene“ Blick auf die Großen der Musik umso wichtiger, nicht zuletzt bei Komponisten, deren Kenntnis in Zeiten umfassender neuer Forschungsergebnisse sonst einem mehr als veralteten Stand angehört hätte (fast seismographartig kann man

Grove's Dictionary of Music and Musicians in seinen verschiedenen Auflagen so verstehen).

Zu den respektiertesten Musikschriftstellern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Großbritannien gehörte – neben Donald Tovey (1875–1940), dem Universitätsmusikdirektor und Musikprofessor in Edinburgh, oder Edward Dent (1876–1957), dem Pionier der Neuen Musik und Universitätsprofessor in Cambridge, der Musikkritiker Ernest Newman (1868–1959), der sich vor allem als Wagner-Biograph profilierte. Dass er sich daneben als Freidenker und Philosoph einen Namen gemacht hatte, ist heute weitgehend vergessen, nicht zuletzt weil eine geplante Biographie Henry George Farmers bis zum Jahr 1899 unveröffentlicht blieb; die Memoiren von Newmans Witwe konnten naturgemäß auch nur Teile seiner Persönlichkeit und seines Schaffens abdecken.

Die vorliegende erste umfassende Biographie zu Newman von Paul Watt erwuchs aus einer Dissertation an der Universität Sydney; Watt konnte auf Farmers Notizen zugreifen, so dass er sich umfangreich mit Newmans ersten dreißig Lebensjahren auseinandersetzen konnte. Hier erfahren wir, dass Newman als William Roberts geboren wurde, dass er in Liverpool Literatur, Philosophie und Kunst studierte, als Bankangestellter arbeitete, dass er unter diversen Pseudonymen publizierte, unter anderem 1897 *Pseudo-Philosophy at the end of the Nineteenth Century*. Er wurde 1894 Präsident der National Secular Society zur Säkularisierung der Gesellschaft und veröffentlichte gegen 1895 seinen ersten substanziellen Beitrag zur Musik (*Gluck and the Opera*). 1904 konnte Granville Bantock ihn als Mitglied des Lehrkörpers an der Midland School of Music installieren – in diesem Jahr erschien sein zweites Buch über Wagner (1933–1947 sollte eine vierbändige Wagner-Biographie folgen).

Im Vergleich zu diesen ersten hundert Seiten scheinen die Ausführungen Watts zu Newmans Tätigkeit als Musikkritiker und Musikschriftsteller ausgesprochen knapp

(seit 1920 war er Kritiker der *Sunday Times*, verfasste aber auch für zahlreiche andere Periodika Besprechungen, u. a. *The Manchester Guardian*, *The Monthly Musical Record*, *Musical Opinion*, *The Musical Times*, *Musical America*, *The Graphic* und *The New Music Review and Church Music Review*). Zahlreiche zeitgenössische britische Komponisten, für die er sich einsetzte, erfahren ebenso wenig Erwähnung wie eine ausführlichere Betrachtung seiner Musikbücher. Offenbar konsultierte Watt aufgrund eines zeitlich befristeten Aufenthalts in Großbritannien auch nur einen kleinen Teil der von und an Newman erhaltenen Korrespondenz. So gerät gerade dort, wo Newmans Bedeutung auch für heute liegt (als Musikschriftsteller, vor allem als Kritiker am Puls der Zeit und in engem Kontakt mit Komponisten, Interpreten, Konzertveranstaltern usw.), Watts Arbeit von der Faktenlage her bedauerlich dürftig, wünscht sich der Leser wenigstens – wenn schon keine Betrachtung der Schriften erfolgt – doch wenigstens ein umfassendes Verzeichnis von Newmans Schrifttum und nicht bloß eine Listung der im Buch zitierten Literatur (mit Abkürzungen, die nur einmal zu Beginn, aber nicht noch einmal in der Literaturliste erschlossen werden). So bleibt die Verortung Newmans in der britischen Musikgeschichte unbefriedigend erkundet, und man muss auf eine andere Forschungsarbeit hoffen, die dann vielleicht den Chronisten und Musikerfreund Ernest Newman stärker ins Zentrum stellt.

Einen wichtigen ersten Beitrag in dieser Hinsicht bedeutet die Edition der Briefe Granville Bantocks an Ernest Newman und William Wallace. Bantocks Korrespondenz mit dem schottischen Komponisten William Wallace (1860–1940) hat sich in der National Library of Scotland erhalten, die Korrespondenz mit Newman in der Cadbury Research Library der University of Birmingham. Die Verbindung der drei Korrespondenten ergibt sich aus dem 1893 von Granville Bantock (1868–1948) kurz nach Studi-

enabschluss an der Londoner Royal Academy of Music gegründeten *New Quarterly Musical Review*, zu dem Wallace wie Newman Beiträge beisteuerten. Die vollständige und sorgfältig kommentierte Veröffentlichung der beiden Korrespondenzen, chronologisch, nicht nach Korrespondenzpartnern getrennt (leider scheinen keine Postsachen zwischen Newman und Wallace zu existieren, die das Dreieck komplettiert hätten – so bleibt es bei verknüpfenden Erwähnungen in einigen Postsachen), eröffnet eben jene Perspektiven, an denen es Watts Buch mangelt – einen weiten Blick auf das britische Musikleben am Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ in all seiner Vielgestaltigkeit, in seinen Entwicklungen und Brüchen, Querverbindungen und Widersprüchlichkeiten, die zusammen ein reiches Bild jener Zeit ergeben. Insbesondere Bantock, eine Schlüsselfigur dieser Epoche, erlangt endlich immer klarere Konturen, wird in immer größerem Detail kommentiert. Besonders erhellend ist der persönliche Aspekt der Korrespondenzen, wenn Bantock, ganz Kosmopolit, arabische Zitate einstreut, die Anreden vom Vor- zum Nachnamen und wieder zurück wechseln. In jedweder Hinsicht ist Michael Allis' Edition als vorbildlich zu bezeichnen, nur hätte man sich wenigstens je ein Foto der *dramatis personae* gewünscht. Besonders ärgerlich ein Layoutfehler am oberen Satzspiegel des Buches, der das Endprodukt nicht ganz so harmonisch erscheinen lässt, wie es eigentlich ist.

(September 2018) Jürgen Schaarwächter

SANDRA DANIELCZYK: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 434 S., Abb., Nbsp., Tab. (texte zur populären musik. Band 9.)

Da die Erinnerungen an die beliebtesten Diseusen der Weimarer Republik oft durch

Anekdoten, Memoiren oder autobiographische Äußerungen geprägt sind und dieser Vielzahl von Texten keine vergleichbar hohe Zahl musikwissenschaftlicher Fachliteratur gegenübersteht, ist es zu begrüßen, dass sich Sandra Danielczyk in ihrer Oldenburger Dissertation der Materie aufs Neue widmet. Der Frage nach Imagekonstruktionen im Kabarett der Weimarer Republik nachgehend, untersucht Danielczyk besonders eine einzelne Persönlichkeit, die sich in Anekdoten und Zeitungsberichten im Spektrum zwischen Diseuse und Diva ansiedeln lässt: Margo Lion (1899–1989), die – auf der Suche nach einem „Kollektivimage“ der Diseuse – vor allem in die Tradition der französischen Diseusen vom Pariser Montmartre, repräsentiert durch Yvette Guilbert (1867–1944), eingeordnet wird (S. 101–110).

Als Vergleichspunkt wird die gleichaltrige Blandine Ebinger (1899–1993) herangezogen, zum einen, weil sie in den Gastspielreisen der ausführlich als Fallstudie analysierten Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (1928) die Rollen übernahm, die bei der Berliner Premiere Margo Lion übernommen hatte, und zum anderen, weil sie sich durch ein anderes festgelegtes Image einen Namen gemacht hatte, nämlich durch das „Image des armen Mädchens“ (S. 261). Leider fällt diese Vergleichsstudie, in der auch die unterschiedlichen Milieus beider Diseusen herausgearbeitet werden (S. 266–267), relativ kurz aus. Deutlich wird immerhin, dass die Revuen als Gattungen insoweit offen waren, als – zugeschnitten auf das jeweilige Profil oder, in Danielczyks Worten, das „Image“ einzelner Darstellerinnen und Darsteller – Szenen hinzugefügt oder gestrichen werden konnten. So wurde auf der Gastspieltournee des Ensembles der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft*, in der Ebinger Lion ersetzte, eine Szene extra für Ebinger eingefügt, damit sie ihre beliebte Rolle als armes Mädchen darbieten konnte (S. 286).

Mit den Methoden kulturwissenschaftlicher Imageanalyse nähert sich die Autorin

ihrem Forschungsfeld. Ausgehend von der These, dass die Geschichte der Diseuse „eine Geschichte ihres Images“ (S. 33) ist, interessiert sich Danielczyk für die „Resultate einer aktiven Kulturpraxis“, welche „die spezifische Wahrnehmung der Diseusen in der Geschichtsschreibung“ (S. 32) geprägt haben. Anknüpfend an Arbeiten von Silke Borgstedt, Erika Fischer-Lichte und Stephen Lowry, entwickelt die Autorin ihre eigene Methodik. Der Anspruch der Studie ist sehr hoch; idealerweise müsste „für jede einzelne Diseuse ein eigenes Forschungsdesign erstellt werden“ (S. 56), um deren Image genau erfassen zu können. Auf die methodische Problematik, dass aktuelle Methoden der Popmusikanalyse nicht immer für historische Phänomene populärer Musik angewendet werden können, wird hingewiesen, und doch kann Danielczyk dieses Problem nicht immer souverän genug umschiffen. Der Herausforderung, dass „die Aufführungen in der Vergangenheit liegen, der Raum also nicht mehr direkt erfahrbar ist und dass darüber hinaus neben wenigen Aufnahmen der Chansons und dem Textbuch nur noch einzelne Szenenphotografien erhalten sind“ (S. 301), begegnet Danielczyk durch gründliche Detailstudien der Rahmenbedingungen.

Am Beispiel der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (S. 174–259), von Mai bis Oktober 1928 im Berliner Theater *Die Komödie* am Kurfürstendamm in über hundert Aufführungen gespielt und anschließend in einer Gastspiel-tournee durch den deutschsprachigen Raum weiterverbreitet, untersucht die Autorin Theateraum (S. 189–199), Bühnenbild (S. 199–213) und Kostüm (S. 214–220) ebenso wie den Handlungsort dieser Kabarettrevue, das Warenhaus (S. 220–232, siehe auch S. 179–180). Auch die Gattung der Revue wird in ihren historischen Kontext eingeordnet und die Entstehung der Kabarettrevue in Abgrenzung zur populären und massenwirksamen Ausstattungsrevue erklärt (S. 160–166). Darüber hinaus erläutert Danielczyk, wie sich das serielle Prinzip der Revue, „bestehend

aus Sketchen, Chansons, Conférences, Tänzen oder auch Filmen“ (S. 167), zu gezielten Vermarktungsstrategien nutzen ließ: Die neu entstehende Schallplatten-Industrie brachte die ersten „kalkulierten Auskoppelungen von Schlagern aus Revuen“ (S. 169, siehe auch S. 176–177) heraus, Musikverlage publizierten Einzelausgaben besonders populärer Chansons für Salonorchester oder Gesang und Klavier (S. 179), und auch in Zeitungen und Illustrierten wurden neben den Starfotos der großen Bühnenstars der Zeit gelegentlich die Noten besonders beliebter Einzelnummern abgedruckt (S. 179). Leider wird auf die zahlreichen Abbildungen im Haupttext nicht immer konsequent Bezug genommen, so dass es zu methodischen Ungenauigkeiten kommt. So werden zwar vor allem die Aufführungsbedingungen in dem „als großstädtische Vergnügungsstätte“ (S. 198) Anfang der 1920er Jahre bezogenen Berliner Theater *Die Komödie* detailreich dargestellt, aber in der ersten Abbildung einer konkreten Aufführungssituation (Abbildung 21, S. 203) ist ein anderer Bühnenraum zu sehen, der aus einer der Gastspielreisen mit Blandine Ebinger stammen muss. Gerade an diesem Beispiel, das sich zum direkten Vergleich zwischen Ebinger und Lion angeboten hätte, werden die Möglichkeiten dieses Vergleichs auch im späteren Verlauf der Studie nicht voll ausgeschöpft.

Bedauerlich ist, dass die Arbeit gerade im Bereich der Analyse und Edition der für die Detailstudien ausgewählten musikalischen Kompositionen Mischa Spolianskys (1899–1985) ihre größten Schwächen aufweist. Eines der sehr gezielt ausgewählten analytischen Beispiele ist das für die solistische Inszenierung einer populären Sängerin zentrale, keine zwei Minuten dauernde Chanson „Die Braut“ (aus der Szene „Weiße Woche“ in *Es liegt in der Luft*). Im Anhang ist nur eine von der Autorin selbst gesetzte Fassung mit Klavier abgedruckt, und wie in allen von ihr edierten Beispielen sind Ungenauigkeiten in Transkription und Quellenlage zu beklagen.

In der Analyse von Harmonik und Form verliert sich Danielczyk in Details (S. 239–245) und kommt zu teilweise fragwürdigen Interpretationen des harmonischen Verlaufs (besonders S. 240–242).

Rezensionen der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* heben den Witz und die geistreiche Instrumentierung von Spolianskys Musik hervor, die durch die Präsentation der Klavierfassung nur in Ansätzen greifbar wird, wenn zum Beispiel die Posaune oder der Saxophonersatz Erwähnung finden (S. 242). Die Pointe der Szene, dass die Protagonistin – unter anderem in Ermangelung eines dazugehörigen Bräutigams – eigentlich gar kein Brautkleid benötigt (S. 249–251), wird in die Interpretation der Musik nicht einbezogen. Dass es sich bei der im Text angelegten Karikatur der Institution Ehe, die nach der feierlichen Trauungszeremonie allzu schnell in die Banalitäten des Alltags übergeht („Man denkt den Gedanken, was kommt hinterher?“, S. 235), um einen zeittypischen Topos handelt, hätte anhand vergleichender Beispiele aus verschiedenen kulturellen Bereichen der Zeit leicht verdeutlicht werden können. Von der Lyrik – wie Kurt Tucholskys Frage, warum „nach einem Happy End im Film jehöhnlich abjebndt“ wird – über weitere Chansontexte wie den von Claire Waldoff selbst getexteten und interpretierten Chanson „Wer schmeißt denn da mit Lehm?“ – hin zu dem von Lions Partner Marcellus Schiffer (1882–1932) für Paul Hindemiths Zeitoper *Neues vom Tage* erfundenen Büro für Familienangelegenheiten, das vor allem für Ehescheidungen zuständig ist, sollen hier nur drei Beispiele erwähnt werden.

Dass Lion „nicht die Neue Frau, sondern die Kritik an ihr“ darstelle (S. 153), bleibt angesichts der historisch wenig fundierten Kapitel zum „Weiblichkeitstyp der Neuen Frau“ (S. 76–82) wie zum „Bruch mit einer heteronormativen Weiblichkeit“ (S. 130–141) vage. So groß die Vielfalt neu ausprobiert Geschlechterrollen und Lebensformen gerade im Berlin der 1920er Jahre war und so

sehr dieses kulturelle Klima auch internationale Künstlerinnen und Künstler anzog, so sehr bewegte sich diese zerbrechliche Vielfalt auch im Spannungsfeld von gelebter Praxis und bedrohlicher Rechtslage. Liberalisierungsbewegungen kämpften zwar gegen den Paragraphen 218, der Frauen die Abtreibung verbot, und gegen den Paragraphen 175, der Homosexualität unter Männern unter Strafe stellte, blieben jedoch erfolglos. Gerade in diesem Zusammenhang konnten die in subkulturellen Milieus vorgetragenen Chansons auch identitätsstiftende Funktion haben, wie das dem Sexualforscher Magnus Hirschfeld (1868–1935) gewidmete „Lila Lied“ auf einen Text von Kurt Schwabach (1898–1966) mit der unter Pseudonym veröffentlichten Musik von Spoliansky zeigt, das anlässlich seiner Wiederentdeckung durch die Schwulenbewegung seit den 1970er Jahren erneut zu einer Hymne der Bewegung avancieren konnte. Die in Gelsenkirchen unter dem Namen Clara Wortmann geborene Claire Waldoff (1884–1957) war eben nicht nur auf das Image der kessen Berliner Göre (S. 292–293) beschränkt; Lieder wie „Hannelore“ oder „Ach, wie ich die Lena liebe“, das Schusterjungenlied aus dem Operetten-Schwank *Immer die verflixte Liebe* des österreichischen Komponisten Anton Profes (1896–1976), ließen sich von Eingeweihten auch subkulturell codiert lesen. Als frauenliebende Frau an der Seite ihrer langjährigen Lebenspartnerin Olly von Roeder (1886–1963), die in Danielczyks Studie mit typischen (und heteronormativ geprägten) Klischees wie „keine schöne Frau, also keine attraktive Frau“ (S. 292), belegt wird, musste sich Claire Waldoff während der Zeit des Nationalsozialismus aus der Öffentlichkeit zurückziehen. Vor dem Hintergrund des von Magnus Hirschfeld vertretenen Konzepts eines „Dritten Geschlechts“ ist auch das von Marcellus Schiffer getextete und von Spoliansky komponierte Chanson „War ein Maskulinum und ein Femininum“, in dem die Überschreitung der jeweiligen Geschlechtergrenzen bis hin zu einem kom-

pletten Rollentausch problematisiert werden, interessant.

Zu wenig thematisiert wird auch die Frage, wie das Künstlerpaar Margo Lion und Marcellus Schiffer in den Zeitgeist einzuordnen wäre und wie beide sich gegenseitig beeinflusst haben könnten. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass die Texte der Chansons, die in der Regel von Lions Lebenspartner Marcellus Schiffer verfasst wurden, zu stark auf den Fokus der Imageanalyse reduziert und dadurch der charismatischen Persönlichkeit Lions gelegentlich einfach einverleibt werden (z. B. S. 83–87). Die Rolle ihres Lebenspartners, der ihr die Texte quasi auf den Leib geschrieben hat, wird über der in ein manchmal allzu grelles Rampenlicht gestellten Diva nicht thematisiert, und seine Tagebuchaufzeichnungen werden sogar als für die Fragestellung der Arbeit „nur von begrenztem Wert“ eingeschätzt (S. 27, Anm. 47).

Die Intention der Autorin, die musikalische Gestaltung „auch im Hinblick auf ihre Funktion für die Imagekonstruktion“ (S. 136) zu analysieren, funktioniert aufgrund der Schwächen in der musikalischen Analyse, die sich leider durch alle Beispiele durchziehen, also nur bedingt. Anhand der Analyse einer Aufnahme Lions des Chansons „Die Linie der Mode“ von 1976 (in Ermangelung verfügbarer älterer Aufnahmen) zeigt Danielczyk immerhin, dass „die tongetreue Wiedergabe des Notentextes allein vom Klavier, nicht von Lion, übernommen wird“ (S. 149). Für dieses Verfahren spielt die Verdopplung der Melodie im Begleitsatz eine zentrale Rolle, da das durchgehende Vorhandensein der Melodie der jeweiligen Diseuse die Freiheit lässt, diese Melodie in der einen Strophe ausdrucksstark zu deklamieren und in einer anderen zumindest in Teilen auszusingen. Dieser Spielraum ermöglicht einer Schauspielerin oder Sängerin immer wieder aufs Neue, ihre jeweils eigenen stimmlichen und darstellerischen Qualitäten zu zeigen. Hier agiert Lion ganz im Sinne der Defini-

tion von Yvette Guilbert, welche die Kunst der Diseuse als „Schauspielkunst im Dienste einer Sängerin ohne Stimme, die es jedoch vermag, ein Orchester oder das begleitende Klavier an ihrer Statt ‚singen‘ zu lassen“ (S. 141), bezeichnet. Interessant wäre vor diesem Hintergrund – Verfügbarkeit entsprechender Aufnahmen vorausgesetzt –, wie groß die Variationsbreite einer einzelnen Diseuse innerhalb einzelner Strophen desselben Chansons, aber auch innerhalb verschiedener Aufnahmen der gleichen Person aus verschiedenen Zeiten sein könnte.

Ein weiteres Problem ist die schwierige Quellenlage der analysierten Chansons, die auch durch die historischen Umstände der durch den Nationalsozialismus zerstörten Weimarer Kultur und der vielen ins Exil getriebenen Kulturschaffenden der Zeit bedingt ist. Da der Autorin eine Aufnahme aus den 1920er Jahren nicht vorlag, greift ihre Analyse der „Linie der Mode“ auf eine Aufnahme von 1976 mit Ursula Harnisch am Klavier zurück (S. 148). Vermutlich basiert ihre im Anhang präsentierte Edition (S. 310–311) auf dieser Aufnahme, aber die dafür genutzten Quellen werden nicht transparent gemacht. Beim Nachhören stellen sich darüber hinaus mehrere Ungenauigkeiten heraus (der nicht als solcher erkannte Oktavsprung in der Oberstimme des Klaviers von Takt 15 auf 16 sei hier exemplarisch genannt). So vermögen die von Danielczyk selbst erstellten Editionen der beiden im Detail analysierten Chansons (S. 310–314) aus editionsphilologischer Sicht nicht zu überzeugen; die Schwierigkeiten dieser Notenbeispiele verweisen damit aber auch auf eine generelle Problematik der professionellen Edition solcher Kabarettrevuen und Chansons, der sich die Musikwissenschaft bislang noch zu wenig gewidmet hat.

Das besondere Verdienst der Arbeit liegt in anderen Bereichen: So ist die Materialsammlung aus chronologisch sortierten Rezensionen im Rahmen der Themen- und Werteanalyse eine wahre Fundgrube von At-

tribuierungen an Margo Lion (S. 318–403). Im Zeitraum von 1923, dem Jahr des Durchbruchs der Lion, bis zum Jahr 1932, in dem sich ihr Partner Marcellus Schiffer das Leben nahm, stellt Danielczyk das Ergebnis ihrer Auswertung von 300 Rezensionen aus ausgewählten Zeitungen und Illustrierten, von ausgewählten Kabarettkritikern wie Max Herrmann-Neiße (1886–1941) und „aus den gesammelten Zeitungsausschnitten der Sammlung Marcellus Schiffer/Margo Lion im Archiv der darstellenden Künste in der Akademie der Künste Berlin“ (S. 111–112), zusammen.

Aus diesen zeitgenössischen Sichtweisen heraus weist Danielczyk Margo Lion „das Image der grotesken Neuen Frau“ (S. 67) zu. Durch eine Themen- und Werteanalyse zur Erfassung des Fremdimages der Diseuse, die den methodischen Kern der Arbeit bildet (S. 110–130), weist die Autorin der 1932 nach Paris zurückgegangenen Margo Lion aufgrund seiner häufigen Nennung das charakterisierende Attribut „grotesk“ zu und ordnet das Groteske in den Zeitgeist der Weimarer Republik ein, indem sie dem Gebrauch des Wortes in der Literatur, zum Beispiel bei Thomas Mann, nachspürt. Wenn Mann das Groteske als „den eigentlichen antibürgerlichen Stil“ (S. 87) bezeichnet, wird verständlich, dass Lion durch ihr Auftreten ihrem Publikum, dem Bürgertum und den aufstrebenden, von Siegfried Kracauer Ende der 1920er Jahre porträtierten Angestellten der Mittelschicht (S. 84) immer wieder den Spiegel vorgehalten hat.

Entsprechend dem zirkulären Analyseprozess (S. 62–65), wird auf dieses „Image der grotesken Neuen Frau“ immer wieder eingegangen, aber über der Fülle an Details und nicht immer organisch in die Argumentation eingefügten Konzepten aus Soziologie, Poststrukturalismus oder Popmusikforschung leidet die Prägnanz des Konzepts. Verständlich wird das Prinzip „der im Verlauf der Chansons stattfindenden Brechung von Idealbildern zu ihren grotesk-verzerrten

Spiegelbildern“ (S. 141) sowie das „Spiel mit Brüchen, die sowohl innerhalb der Chanson-Protagonistin passieren als auch durch Lions Bühnen-Personae dargestellt werden.“ (S. 259) So habe Lion den Weiblichkeitstyp der Neuen Frau aufgegriffen, „um diesen dann mithilfe ihrer Bühnen-Persona in seiner Brüchigkeit grotesk zu dekonstruieren“ (S. 289).

Erst im Vergleich von Lion und Ebinger am Ende der Studie wird deutlich, wie stark ihr jeweiliges Image auch vom dargestellten Klassenunterschied und dem ihrer unterschiedlichen Zielgruppen – des Bürgertums und der aufstrebenden Angestellten bei Lion und dem Proletariat aus den Berliner Hinterhöfen bei Ebinger (S. 266–267) – abhängt. Hätte Blandine Ebinger mit ihrem Image des armen Mädchens die Zeile gesungen „Man weiß nicht – ist es der Hungertod? Oder die neueste Linie der Mode?“ (S. 147), wäre die in dem Chanson ebenfalls angelegte Sozialkritik von der Autorin vermutlich nicht übersehen worden (S. 146–158).

Für eine Dissertation bezieht diese Studie eine beachtliche Spannweite an Themenfeldern und interdisziplinären Ansätzen ein, erliegt jedoch insgesamt allzu oft der Gefahr, sich im Dickicht dieser vielfältigen Methoden zu verlieren. Die Argumentation der äußerst materialreichen Arbeit leidet immer wieder an der Fülle an Details wie auch den gelegentlich eklektisch wirkenden Zitaten aus den verschiedensten Forschungsrichtungen; eine gründliche Überarbeitung vor der Buchfassung hätte der Dissertation sehr gut getan, so wie auch das Einfügen eines Personenregisters hilfreich gewesen wäre.

Letztlich scheinen so viele Faktoren „unmittelbar Einfluss auf Lions Imagekonstruktion“ (S. 219) gehabt zu haben, dass im Laufe der Lektüre immer stärkere Zweifel an der Plausibilität dieser Argumentation aufkommen. Naheliegender ist, dass gerade die Momente, in denen eine Solistin oder ein Solist einzeln in Szene gesetzt wird, der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit besonders

entgegenkommen und ihr im Kontext vieler wechselnder Einzelbilder mit vielen Ensembleszenen die Möglichkeit zur Profilierung als Star geben. Auf die Brautszene mit den acht Girls mag diese These der Inszenierung Lions als Star also durchaus zutreffen (S. 238, Abb. 29). Jedoch bleibt über der manchmal fast etwas überpointierten Fokussierung auf Margo Lion die Frage offen, wie das Zusammenspiel vieler charismatischer Einzelpersonlichkeiten in einer Revue – im Trio mit Margo Lion unter anderem auch Oskar Karlweis und Marlene Dietrich in der *Ménage à trois* (S. 215, Abb. 25 und 26) – methodisch gefasst werden soll; in den abgebildeten Ensembleszenen (zum Beispiel S. 203, Abbildung 21 und 22) scheint ja gerade nicht die immer wieder von Danielczyk beschworene „Imagekonstitution von Lion“ (S. 184) im Vordergrund zu stehen. So bleiben auch nach gründlicher Lektüre viele Fragen offen, aber vielleicht kann dies auch als Verdienst der Autorin verbucht werden, solche weiterführenden Fragen aufgeworfen und auch auf die Relevanz weiterer Vergleichsstudien hingewiesen zu haben (S. 291–293). So bleibt zu hoffen, dass die Fülle an präsentierendem Material weitere Studien anregen möge und damit auch weiterhin dazu beitragen könnte, „über den bisher gesteckten Forschungsrahmen vorrangiger Textanalyse und anekdotischer Erzählungen über Diseusen hinauszukommen“ (S. 289).

(September 2018)

Eva M. Maschke

MATTHIAS KAUFFMANN: Operette im „Dritten Reich“. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945. Neumünster: Von Bockel Verlag 2017. 448 S., Abb., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 18.)

Operette unterm Hakenkreuz war ein 2007 erschienener, von Wolfgang Schaller herausgegebener Sammelband übertitelt, der sich mit einem Gegenstand beschäftigt hat, der

von der entsprechend spezialisierten Forschung lange weitgehend vermieden wurde, nämlich dem „unterhaltenden“ Musiktheater während des Nationalsozialismus. An diesen Sammelband schließt Matthias Kauffmann mit seiner von Jens Malte Fischer betreuten und nun bei von Bockel publizierten Dissertation *Operette im „Dritten Reich“* an. Seinem Thema lässt Kauffmann dabei erfreulicherweise eine eingehende Behandlung angedeihen und vertieft damit die Auseinandersetzung mit Aspekten, die davor nur angerissen werden konnten.

Grundsätzlich ist seine Arbeit dreigeteilt und folgt dabei der Leitfrage, inwieweit die Operette „politisch wirkte und funktionalisiert werden konnte“. Nach einer Einleitung, die die (nicht unbedingt nötige) Problematik einer Gattungsklassifikation der Operette bzw. die Diskussion um eine „authentische“ und „nicht-authentische“ Operette rekapituliert, folgt ein erster Hauptteil zum Diskurs des Dritten Reichs über die Gattung. Kauffmann zeichnet hier das Unbehagen der Nationalsozialisten gegenüber der Subversion und Frivolität der Operette nach, die im Wesentlichen auf ihre jüdischen Autoren zurückgeführt wurden. Dies gipfelte in der Deklaration der Gattung als „undeutsch“ und zog Forderungen nach ästhetischen wie personellen „Säuberungen“ der Operette nach sich.

Die Darstellung der Theoretisierung und Dramatisierung dieser Forderungen bildet dann, nach einem Exkurs zu Eduard Künneke als Beispiel des Wechselspiels aus „Gesinnung und Vereinnahmung“, den zweiten Hauptteil und damit den Kern der Studie. Er ist von besonderem Interesse, insofern Kauffmann analysiert, wie versucht wurde, spezifische Topoi nationalsozialistischer Ideologie wie die „Volksgemeinschaft“ oder das „Führerprinzip“ in Einklang mit etablierten Handlungs-Schemata der Operette zu bringen. Darin lag letztlich auch das Scheitern einer „deutschen Operette“ im Sinne des Nationalsozialismus begründet, da sich die

Paradigmen der Gattung gegen eine solche pathetische Aufladung sperrten. Von Kitsch und Tod, dem immer wieder zitierten Begriffspaar, mit dem Saul Friedländer die Ästhetik des Dritten Reichs umrissen hat, blieb in der Operette zwischen 1933 und 1945 daher nur Kitsch.

Nach diesen Ausführungen folgt ein Exkurs zur Filmoperette, mit der auf die – im Gegensatz zu ihrer theatralischen Manifestation weitaus erfolgreichere – Verwirklichung der Operette im propagandistischen Leitmedium des Nationalsozialismus verwiesen wird. Angesichts eines vorliegenden Standardwerks zum Thema, Michael Wedels *Der deutsche Musikfilm*, hätte der knappe Abschnitt allerdings entfallen oder differenzierend gestaltet werden können. Die Tatsache, dass vornehmliche Operettenkomponisten des Dritten Reichs wie Nico Dostal oder Rudolf Kattnigg auch Filmmusik schrieben (letzterer für explizite „Kulturfilme“), würde etwa eine vergleichende Untersuchung nahelegen.

Jedenfalls wird Operette im „Dritten Reich“ durch ein drittes Großkapitel beschlossen, das auf „theaterpraktische Konsequenzen“ eingeht. Am Beispiel des Berliner Metropoltheaters und des Münchner Staatstheaters am Gärtnerplatz verfolgt Kauffmann die (oft von „tagespolitischem Pragmatismus“ getragene) Umsetzung ideologischer Direktiven, aber auch konkreter Weisungen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kauffmann mit seiner Dissertation einen materialreichen Beitrag – hinzuweisen ist auf den umfangreichen Anhang – nicht nur zur Operettengeschichte, sondern auch zur Erforschung der widerspruchreichen Medialität des Dritten Reichs geleistet hat. Eine ebenso minutiöse Studie der musikalischen Dimension der Operette unter dem Nationalsozialismus wäre zweifellos lohnend.

(April 2018)

Stefan Schmidl

The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VI, 257 S., Abb. (Discourses on Intellectual Europe. Volume 2.)

Die Beiträge des von Albrecht Riethmüller herausgegebenen Sammelbands betrachten aus verschiedenen Perspektiven die Rolle der Musik im europäischen Integrationsprozess seit dem Zweiten Weltkrieg. Der Blick auf die Musik umspannt dabei ein weites Feld gegenwärtiger musikalischer Stile, Genres und Praktiken. Nicht steht hierbei „abendländische“ oder „westliche“ Musik im Mittelpunkt, sondern die Musik in ihren lokalen, regionalen und nationalen Ausprägungen und Spannungsverhältnissen im politisch und geographisch definierten Raum Europa. Eine zunächst musikwissenschaftliche Problemstellung ist hier zwangsläufig mit dem Bereich des Politischen verwoben, wenn etwa Fragen nach der Möglichkeit einer musikalischen Identität Europas vor dem Hintergrund einer faktischen kulturellen Pluralität diskutiert werden. „A topic such as music and European integration“, worauf Riethmüller einleitend verweist, „does not merely require expertise in a certain field [wie der Musikwissenschaft] but also the consciousness of what Aristotle called ‘Zoon Politikon’ – the citizen as a social animal. Beyond being experts in the field, each of us should also feel responsibility in a political space“ (S. 3).

Ausgangspunkt des Bandes war ein Workshop, der im März 2014 in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand und von All European Academies (ALLEA), der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin organisiert wurde. Der Band dokumentiert die Diskussion dieses Workshops (*Music in Europe Today – A Dialogue*), ergänzt um Einzelbeiträge, die den Fokus auf Aspekte der Gesprächsthemen richten und

diese vertiefen, sowie um einen materialreichen Appendix, der thematisch einschlägige Dokumente und Quellen gebündelt zugänglich macht.

An der Diskussion, auf die hier lediglich einige Schlaglichter geworfen werden können, nahmen – neben dem Herausgeber – Thomas Betzwieser, Federico Celestini, John Deathridge, Frank Hentschel, Lawrence Kramer, Helga de la Motte-Haber, Siegfried Oechsle, Mario Vieira de Carvalho sowie Frédéric Döhl, Matthias Johannsen, Franziska Kollinger und Julia H. Schröder teil. De la Motte-Haber lenkt den Blick gleich zu Beginn auf die Frage nach der Relevanz von Musik für eine kulturelle Identität Europas – eine Frage, die zugleich die Überlegung impliziert, inwiefern überhaupt von der Existenz einer gemeinsamen europäischen Kulturidentität gesprochen werden könne. Nach ihrer Ansicht gebe es eine solche nicht (S. 7). Abgesehen von einem kleinen, aber wichtigen Bereich gemeinsamer Werte könne daher die kulturelle Identität Europas nur multikulturell verstanden werden (S. 11); und etwa mit Blick auf die zeitgenössische Musik könne kaum von einem einheitlichen Stil gesprochen werden (S. 8).

Diese Diversität kennzeichnet musikalische Traditionen und nationale Erzählungen der Musikgeschichte gleichermaßen, wie sie sich in Lehrbüchern niederschlagen, worauf Federico Celestini verweist. Zudem gebe es nationale Musikgeschichten, die jedoch nicht als solche deklariert würden. So suggeriere etwa der Titel von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* eine internationale Perspektive, diese werde aber zu weiten Teilen nicht eingelöst. Celestini plädiert dagegen für eine Form der Musikhistoriographie, die nationale und europäische Musik im Kontext globaler Prozesse und Transformationen begreift (S. 65). Die Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmer verweisen vielfach nicht nur auf die Fragwürdigkeit der Konstruktion von nationalen Musiktraditionen, sondern auch auf die einer europäischen Musiktradi-

tion; so fragt etwa Frank Hentschel mit Blick auf Quellen der Antike, die in der arabischen und islamischen Kultur ebenso einflussreich waren wie in Europa: „So the question is: when do we have a set of sources, concepts, or ideas that constitute Europe, and how can they constitute Europe if they were received from Arabic cultures where they were just as important.“ (S. 14)

Die oben angedeutete politische Dimension des Themas tritt vor allem in den Anmerkungen von Mário Vieira de Carvalho (*Folklorism vs. Globalism, Eurocentrism vs. World Music*) hervor. Er erinnert an die *Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen* der UNESCO von 2005, die der Marktliberalisierung im Bereich der Kultur entgegenwirken sollte. De Carvalho fordert, die musikalische Vielfalt in Europa als Grundvoraussetzung für die Verbindung zwischen Musik und europäischer Integration ebenso zu schützen und zu fördern wie das gemeinsame europäische musikalische Erbe (S. 74). Entscheidend seien hierbei institutionelle Netzwerke: „By speaking of a common European musical heritage or a European musical identity, we should put the accent on these institutional networks. Cultural policies play a decisive role. [...] Public policies regarding music should give priority to consolidation and expansion of structures of artistic employment rooted locally, while promoting the exchange of experiences and mobility.“ (S. 75)

Die Einzelbeiträge, die sich an die Diskussion anschließen, greifen einige ihrer Aspekte auf und vertiefen sie. So widmet sich Beate Angelika Kraus der Rezeption von Beethovens 9. Sinfonie, Matthias Brzoska konzentriert sich gemeinsam mit Louise Bernard de Raymond auf die Musiker Ausbildung in Deutschland und Frankreich, und Thomas Betzwieser geht der Entstehung der Europa-Hymnen nach: „Das Ergebnis – die Verwendung der ersten acht Takte des instrumentalen Te-Deum-Vorspiels [von Marc-Antoine Charpentier] als Eurovisionsfanfare – stellt

eine singuläre mediale Verschränkung von Musik und Symbol dar.“ (S. 147) Der Beitrag von Saskia Jaszoltowski *Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest* verdeutlicht, wie sehr Musik sich einer eindeutigen, genuin europäischen oder vorrangig nationalen Zuordnung entzieht. Zwar kolportierten die Gesangsbeiträge des Eurovision Song Contest die Idee eines „offenen Europas: Durch die Auftritte der konkurrierenden Vertreter des jeweiligen Staates scheint über die internationale Sprache der Popmusik ein Gemeinschaftsgefühl kommuniziert und scheinen Identitäten etabliert zu werden“ (S. 189). Doch letztlich basiere „das alljährliche Spektakel auf der emotionalen Wirkung von Popmusik“ (S. 194), weshalb Wettbewerbsteilnehmerinnen und -teilnehmer „weniger Teil der konstruierten Identität einer Nation als vielmehr Sprachrohr eines nationenübergreifenden – mittlerweile weltweiten – Fernsehpublikums zu sein“ scheinen (S. 198).

Der Sammelband liefert aufgrund seiner Materialfülle und der Vielfalt der Themen und Problemstellungen, die von den Autorinnen und Autoren sowie Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmern angesprochen werden, einen fundierten Einblick in das Spannungsgefüge der Musik zwischen nationalen Traditionen und politischen Forderungen innerhalb europäischer und internationaler kultureller Verflechtungen.

(Oktober 2018)

Andreas Domann

MAGDALENA ZORN: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“ (1977–2003). Hofheim: Wolke Verlag 2016. 356 S., Abb., Nbsp.*

Die verbreitete Vorstellung von Karlheinz Stockhausens knapp 30-stündigem LICHT-Zyklus als gigantomanisches Konkurrenzunternehmen zu Wagners *Ring*-Tetralogie – eine

Analogie, die Anhänger des Komponisten als Trivialisierung und seine Verächter als Anmaßung empfinden – ist, wie Magdalena Zorn bereits zu Beginn ihrer Münchener Dissertation betont, zu weiten Teilen eine Konstruktion der um greifbare Zuordnungen bemühten Kritiker. Mit der Konstatierung eines bloßen Missverständnisses möchte sich Zorn – obwohl sie die seit der Rezeptionsästhetik virulent gewordenen Fragen nach der Adäquatheit und Werkinhärenz eines „Misreading“ peinlich vermeidet – freilich nicht begnügen und folgt Stockhausens im Wesentlichen auktorial interpretierten „musikalisch-theologischen Ideen“ innerhalb eines kultur- und kompositionsgeschichtlichen Panoramas des späten 19. und 20. Jahrhunderts „auf Umwegen unterwegs zu Wagner“. Im Mittelpunkt ihrer Studie stehen dabei zwei plausibel gewählte Analyseschwerpunkte, die die Herausforderung Wagner, gefiltert durch ihre eigenen, sich zum Teil ostentativ von dessen Werken und Überzeugungen distanzierenden Konzeptionen, subkutan an Stockhausen weiterreichen. Die selektive Lektüre von Thomas Manns *Faustus*-Roman und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* ermöglicht dem jungen Komponisten zunächst eine teleologische (und theologische) Integration des seriell-mathematischen Komponierens in den Kanon der „deutschen Musik“. Stockhausens Katholizismus, der, wie aus einem zentralen Brief an Karel Goeyvaerts vom 5. November 1951 deutlich wird, allmählich in Widerspruch zu den protestantischen Helden Leverkühn und Knecht gerät, tut sich allerdings leichter mit Beziehungen zu *Tristan* und *Parzifal* eröffnenden Traditionen, die ihm seine französisch geprägten Lehrer vermitteln. Sowohl von der „[Verschmelzung der] kulturgeschichtlichen Horizonte von Mittelalter und Moderne“ (S. 164) in den Oratorien Frank Martins (*Le vin herbe*, *Golgotha*, *Mystère de la passion*) wie auch der sphärenharmonisch-theologisch grundierten Ordnung von Klängen und Farbwerten durch Olivier Messiaen und seinem „cinephilen Musiktheater“ span-

nen sich mannigfaltige konzeptionelle Bezüge, die, wie im Falle der Musikerromane, aus der kompositions- und materialgeschichtlichen Vogelperspektive eine Rückbindung an Wagners Leitmotivtechnik oder dessen musikalische Gestik gestatten.

Auf den weitverzweigten und in vielen Fällen nachvollziehbaren, gelegentlich aber auch Widerspruch provozierenden Argumentationsgang – luzide erscheint die Charakterisierung Stockhausens als ein deutscher Erbe der französischen Traditionen von „Mysterienspiel“ und „Wagnérisme“, holzschnittartig und bar historiographisch greifbarer Substanz hingegen die Hesse-Paraphrase von „Wagner als erstem Komponisten-Diener der Musikgeschichte“ – kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Doch lassen sich die Vorzüge ebenso wie die Grenzen von Zorns Verfahren, „intermediäre“ Knotenpunkte zu identifizieren, exemplarisch durch ihre Verflechtung von Wagners „unendlicher Melodie“ mit Stockhausens Szientifismus und Esoterik vereinender „Superformel“ verdeutlichen: Von der beiden Komponisten gemeinsamen Vorliebe für Beethovens späte Streichquartette führt der Weg über Wagners an ihnen gerühmter „Natureinfachheit“ und das Organismusmodell der Webernschen Urpflanze zu Stockhausens durch buddhistische Versatzstücke angereicherten „Superformel als unendliches Mantra“ – womit sich die biographische Parallele zum kunstreligiöse, geschichtsphilosophische und werkanalytische Relevanz reklamierenden „Beziehungszauber“ weitet. Die „nicht-identische Wiederholung eines unendlichen Mantras“ verweist „im Sinne Wagners auf das absolut Große“ sowie „im Sinne des frühen Weberns [...] auf das mikroskopisch kleine“ „und stiftet [...] eine Beziehung der Redundanz zwischen Mythos und Ritual“ (S. 114).

Ihre wesentliche Bedeutung erhält die Arbeit allerdings durch den von ihr weidlich genutzten Zugang zu in der Kürtener Stockhausen-Stiftung verwahrten Aufzeichnungen, Entwürfen und Briefen, die aufschluss-

reiche Einblicke in Stockhausens Konzepte und Konzeptionen gestatten – so besonders in den Briefwechsel des jungen Komponisten und die kompositorische Genese seiner „Superformeln“ während der 1970er Jahre. Doch hätte Zorn bei all dem zugleich aufgehen können, dass allen kompositionsgeschichtlichen Bemühungen zum Trotz die aufschlussreichste Analogie zwischen Stockhausen und Wagner in der nur zu Beginn ihrer Arbeit gestreiften Wirkungsgeschichte besteht – bei der sie jenen „kunstreligiösen Kitsch“ (S. 45), der den von unsäglichem Autobiographismen und in kosmische Sphären verschobener Pseudo-Spiritualität strotzenden Texten der LICHT-Heptalogie unrettbar eingeschrieben erscheint, trotzig der (Fehl-)interpretation durch Regisseure anlastet. Die Dokumente zu Leben und Werk des Meisters in privater Stiftungshand an seiner von Weihrauch umwaberten Wallfahrts- und Wirkungsstätte – der Gedanke an Cosima, einen „Mythos des 21. Jahrhunderts“ und Wahnfried 2.0 liegt zunächst nicht fern. In schlechter Tradition jener hagiographischen Stockhausen-Literatur, die zwischen der Musikgeschichte des Rheinlands und jener des Weltraums selten die Balance wahr, gelingt es auch Zorn nicht immer – obwohl ihr, um eine weitere Formel aus dem Kontext der Wagner-Forschung zu bemühen, die Existenz von „Inspirationsmythen“ vage bewusst scheint (S. 37) –, sich derartigen Tendenzen zu entziehen: „Die theosophische Prägung Stockhausens war maßgeblich dafür verantwortlich, dass er überhaupt an eine optische Verdeutlichung seiner Erlösungslehre auf der Musiktheaterbühne dachte [...]. Gänzlich unpolitisch, jedoch stattdessen kunstreligiös motiviert, ließ er mit den Figuralisierungen der Partituren seines Opernzyklus bildlich das Licht der Vernunft auf seine Protomusik scheinen, um die verheißenden Klangwelten auch einem vernunftzentrierten theosophisch geprägten Fortschrittsdiskurs zugänglich zu machen.“ (S. 291) Immerhin fehlt also – trotz einer vergleichbaren Forschungs- und

Quellsituation – im Bergischen Land jener politische (Un)geist, der vom Grünen Hügel um 1900 festen Besitz ergriffen hatte. Auf die Tragödie folgt auch im Falle musikgeschichtlicher Tatsachen und Personen die Farce.

(September 2018) Tobias Robert Klein

Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900. Hrsg. von Sylvia MIESZKOWSKI und Sigrid NIEBERLE unter Mitarbeit von Innokentij KREKNIN. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 380 S., Abb.

Sound Studies, die sich mit der kulturwissenschaftlichen Erforschung von Schall befassen, sind noch ein Randgebiet der zeitgenössischen ästhetischen Reflexion, aber sie sind im Kommen. Die eigentliche Unübersetzbarkeit von „sound“ ergibt eine deutsche semantische Mixtur: gemeint sind Klang, Schall, Ton, Geräusch und Laut. Im angelsächsischen Raum gibt es bereits einen Boom seitens der Geistes- und Sozialwissenschaften, und erste Publikationen sind im deutschen Sprachraum erschienen. Die zunehmend interdisziplinäre Ausrichtung der Musikwissenschaft, wie sie in den letzten Jahrzehnten zu beobachten war, macht die Beschäftigung mit dem Thema zwingend, haben doch die Veränderungen in Kultur und Technologie zum Nachdenken darüber beigetragen. Zu lange wurde Musik als geistige Schöpfung betrachtet, die man autonomieästhetisch analysierte.

Der Titel „Unlaute“ bezieht sich auf diejenigen Laute, die mit Negationen bezeichnet werden (un-schön, un-passend etc.) und die gewöhnlich Unmut produzieren, bis sie bewusst wahrgenommen und mit Bedeutung belegt werden. Der vorliegende Band umfasst diese Gegenüberstellung von Nutz- und Störschall (worauf Jacques Attali übrigens bereits 1977 in *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* hinwies, wobei er aufzeigte, dass

in der Musik Töne oder Geräusche als legitim bzw. nicht legitim gelten.)

In der Musik haben Geräusche schon längst einen Platz, man denke an Charles Ives, Edgard Varèse und George Antheil. Die Dada-Bewegung befasste sich mit Primitivismus, dem polyglotten Umgang in Form von linguistischem Lärm und anderem, und die *musique concrète* der 1950er Jahre beeinflusste bekanntlich zahlreiche Komponisten. Von einer anderen Perspektive her entstand das „deep listening“, das Pauline Oliveros propagierte und das empathische Hören fördern sollte; Annea Lockwood nennt sich „Komponistin und Klangkünstlerin“ (sound artist) und hat natürliche akustische Umgebungen wie rauschende Flüsse für Installationen und Konzertwerke genutzt.

Lange wurden Lärm und Geräusch in dem herkömmlichen Verständnis von Musik abgewertet, und die Herausgeberinnen sagen in ihrer interdisziplinär gestalteten Einleitung voraus, dass „die bereits erhöhte Aufmerksamkeit in den kultur- und geisteswissenschaftlichen Fächern ein hohes und noch nicht einmal ansatzweise ausgeschöpftes Analysepotential für kulturelle Prozesse generiert“ (S. 15).

Das vorliegende Buch entzieht sich einer Zusammenfassung, zu disparat sind die Beiträge aus verschiedenen Fächern. Da sich der zeitgenössische Diskurs breit aufgefächert hat, nimmt die Musik in der Thematik des vorliegenden Bandes nur eine Position unter vielen ein. Uta von Kameke-Frischling kritisiert die Pathologisierung des Geräuschanteils und führt das, wie auch Friedrich Kittler vor ihr, auf die historische Aufspaltung der Musik in geistig/körperlich zurück. Sie widmet sich dem Geräuschanteil in der menschlichen Stimme, der in gängigen Lehrbüchern generell als „Heiserkeit“ oder „Stimmfehler“ abgewertet wird. Ben Byrne hinterfragt anhand der Arbeit von John Cage das Verhältnis zwischen Geräusch, Lärm und Stille. Er sieht diese drei Anteile als „mutually constitutive multiplicities“ und zeigt auf die theo-

retischen Einflüsse, die Cage zur Herstellung seines Stückes 4'33" motivierten. Byrne fordert rezeptionsästhetische Veränderungen und will mit Hilfe von Begriffen von Gilles Deleuze, Michel Serres und anderen die verschiedenen Dimensionen und Charakteristiken erforschen, ohne eine zu vernachlässigen.

Die weiteren Beiträge anderer Fachrichtungen sind durchaus reizvolle Lektüre – wenn beispielsweise Anthony Moore sich mit John Cage und James Joyce' *Finnegans Wake* befasst und aus medientheoretischer Sicht aufzeigt, wie sich die Grenze zwischen „Rauschen“ und „Information“ auflöst. In dem Abschnitt „Epistem und Geräusch“ beschreibt Marion Schmaus die kulturwissenschaftliche Wahrnehmung von „noise/bruit“ bei Foucault. Zu fragen ist, ob ihre Überlegungen für die Musik fruchtbar zu machen sind. Die Anglistin Barbara Straumann widmet sich in einer Analyse dreier Romane der Präsenz der Frauenstimme und findet metaphorische „Geräusche“ im Sinne Michail Bakhtins. Ein unterhaltender Beitrag über Jacques Tatis Nobilitierung des Geräuschs in seinem zum Kult avancierten Spielfilm *Die Ferien des Monsieur Hulot* stammt von Kay Kirchmann. Die Geräusch-Klangkulisse bildet die dominante Tonsorte und unterläuft damit das Hollywood-Paradigma. Obgleich der Aufsatz die Musik nicht tangiert, eröffnet er den Raum für neue Hörweisen.

Für musikwissenschaftlich Interessierte mag der Beitrag von Bettina Schlüter, „Environmental Audio Programming: Geräusch und Klang in virtuellen Welten“ den größten Gewinn bieten. Schlüter erkundet, wie Unlaute in der Kultur bewertet wurden, und spannt einen historischen Bogen, indem sie vier Beispiele heranzieht und an ihnen die medienanthropologische, psychotechnische, kulturelle und digitale „Programmierung“ aufzeigt. „Sie sollen exemplarisch Wissensformationen zu erkennen geben, in denen allesamt – obgleich aus jeweils anderen Gründen – Geräusch und Musik (wieder) in

einem gemeinsamen Sinnhorizont erscheinen“ (S. 364).

Insgesamt weist der Band auf ein Forschungsdesiderat der Musikwissenschaft hin und leitet die Wahrnehmung und das Nachdenken auf bislang wenig berücksichtigtes Terrain.

(September 2018)

Eva Rieger

NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Partitur. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 49 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Streichquartett in Es op. 127. Stimmen. Urtext.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Violino I: 23 S., Violino II: 14 S., Viola: 15 S., Violoncello: 15 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *String Quartet in E-flat major op. 127. Critical Commentary.* Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 34 S.

Das Beethoven-Jahr 2020 wirft seine Schatten voraus: Nach den Sinfonien und u. a. einer Reihe von Klaviersonaten sowie den frühen und mittleren Streichquartetten hat Jonathan Del Mar nun mit dem Es-Dur-Quartett op. 127 eines der späten Streichquartette Beethovens in einer kritischen Edition vorgelegt. Neben einer Taschenpartitur sind dabei eine Stimmenausgabe sowie ein ausführlicher Kritischer Bericht erschienen – letzterer separat, was zwischenzeitlich ja nicht zufällig aus der Mode gekommen ist (da die Kritischen Berichte oft sehr viel später als die dazugehörigen Noten verfügbar waren), aber den Vorteil hat, dass man sich umständliches Blättern erspart.

Die Quellenlage zu Beethovens Opus 127 ist nicht allzu kompliziert, sieht man von einer mutmaßlich verschollenen Quelle ab, deren vormalige Existenz umstritten ist, die aber auf den zu edierenden Text nur begrenzten Einfluss hat. Zum Quellenbestand gehören neben Skizzen im Wesentlichen das Partiturotograph, eine von Beethoven durchgesehene Kopistenabschrift, eine weitere Kopistenabschrift, die als Stichvorlage für die bei Schott publizierten Erstdrucke (Partitur und Stimmen) diente, schließlich ein postum 1836 erschienener kompletter Neustich. Umstritten ist, ob die durchgesehene Kopistenabschrift, geschrieben von Ferdinand Wolanek, unmittelbar auf das Partiturotograph zurückgeht oder ob eine Zwischenquelle (eine weitere Abschrift) angenommen werden muss. Für Del Mar spricht viel für eine solche Abschrift, die die zahlreichen Abweichungen der Kopistenabschrift Wolaneks gegenüber dem Autograph erklären würden, womit er sich gegen die Ansicht der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe (Kritischer Bericht 2015 hrsg. Emil Platen) positioniert, die die Existenz einer solchen Quelle als „höchst unwahrscheinlich“ bezeichnet. Der Band der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe ist von Del Mar auch (wie die Edition innerhalb der Alten Gesamtausgabe von 1863) unter den Quellen aufgelistet und wird oft zum Vergleich (mal zustimmend, mal ablehnend) herangezogen. Bahnbrechend neue Lesarten zumindest auf der Ebene des primären Notentextes sind nicht zu verzeichnen. Der sekundäre Notentext hingegen erscheint weniger gefestigt.

Charakteristisch für Del Mars Edition ist, dass er den immerhin von Beethoven überwachten Drucken und der vom Verlag angefertigten Abschrift misstraut. Wesentliche („authentic“) Quellen sind für ihn allein das Partiturotograph sowie die durchgesehene Kopistenabschrift Wolaneks – und auch diese nur ohne die späteren Eintragungen, die von Verlagsseite vorgenommen wurden (wobei tendenziell das Autograph bevorzugt

wird). Unter anderem aufgrund dieser Entscheidung kommt es dann zu überraschend vielen gegenüber der Neuen Gesamtausgabe abweichenden Lesarten. Tonhöhen und -dauern sind nur selten strittig (so im dritten Satz in T. 410 der letzte Ton der Viola, ob *f^l* oder *d^l*), hingegen werden von Del Mar insbesondere im ersten Satz Bögen, über die sich ein eigener erhellender Absatz am Beginn des Kritischen Berichts findet, oft abweichend interpretiert oder Lesarten in frühen Quellen der Vorzug gegeben.

Auch wenn man nicht in allen Fällen mit Del Mars editorischen Entscheidungen mitgehen mag, so ist der Kritische Bericht doch von überaus großer Klarheit und Sorgfalt im Detail gekennzeichnet, sodass es einem vergleichsweise einfach gemacht wird, die Gründe der Herausgeberentscheidungen nachzuvollziehen und sich die Quellenlage vor Augen zu führen. Der Kritische Bericht enthält neben einer ausführlichen Quellenbeschreibung und -bewertung sowie einem Lesartenverzeichnis außerdem fünf Appendices, in denen mögliche Fehler der wesentlichen Quellen aufgelistet werden, zu deren Korrektur Del Mar sich nicht entschließen konnte („Suspected errors“, Appendix 1), ferner alternative Lesarten ins Spiel gebracht werden (insbesondere bei zwischen Autograph und Abschrift Wolaneks widersprüchlichen Lesarten; „Alternative readings“, Appendix 2). Zudem werden aufgelistet: die mutmaßlichen Revisionen in der verschollenen Zwischenquelle (d. h. diejenigen gegenüber dem Autograph abweichenden Lesarten der überwachten Abschrift, die nicht auf einem Versehen beruhen, sondern wahrscheinlich bewusst vorgenommene Änderungen darstellen („Revisions in B“, Appendix 3), schließlich der aus der Abschrift Wolaneks übernommene Sekundärtext („Markings accepted from C“, Appendix 4) und die ohne Quellenbezug ergänzten bzw. geänderten Lesarten (nur 16 an der Zahl; „Isolated markings lacking in sources“, Appendix 5). Die Appendices fungieren also als eine Art systematisches Regis-

ter zum Lesartenverzeichnis, welches sich ja am Verlauf des Stückes orientiert.

Im Kritischen Bericht vermisst man nur einen Abschnitt, der das Vorgehen in der Edition erläutert (Verwendung diakritischer Zeichen, wenn Lesarten in keiner Quelle oder nur in peripheren Quellen überliefert sind). Dafür muss man eher ins Vorwort der Partiturausgabe schauen. Bei der Kennzeichnung der editorischen Eingriffe in den Text der beiden Hauptquellen hat die Ausgabe einen Weg beschritten, von dem man gerne wüsste, ob er den gewünschten Erfolg haben wird, ob also Spieler sich wirklich den separat erschienenen Kritischen Bericht für immerhin fast 40 Euro kaufen und studieren: Während in der Partitur die nicht in den Hauptquellen überlieferten Zeichen in Klammern gesetzt sind (Dynamik, Staccatostriche) oder gestrichelt dargestellt werden (Gabeln und Bögen), verzichtet die Stimmenausgabe auf eine derartige Kennzeichnung. Man sieht also der Stimmenausgabe nicht an, wo Herausgeberscheidungen ohne Quellenbezug getroffen wurden; da alle geklammerten/gestrichelten Zeichen auch im Lesartenverzeichnis oder in Appendix 5 noch einmal aufgelistet werden, hätte man vielleicht sogar auf diakritische Zeichen ganz verzichten können, zumal etwa Bogenänderungen auch nicht unmittelbar im Notentext erkennbar sind, welche man allein über den Kritischen Bericht findet. Einige ganz wenige Fehler und Inkonssequenzen finden sich im Kritischen Bericht und bei der Bezeichnung der Ausgabe: Im dritten Satz wird das Auflösungszeichen in Takt 236 in Violine I zur zweiten Note nicht geklammert, obwohl es in keiner Quelle steht (anders hingegen im selben Satz in T. 271), im zweiten Satz ist in Takt 29 entgegen der Aussage im Kritischen Bericht in der Neuen Gesamtausgabe im Violoncello bei der ersten und zweiten Note kein Bogen. Die Bemerkung zu Takt 100 im zweiten Satz erscheint verwirrend, weil die Notenzählung ungewöhnlich (oder fehlerhaft?) ist (in der Abschrift Wolaneks beginnt der Bogen in Vio-

line II und Viola bei der zweiten Note, die Neue Gesamtausgabe setzt wie auch Del Mar den Bogenbeginn zur dritten Note).

In einer kurzen Vorbemerkung zur Stimmenausgabe wird der Kritische Bericht den Spielern gleichsam noch einmal schmackhaft gemacht und mit Verweis auf ausgewählte Stellen sowie Appendices 1 und 2 zur Evaluation der vom Herausgeber gewählten Lesarten und gegebenenfalls Änderungen aufgefordert. Dahinter wie auch hinter mancher Bemerkung im Kritischen Bericht, etwa dass die Frage, ob ein Piano zur drittletzten oder vorletzten Note gehöre, doch eine recht akademische sei, die sich im Spielfluss quasi von selbst erledige (z. B. vierter Satz, Violine I, T. 210), scheint die sympathische Vorstellung zu stehen, dass der musikalische Text die eine Sache, die musikalische Interpretation eben eine andere Sache sei. Das führt im Hinblick auf den zu konstituierenden Notentext indes zu einer überaus starken Orientierung an den Quellen, auch wenn es musikalisch erst einmal wenig sinnvoll erscheint (vgl. z. B. den fehlenden Bogen im dritten Satz im Cello in T. 5 oder im vierten Satz in T. 105 das Bogenende in Violine I bei der vierten statt dritten Note) oder analoge Stellen verschieden artikuliert werden (vgl. z. B. die Diskrepanz der Bogensetzung bei gleichem Motiv im zweiten Satz in den beiden Violinen in T. 41 oder in den drei Unterstimmen in der Mitte von T. 49). Notwendige Voraussetzung für eine gelingende Interpretation ist für Del Mar freilich ein hinreichend gut abgesicherter Notentext als Grundlage einer musikalischen Interpretation, und es ist das Verdienst dieser Ausgabe, dass sie diesen Notentext akribisch anhand der Quellen evaluiert, ediert und auch in seinen zweifelhaften oder unsicheren Lesarten transparent gemacht hat.

(August 2018)

Ulrich Scheideler