

---

## BESPRECHUNGEN

---

**BERNHARD K. GRÖBLER:** *Einführung in den Gregorianischen Choral*. Jena: Verlag IKS Garamond 2003. 163 S., Abb., Notenbeisp.

Eine Einführung in den gregorianischen Choral zu schreiben, ist ein gewagtes Unternehmen. Nicht nur, weil das umfangreiche Gebiet viele problematische Vergrößerungen notwendig macht, sondern vor allem, weil hier über viele grundlegende Fragen keine Einigkeit besteht und die Kommunikation zwischen den Forschungsrichtungen nach wie vor nicht gut funktioniert. Bernhard Gröbler bringt hierfür nicht die schlechtesten Voraussetzungen mit: Als Dilettant (im besten Sinne des Wortes), der zwischen den Stühlen von Musikwissenschaft und Kirchenmusik sitzt und die Ergebnisse und Anliegen beider Seiten versteht und der zudem über eine sehr solide Sachkenntnis verfügt, gelingt ihm eine recht brauchbare Zusammenfassung. Schwerpunkte der Darstellung bilden die tonartliche Ordnung und die Notation. Erstere wird anhand von gelungenen Einzelanalysen gezeigt, wobei sowohl die auf die Vorgeschichte blickende Moduslehre Jean Claires als auch die signifikanten Veränderungen zwischen dem gregorianischen Repertoire und dem mittelalterlichen Choral berücksichtigt sind. Letztere ist nach einem knappen Überblick sinnvollerweise auf die beiden im *Graduale Triplex* verwendeten Schrifttypen beschränkt. In der Position eines Anhangs erscheint auch ein allerdings inhaltsreiches Kapitel über Sequenzen und Tropen. Zu den schwächeren Teilen des Büchleins gehören die historischen Kapitel. Hier führt das Fehlen eines chronologischen Gerüsts (wofür der Verfasser natürlich nichts kann) zu einem schwer durchschaubaren Durcheinander von „alt“ und „neu“. Die in den letzten Jahren erschienenen (kontroversen) chronologischen Ansätze von James McKinnon und mir sind verständlicherweise nur noch am Rande berücksichtigt. Auffällig ist dagegen das Fehlen eines eigenen Kapitels über die karolingische Liturgiereform, die ja den entscheidenden Wendepunkt der Choralgeschichte markiert.

(Oktober 2003)

Andreas Pfisterer

**RUDOLF FLOTZINGER:** *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*. Mainz u. a.: Schott 2000. 204 S., Notenbeisp.

**RUDOLF FLOTZINGER:** *Leoninus musicus und der Magnus liber organi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 223 S., Abb. Notenbeisp.

Flotzingers Perotin-Buch hat fachintern einige Irritation hervorgerufen. Warum muss die aus der Mode gekommene Gattung „Herenbiographie“ gerade anhand einer Person fortgeschrieben werden, deren Identität gar nicht feststellbar ist? Bei der Lektüre des Buches drängt sich allerdings eine andere Frage in den Vordergrund: Warum muss der Versuch, die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts neu zu schreiben, ausgerechnet im Rahmen einer populären Komponistenbiographie stattfinden, mit dem Ergebnis, dass viele wichtige Aussagen nur zwischen den Zeilen stehen?

Die Identifikation Perotins mit dem aus Bourges stammenden, 1246 als Kanzler der Pariser Universität verstorbenen Theologen Petrus Parvus stützt sich auf zwei assoziative Verknüpfungen des Namens. Flotzinger konstruiert aus Magister Perotinus und Perotinus Magnus einen Magister Magnus und vermutet, dass dies eine inoffizielle Bezeichnung für den Universitätskanzler gewesen sei. Das lässt sich jedoch an demselben Text widerlegen, den Flotzinger als Beleg zitiert: In Robert de Sorbons *De conscientia* ist an anderer Stelle (cap. 19) von „magistri magni“ im offenkundigen Sinn von „prominenten Professoren“ die Rede. Es bleibt die Entsprechung von Diminutivform Perotinus und Beinamen Parvus, die schwerlich eine Identifikation tragen kann. Andererseits sehe ich nach wie vor nicht, was gegen Petrus Succentor oder gegen einen nicht namentlich bekannten „magister cantus“ spricht (Flotzingers Bestreitung der Existenz dieses Amtes beruht auf einem Missverständnis).

Kann Flotzingers Identifikation nicht überzeugen, so ist doch ihr Zweck deutlich: Es geht darum, Leonin und Perotin, d. h. die mit diesen Namen verknüpften Stilbereiche, möglichst weit auseinander zu rücken. Während die traditionelle Annahme beide zu Fast-Zeitgenossen an derselben Institution macht, stehen sich

in Flotzingers Konstruktion ein Aquitanier an der Universität (und, wie Flotzinger vermutet, am Königshof) und ein Pariser an der Kathedrale gegenüber. Die dahinter stehende Vorstellung scheint zu sein, dass die drei- und vierstimmigen, modalrhythmischen Organa, für die der Name Perotin steht, eine Synthese zweier getrennter Traditionsstränge darstellen: des Pariser melismatischen, freirhythmischen Organum und des aquitanischen Conductus. Auslöser für diese Konzeption ist offenbar die nicht weiter begründete Einsicht, dass kein direkter Weg von „Leonin“ zu „Perotin“ führt, also ein Einfluss von außen auf die Pariser Tradition anzunehmen ist, und dafür ist ein zugewanderter Aquitanier ein geeignetes Bindeglied. Allerdings würde man gerne erfahren, in welchem Verhältnis diese Einsicht zu Flotzingers eigener Habilitationsschrift steht (*Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*, Wien 1969), die versucht hatte, gerade diesen Weg nachzugehen. Entscheidend scheinen mir aber immer noch die Dekrete des Pariser Bischofs von 1198/99 zu sein, die drei- und vierstimmige Organa als Möglichkeit voraussetzen. Flotzinger vermutet hier einfache Parallelorgana und ersetzt damit die Zumutung, sich „Leonin“ und „Perotin“ nebeneinander vorzustellen, mit der anderen, „Leonin“ und „Hoger“ nebeneinander zu haben.

In der schwer ausgleichenden Spannung zwischen Popularisierung und Spezialforschung neigt das Leonin-Buch stärker zu Letzterem. Die Biographie ist weniger problematisch, weil nicht mit einer musikgeschichtlichen Konstruktion belastet. Flotzinger versucht hier nur, den „Dichter-Komponisten“ wieder in zwei Personen auseinander zu nehmen. Sein Hauptargument, ein für den Dichter überliefertes Todesdatum 1187, überzeugt auf den ersten Blick, entstammt allerdings einer nicht identifizierten Quelle des 18. Jahrhunderts. Bis zur Klärung der quellenkritischen Verhältnisse sollte man es daher mit Vorbehalt betrachten.

Da für Leonin außer der Generalzuschreibung des *Magnus Liber* kein Werkverzeichnis überliefert ist, beschränkt sich die Verknüpfung von Biographie und Musikgeschichte auf den hypothetischen Ansatz, dass die Entwicklungsgeschichte des *Magnus Liber* mit Leonins Tod (nach 1201) beginne. Dies erlaubt

andererseits, den *Magnus Liber* ohne biographische Störungen in den Blick zu nehmen und unter vielfältigen Aspekten zu diskutieren. Etwas irritierend ist, dass Flotzinger ein ganzes Kapitel lang Statistiken zu Melodieintervallen in den Satzarten Organum purum/Discant/Copula bespricht, die materielle Grundlage dieser Statistik, d. h. seine Abgrenzung zwischen diesen Satzarten, aber weder darstellt noch begründet. Auch in späteren Teilen vermisst man eine Offenlegung der Kriterien für die Zuordnung bzw. eine Diskussion der Indizien für oder gegen eine modalrhythmische Konzeption eines Abschnitts (z. B. die von Flotzinger häufig übersehenen *plicae*). Es fällt auch auf, dass öfters Notenbeispiele nicht weiter kommentiert werden, dagegen ausführliche Kommentare nur anhand einer (für die wenigsten Leser greifbaren) Edition zu verfolgen sind. Verdienstvoll ist, dass Flotzinger für den Rhythmus des Organum purum auf die neueren Arbeiten von Robert Lug zum mittelalterlichen Lied zurückgreift. Es fehlt allerdings der Rückgriff auf die (von Lug benutzten) Arbeiten zur „Gregorianischen Semiologie“. Denn in mancher Hinsicht steht das Organum dem gregorianischen Choral näher als dem Lied. So spricht vieles dafür, dass Tonwiederholungen als solche verstanden werden müssen, nicht als Dehnungen; und sobald Melismen auftreten, ist die Unterscheidung zwischen funktionaler und nicht-funktionaler Neumentrennung für die rhythmische Deutung grundlegend und müsste diskutiert werden.

Der Versuch, ein neues Geschichtsbild einer quellenmäßig schwer zugänglichen Epoche zu entwerfen, bringt naturgemäß eine Fülle von Detailproblemen mit sich, die hoffentlich die weitere Diskussion anregen werden, in einer Rezension aber nicht angemessen besprochen werden können. Es wäre allerdings zu fragen, ob die Klärung der strittigen Fragen schon soweit vorangeschritten ist, dass eine Synthese wie die vorliegende auf allgemeine Anerkennung stoßen könnte.

(April 2004)

Andreas Pfisterer

CAROLA HERTEL: *Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Rei-*

na. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 17.)

Den überwiegend mit dem vermeintlichen Stigma der Anonymität behafteten Kompositionen französischer Texte im Codex Reina (F-Pn 6771) wurde erst in den letzten Jahren verstärktes Interesse entgegengebracht. Carola Hertel leistet in ihrer Dissertation einen grundlegenden Beitrag zur Aufarbeitung dieses Repertoires, das, wie bereits Christian Berger in seiner Habilitationsschrift zeigte, geeignet ist, den in der Forschung etablierten exemplarischen Status der Chansons von Guillaume de Machaut und der so genannten *Ars subtilior* zu relativieren und zugleich die Repertoires zu profilieren.

Die Autorin geht von der Beschreibung der Handschrift in der zum Standardwerk avancierten Dissertation von John Nadas aus (das entsprechende Kapitel wurde gedruckt als: „The Reina Codex Revisited“, in: *Essays in Paper Analysis*, hrsg. von Stephen Spector, Washington und London 1987, S. 69–114), bei der Abgrenzung der in Padua entstandenen Handschriften (Kap. 1) stützt sie sich auf die Arbeiten Anne Hallmarks. Hier hätte die auf die von Marchetto da Padua entwickelte Theorie der Fünfteilung des Ganztons zurückgehende Schreibung des # mit vier Punkten als zusätzliches Kriterium herangezogen werden können (vgl. etwa auch das Fragment Trento, Biblioteca dei padri Francescani, inc 60). Ich nehme die Gelegenheit wahr, mit dem 1994 in *Esercizi* angezeigten Handschriftenfragment aus dem Archivio di Stato in Todi (Fondo Congregazione di Carità, Istituto dei Sartori) eine Konkordanz für *L'escu d'amors* und *Fuyés de moy* nachzutragen und darauf hinzuweisen, dass die beiden Handschriften I-GR 16 und I-GR 197 in Grottaferrata unter den Signaturen *crypt. lat.* 219 bzw. 224 aufbewahrt werden.

Carola Hertel unterscheidet vor allem anhand der Konkordanzen (leider unterbleibt eine textkritische Sichtung der Überlieferung) die Repertoires der Schreiber Y/T und W/U (Kap. 2). Schreiber Y (der als einziger keine Stücke mit *Semiminimae* und kaudierten *Semibreves* notiert) sammelt ein weit verbreitetes und vielfach in den *Exempla* der Traktate zitiertes Repertoire, darunter mit sechs Ballades von Machaut die größte Sammlung dieser Gat-

tung außerhalb der Machaut-Handschriften. Lage VI ist vermutlich aus einer Vorlage kopiert, in der die Chansons alphabetisch angeordnet waren, Lage VII kann teilweise als deren Fortsetzung verstanden werden, die unten auf der Seite von Schreiber Y notierten Stücke bilden eine eigene Schicht. Mit den beiden umfangreichen realistischen *Virelais Or sus* und *Onques ne fu* sowie *Rondeaux*, die Konvergenzen mit anderen Gattungen aufweisen, lassen sich auch kompositorische Gemeinsamkeiten in diesem Repertoire benennen. Schreiber W hingegen notiert in Lage V Stücke, die vor allem durch textliche und musikalische Merkmale (Mehrtextigkeit, Machaut-Zitate und Gelegenheitskompositionen) verbunden sind – insbesondere die drei Ballades *Bonté de corps*, *Los, prys* und *A gré d'amours* –, deren heterogene Notation in PR jedoch auf die getreue Kopie unterschiedlicher Vorlagen schließen lässt. W ist vermutlich der letzte Schreiber, der an der Handschrift arbeitet, er trägt dabei in den Lagen IV–VII sowie im Übergang der Lagen I–II und VI–VII Stücke nach.

Bei der Analyse der Chansons (Kap. 3) konzentriert sich die Autorin neben dem Nachweis von kompositorisch begründeten Teilrepertoires auf die Textvertonung, einen aufgrund der Überlieferungssituation der französischen Chansons kontrovers diskutierten Aspekt (vgl. etwa die 1999 erschienene Arbeit Graeme M. Boones zu Dufay). Exemplarisch werden unter diesem Aspekt die Ballades *Dolour me tient*, *Bonté de corps* und *Dame/Amis/Certainement*, die *Virelais E dieus* und *Adieu mon cuer* sowie die *Rondeaux Il vient bien*, *Iour a iour* und *Le souvenir de vous* analysiert und gattungsspezifische Kriterien der Textvertonung herausgearbeitet. Alle Beispiele, deren Auswahl nicht begründet wird (die jedoch komplementär zu Bergers Arbeit angelegt ist, ohne dass diese jedoch eingehend diskutiert wird) und deren repräsentativer bzw. individueller Status nicht durch eine Korpusanalyse der Chansons abgesichert ist, sind in einer Gegenüberstellung von Faksimile und Übertragung in moderne Notation ediert, teilweise mit Konjekturen der Textunterlegung gegenüber bisherigen Ausgaben.

Der Titel der Arbeit wird damit nur insofern eingelöst, als Kriterien der Textvertonung in den Gattungen Ballade, *Virelai* und *Rondeau* thematisiert werden und die Rezeption der

Chansons in Norditalien anhand der Überlieferung der neben den Codices Ivrea, Modena und Chantilly umfangreichsten italienischen Handschrift mit diesem Repertoire diskutiert wird. Nicht erörtert wird hingegen, inwieweit es sich bei den im Codex Reina enthaltenen Vertonungen von Chansons um Kompositionen handelt, die in Norditalien entstanden sind. Diese Frage liegt jedoch insofern nahe, als ab dem Codex Rossi eine kontinuierliche mehrstimmige Vertonung französischer bzw. bilingualer Texte in Norditalien belegt ist. Hinzu kommt, dass Simone de' Prodenzani in seinem *Liber saporecti* die „Rondel franceschi“ des Bartolino da Padua und damit jenes Komponisten erwähnt, mit dessen italienischen Kompositionen der Codex Reina ursprünglich eröffnet werden sollte (Hertel verifiziert diese Hypothese von Nadas mit ihrer Beobachtung zur *Mise en page* von *S'en vous*; die Konsequenz der Umstellung der Lagen I und II ist, dass eine Carrara-Handschrift mit *Imperiale sedendo* zu Beginn zu einer Visconti-Handschrift umgewertet wurde, die mit *Lo lume vostro* eröffnet wird). Auch wenn sich Carola Hertel an der Diskussion um den italienischen Entstehungskontext französischer Chansons nicht beteiligt, liefert ihre Untersuchung der Metrik der Ballade hierfür neue Argumente. Nahezu sämtliche Ballades von italienischen Komponisten (Matteo da Perugia, Antonello und Philipotto da Caserta) und solchen, die mutmaßlich in Italien gewirkt haben („Galiot“ und Jacob de Senleches) haben im Gegensatz zum Gros des französischen Repertoires seit Machaut Texte mit nur sieben Versen je Strophe (auch *En attendant souffrir m'estuet!*).

(April 2004)

Oliver Huck

*Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 204 S., Abb., Notenbeisp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik. Band 1.)

Auf der Schwäbischen Alb fand am 27. April 2001 das 1. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik statt. Ausgerichtet vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen widmete sich diese erste Veranstaltung dem Thema „Musikali-

scher Alltag im 15. und 16. Jahrhundert“. Als gedrucktes Resultat fanden die acht Symposi-umsbeiträge, ergänzt durch einen weiteren Aufsatz zu Orlando di Lassos Nasenlied, Aufnahme in *troja*. *Troja* steht als wirkungsvolle Abkürzung mit Logocharakter für das Trossinger Jahrbuch [für Renaissancemusik].

Symposium und *troja* 1 befassen sich mit einem bis dato vernachlässigten Bereich der Musikwissenschaft: der Aufarbeitung des musikalischen Alltagslebens im Spätmittelalter und in der Renaissance. Hilfreich ist hier besonders der einleitende Beitrag der Herausgeberin, in dem methodische Ansätze reflektiert, der Forschungsstand rekapituliert, Begriffliches erklärt und terminologische Standorte beschrieben werden. Dabei war darauf zu achten, dass die musikalische Alltagsgeschichte nicht die musikalischen Produkte aus den Augen verliert und sich nur auf die flankierenden Sozialkonstituenten des Musizierens zurückzieht (S. 14). Von vornherein war man sich klar, dass die inzwischen ein Vierteljahrhundert andauernde wissenschaftliche Beschäftigung mit „musikalischer Alltagsgeschichte“ keine eigene Sub-Disziplin darstellt. Die *troja*-Beiträge streifen einen stark aufgefächerten musikalischen Alltag, der von großen Veränderungen im kulturellen und technologischen Leben geprägt war (S. 9).

Fünf Überschriften strukturieren den Band: „Einführung“, „Musik im höfisch organisierten Alltag“ (Beiträge von Franz Körndle und Jeanice Brooks), „Musikalische Praxis – Vokal und Instrumental“ (Reinhard Strohm und Christian Meyer), „Musik in der Lebenspraxis – Seele und Körper“ (Birgit Lodes und N. Schwindt) und „Bürgerliches und städtisches Musizieren“ (Joachim Lüdtke und Maren Goltz). Diese Strukturierungshilfe, ergänzt durch ein Personenregister, erleichtert zusammen mit Schwindts Einführung den Einstieg in das von Diversität der einzelnen Ansätze geprägte breite Spektrum der acht Aufsätze.

Richtig fassbar wird das musikalische Alltagsleben besonders in zwei Arbeiten: 1. Strohm's „Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“ (Walter Salmen zum 75. Geburtstag) lesen sich spannend und flüssig. Sie bestechen durch ihre didaktische Qualität. Mit der Beantwortung von vier konkreten, selbstgestellten Fragen – „WOZU? Zwecke, Situatio-

nen, sozialer und ritueller Ort“ (S. 53 ff.), „WAS? Repertoires, Identität, Herkunft, Gattung, Überlieferung“ (S. 59 ff.), „WER? ‚Stimmen des Volkes‘, Lied und Gemeinschaft, Liedsänger und Liedbesitzer“ (S. 64 ff.) und „WIE? Dichten, Singen und Kontrafaktur – Singen und Spielen“ (S. 71 ff.) findet das spätmittelalterliche Lied seinen lebendigen Platz im musikalischen Alltag des 15. Jahrhunderts.

2. Lüttkes „14. iuni. principium posui artis musicae“ – Die musikalische Ausbildung des Kaufmannssohns Philipp Hainhofer“ beschreibt unter detaillierter Auswertung des Itinerars des Augsburger Hainhofer – „Manual“ genannt – die musikalische Schulung, die er hauptsächlich auf seinen Reisen nach Italien (Padua, Venedig, Siena und Neapel), Köln und Amsterdam genoss. Musik und Tanz gehörten im 16. Jahrhundert zu einer angemessenen Ausbildung junger Herren (S. 168).

Entscheidende musikalische Zeugnisse dieser Ausbildung sind Hainhofers zwei Lautenbücher (D-W, Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und 18.8. Aug. 2°). Allein 25 Stücke darin sind von seinem Lautenlehrer in Padua, Nicolo Legname. Da Hainhofer nur ein halbes Jahr Unterricht in Legnames privater Musikschule nahm, wurden sie vermutlich als eine Art Lehrplan am Anfang der Unterrichtszeit angelegt.

Eine andere Art der institutionellen Verankerung des Musikunterrichts – eine Lizenzschule Antwerpener Zuschnitts – mit „exportierten“ Lehrern lernte er in Köln kennen (S. 172 ff.).

Die Unterrichtsorte waren jeweils Anlass und Quelle für den Repertoirezuwachs in den Lautenbüchern des Augsburger. Dabei war die eigentliche Zweckbestimmung nicht das Sammeln kunstvoller und fehlerfreier Sätze, sondern das Anlegen einer repräsentativen Sammlung, aus der man dann bei Bedarf und nach Wunsch abschreiben konnte (Musikbörse). Außerdem verdeutlicht Lüttkes die autobiographische Funktion des studentischen Lautenbuches mit seinen Parallelen zu Stammbucheinträgen und zum Schatzhaus („ars memoriae“).

Vereinfacht dargestellt: Hainhofer + ein weiterer Hainhofer + noch ein Hainhofer – „erst dieses gebündelte Wissen kann letztlich zu einer adäquaten Einschätzung [...] des Musiklebens ... führen“ (Schwindt, S. 16). Und Hainhofers Zeitgenossen musizierten täglich

in Süddeutschland – und in Norddeutschland, in England, Polen, Spanien und Mexiko ...  
(Februar 2003) Johannes Ring

*WALTRAUD GÖTZ: Drei Heiligenoffizien in Reichenauer Überlieferung. Texte und Musik aus dem Nachtragsfaszikel der Handschrift Karlsruhe, BLB Aug. perg. 60. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag 2002. Teil 1: Darstellungsband. XII, 269 S., Notenbeisp.; Teil 2: Notenband. X, 125 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 222.)*

Die Erforschung von Heiligenoffizien, im Mittelalter allgemein „Historia“ genannt, rückt seit einigen Jahren zunehmend in den Blickpunkt der Choralforschung. Die Arbeit von Waltraud Götz liefert hierzu einen wertvollen Beitrag, mangelt es doch nach wie vor an allgemein zugänglichen Editionen dieser Gattung, zumindest was die Musik angeht.

Vom Kloster Reichenau sind nur wenige mittelalterliche Musikhandschriften erhalten. Eine der bekanntesten ist wohl das Antiphonar Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60. Ein Nachtragsfaszikel, gemeinhin auf 1516 datiert, überliefert neben allgemeinen Ergänzungen insbesondere die Stundenliturgien für die Reichenauer Heiligen, die in dem aus Zwiefalten stammenden und deutlich älteren Hauptcorpus naturgemäß nicht enthalten sind. Die Auswahl der Offizien für die Edition ergibt sich aus der Überlieferungssituation, da nur die *Historiae* für Fortunata, Ianuarius und Meinrad notiert sind (für Pirmin und Marcus Ev. sind nur Texte vorhanden).

Der erste Hauptteil der Arbeit ist der Untersuchung der Texte gewidmet. Für jeden der untersuchten Heiligen bringt sie eine übersichtliche und informative Text-Edition, betrachtet sprachliche Gestaltung, Aufbau (Bezug der Eigentexte zu Bibel und passio, Dramaturgische Eigentexte) sowie Textstränge und versucht zuletzt eine Datierung (und Lokalisierung) der Texte. Erfreulicherweise bleibt es nicht bei einer bloßen Analyse und Aneinanderreihung von Fakten, sondern die Autorin schafft es, übergeordnete Aussagen zu treffen und Bezüge zwischen den drei *Historiae* herzustellen bzw. die Unterschiede deutlich und aussagekräftig herauszuarbeiten. Götz bezweifelt

bereits nach ihrer Textanalyse wohl nicht ganz zu Unrecht die seit Anselm Schubiger lange überlieferte These, Abt Bern von Reichenau sei der Urheber des Meinradsoffiziums – dieses Ergebnis wird später durch musikalische Aspekte noch erhärtet.

Die Untersuchung der Musik erfolgt getrennt nach Antiphonen und Responsorien. Nach allgemeinen Betrachtungen zu Aufgabe und Disposition der Antiphonen im Offizium folgt eine kurze Überlegung zum Ambitus. Eher breiten Raum nimmt eine gut gegliederte und detaillierte Betrachtung über musikalischen Formeln ein, die vielleicht etwas mehr auf das untersuchte Material eingehen könnte. Eine Betrachtung zu „Form und Gestaltung“ schließt die Untersuchung der Antiphonen ab.

Bei den Responsorien gibt Waltraud Götz eine kurze Einleitung über das Offiziums-Responsorium an sich. Systematisch behandelt sie dann die Vertonung der Responsorienverse, Gestaltung der Responsa und den Zusammenhang zwischen Responsum und Vers. Gelungen und aussagekräftig: die Zusammenfassung zum Kapitel Responsorien.

Was der Untertitel der Arbeit nicht vermuten lässt – es folgt eine sehr ausführliche Untersuchung zur Überlieferung der Offizien für Ianuarius und Meinrad in Einsiedler und Rheinauer Quellen (das Fortunata-Offizium ist ausschließlich in Aug. perg. 60 überliefert). Nach dem Schema Antiphonen – Responsorien – Vergleich mit Aug. 60 beschreibt Götz sehr detailliert diese Überlieferung getrennt für beide Heilige. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass die Reichenauer Offizien gängigem Standard zuzuweisen sind, signifikante Unterschiede aber eine gewisse Eigenständigkeit des Repertoires zeigen.

Ein umfangreicher Anhang bringt u. a. die Texte des Fortunata-Kultes und der Historia de S. Pirminio sowie einige Tabellen.

Sehr wertvoll für die weitere Beschäftigung mit Heiligenoffizien ist insbesondere der gesonderte Notenband. Für Ianuarius und Meinrad bringt Götz in paralleler Übertragung auch die Überlieferungen aus Rheinau und Einsiedeln. Die Edition ist ausgezeichnet gemacht, insbesondere die Wiedergabe der Neumenfassungen ist gelegentlich sehr erhellend. Allenfalls die gewählte Notation könnte etwas stören – der Versuch, Hufnagel-Notation mit

rhombschen Notenköpfen und seitlich ange-setzten Hälsen wiederzugeben, hätte meines Erachtens nicht sein müssen – warum nicht konsequent in moderner Notation?

Zusammenfassend: Die Arbeit bringt in erfreulicher Kompaktheit eine gute Edition und solide gemachte, aussagekräftige Analysen zu einer noch wenig erforschten Gattung des liturgischen Gesangs im Mittelalter.

(Oktober 2003)

Klaus Thomayer

*PHILIPPE CANGUILHEM: „Fronimo“ de Vincenzo Galilei. Paris/Tours: Minerve 2001. 235 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)*

Die Annahme, dass ein bestimmtes Thema „Desiderat der Forschung“ sei, ist vielleicht inzwischen zu einem abgenützten Topos wissenschaftlicher Publikationen geworden. Selten hat sie jedoch so gut wie zu Vincenzo Galileis *Il Fronimo* gepasst. Canguilhems Monographie füllt in der Tat eine gravierende Lücke aus, die um so problematischer war, als andere Schriften Galileis wie der *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) bereits auf eine reiche Forschungsgeschichte zurückblicken konnten. Der spezielle Charakter des Buchs als Lehre für die Lautenintavolierung hat vielleicht in einer sich in den letzten Jahrzehnten primär auf das Phänomen der Vokalmusik konzentrierenden Renaissance-Forschung für dessen Vernachlässigung gesorgt. Es ist aus diesem Grund erfreulich, dass die vorliegende Monographie – die überarbeitete Fassung einer 1994 an der Universität Tours vorgelegten Dissertation – diesen Forschungsrückstand so befriedigend aufarbeitet.

Abgesehen von der endlich geklärten Datierung der ersten Ausgabe, die zwei Jahresangaben (1568–1569) trägt, bringt das erste Kapitel über die Biographie Galileis und die Veröffentlichungen beider Ausgaben des Traktates zwar nicht wesentlich neue Erkenntnisse, es legt jedoch auf der Basis der Sekundärliteratur die Grundlagen für den historischen Hintergrund des Traktates. Das zweite Kapitel widmet sich der zentralen Frage der Schrift, nämlich der nach der Intavolierung von Vokalmusik. Canguilhem kommt das Verdienst zu, Galileis etwas unordentliche, oft unklare Vorgehensweise

in einer klaren Darstellung systematisiert zu haben. Dies erlaubt ihm mit einer besonderen Deutlichkeit auch die Lücken in der Behandlung der Materie aufzudecken: Mit Recht betont er, dass Galilei seinem Leser den Übergang von der Notation der Vokalmusik zur Tabulatur gar nicht erkläre. Vielmehr konzentriere er sich auf die Gebiete der Diminutionen, der *Musica ficta* sowie des Kontrapunktes, was nicht zuletzt der damals nicht selbstverständlichen Idee eines ‚gelehrten Lautenisten‘ entspricht. Canguilhem sehr plausible Schlussfolgerung lautet, dass nach Galilei die Intavolierung nicht nur zur Aufführung, sondern auch – wenn auch nicht primär – zum Studium der Musik diene: „Même s’il ne le dit jamais expressément, Galilei considère la tablature comme un reflet fidèle de la partition, comme une alternative à la *spartitura*“ (S. 89). Dies wirft nicht nur neues Licht auf die praktische Funktion der Laute als ‚Werkzeug‘ für die satztechnische Beobachtung von Vokalmusik in der Musiklehre, sondern auch auf die Zweckbestimmung des Traktates: Die Tabulatur dient nicht zur praktischen Anweisung in der instrumentalen Bearbeitung, sondern verfolgt primär deskriptive Zwecke, die Canguilhem mit Recht als ‚analytisch‘ definiert.

Das im Zusammenhang mit dieser Auffassung immer wieder thematisierte Diktat der strengen Treue zur kontrapunktischen Textur der vokalen Vorlage bei der Übertragung auf die Laute versucht Canguilhem im dritten Kapitel anhand von Galileis Intavolierung des Madrigals *Anchor che col partire* von Rore zu illustrieren. Der bisweilen freie Umgang mit der Vorlage veranlasst Canguilhem hier von einer „double personnalité“ Galileis zu sprechen: Auf der einen Seite ist er der theoretisch geprägte Kontrapunktist, der versucht, dem Leser eine dem originalen Kontrapunkt sehr treue Intavolierung zu zeigen, auf der anderen der praktische Lautenist, der eine teilweise freie ‚Adaption‘ des Originals anzubieten versucht. Die Analyse einer Lautenfantasie Galileis über dieselbe Komposition führt zu einer Diskussion der unterschiedlichen Formen instrumentaler Bearbeitungen, die von Jean-Michel Vaccaros Klassifizierung ausgeht (S. 115). Canguilhems Versuch, die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Lautenisten gegenüber den Vokalkompositionen aufgrund der drei von G. W.

Pigmann 1980 entworfenen Arten der Imitation zu erklären, erscheint leider nicht besonders gelungen. Zum einen erweist sich die in der angloamerikanischen Musikwissenschaft sehr erfolgreiche, jedoch in der Literaturwissenschaft umstrittene Typologie Pigmanns als sehr schematisch und artifiziell, zum anderen wird die alles andere als selbstverständliche Anwendbarkeit der literarischen Kategorie der *Imitatio* auf die Musik im Hinblick auf das Repertoire der Lautentabulaturen nicht adäquat problematisiert. Es entsteht überhaupt der Eindruck, dass dieser Abschnitt (III. 3: „*Imitation et musique instrumentale*“) wenig in das übrige Kapitel integriert ist.

Sehr aufschlussreich ist dagegen die im folgenden Kapitel unternommene Untersuchung der zweiten Ausgabe des *Fronimo* (1584), besonders im Hinblick auf mögliche Einflüsse des drei Jahre davor erschienenen *Dialogo della musica antica et della moderna*. Canguilhems einsichtsreiche Analyse der 1584 vorgenommenen Textveränderungen beweist neben einer auffälligen stilistischen Verbesserung sowie einer Simplifizierung der Syntax eine Steigerung der musikalischen Gelehrsamkeit, die auf eine Ausweitung von Galileis Interessen hindeuten würde. Dies lasse sich besonders an der Hinzufügung von umfangreichen Textabschnitten über die 12 Modi, über die Quarte als Intervall sowie über die musikalische Temperatur ablesen.

Im umfangreichen fünften Kapitel widmet sich Canguilhem den ‚Notenbeispielen‘. Ein Vergleich des oft divergierenden Repertoires beider Ausgaben ergibt interessante Einblicke in Galileis ‚Werkstatt‘: Während die Zahl der zitierten Kompositionen 1584 etwas geringer geworden ist, ist jene der dort vertretenen Komponisten fast verdoppelt. Außerdem ist das Repertoire in der zweiten Ausgabe verhältnismäßig älter als in der ersten. Der Autor vermutet, dass es sich um unveröffentlichte, bereits zur Zeit der ersten Ausgabe intavolierte Kompositionen handelt, die Galilei 1584 in Ermangelung eines neueren Repertoires verwendete, da er in der Zeit zwischen 1572 und 1582 aufgrund der Arbeit an seinem *Dialogo* wenig Zeit hatte. Diese Hypothese ist plausibel, man kann sich trotzdem die legitime Frage stellen, inwiefern dieses Repertoire als ‚alt‘ empfunden wurde. Eine Diskussion des Kanonisierungsprozesses

ses im 16. Jahrhundert sowie die Berücksichtigung der in der Musiklehre dieser Zeit häufig vorkommenden Differenzierung zwischen „antichi“ und „moderni“ hätte vielleicht für eine bessere Kontextualisierung des Repertoires gesorgt.

Ein breit angelegtes Kapitel über die Rezeption von Galileis *Fronimo*, das auf Galileis Ruhm, auf die Streuung und Verwendung von *Il Fronimo*, sowie auf dessen Fortleben in der Musiklehre eingeht, schließt ein sehr gelungenes Buch ab, das schon jetzt als eines der unentbehrlichen Standardwerke der Galilei-Forschung betrachtet werden kann.

(Februar 2004)

Michele Calella

*Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft Zerbst. Dessau: Anhalt-Edition 2001. 341 S., Abb., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band VIII.)*

Die internationale Fasch-Gesellschaft in Zerbst wurde 1991 mit dem Ziel gegründet, die Forschungen zum Anhalt-Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch zu intensivieren und seine Werke in Konzerten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Zu diesem Zweck entfaltete die Fasch-Gesellschaft seither eine wirklich bemerkenswerte Aktivität: Die alle zwei Jahre durchgeführten Internationalen Fasch-Festtage mit einer Vielzahl an Konzerten sind mittlerweile im mitteldeutschen Raum zu einer Institution geworden, man richtete ein Archiv ein und initiierte verschiedene Editionsprojekte. Die im Rahmen der Fasch-Festtage regelmäßig organisierten wissenschaftlichen Konferenzen beleuchteten das kompositorische Œuvre des im 18. Jahrhundert hoch angesehenen Fasch aus unterschiedlicher Perspektive und damit verbunden exemplarisch das Musikleben in einer kleineren Residenz, die gemeinhin nicht im Fokus des musikhistorischen Interesses steht.

Die im Jahr 2001 veranstaltete Konferenz, deren Bericht erfreulich kurze Zeit nach der

Tagung vorgelegt wurde, stellte die Frage in den Mittelpunkt, in welcher Weise Fasch für auswärtige Höfe tätig war. Ausgangspunkt für diese Themenstellung bildete das Phänomen, dass Fasch-Quellen im deutschsprachigen Raum weit verbreitet sind, der Komponist mithin eine Außenwirkung entfaltet haben muss, die angesichts seiner Kapellmeisterposition in der kleinen Residenz Zerbst doch überrascht. Die Grundlage dieser weiträumigen Rezeption schuf Fasch durch Reisen und – wie zumal der Beitrag von Stephan Blaut im Band plastisch vor Augen führt – durch persönliche Kontakte zu Georg Philipp Telemann, Johann Georg Pisendel, Christoph Graupner und Gottfried Heinrich Stölzel, die er während seiner Leipziger Studienzeit zwischen 1701 und 1713 geknüpft hatte. Damit einher ging ein Musikalientransfer von und nach Zerbst, mit je nach Hof unterschiedlicher Intention Faschs – etwa dem Aufbau einer Notenbibliothek für die Zerbster Hofkapelle, dem Interesse seiner einstigen Lehrer, Förderer und Freunde an seinen Kompositionen, der Empfehlung für einen auswärtigen Posten etc.

Den größten Raum im Band nehmen Beiträge zu den in Dresden und Darmstadt überlieferten Kompositionen Faschs ein. Die Autoren dieser Aufsätze widmen sich vornehmlich Datierungsfragen, einer analytischen Durchdringung der Stücke und zeigen außerdem, ob und – wenn ja – wie die Kompositionen zur Aufführung gelangten; so kamen, wie die Quellen zeigen, Faschs Werke in Dresden mit zum Teil erheblichen Änderungen von der Hand Pisenfels und Heinichens zur Darbietung, in Darmstadt hingegen in nahezu unveränderter Form. Gattungsschwerpunkte der Beiträge bilden für Dresden die Ouvertüren und Konzerte (Manfred Fechner, Stephan Blaut) sowie die Kirchenmusik (Janice B. Stockigt), für Darmstadt Ouvertüren-Suiten, Konzerte, Sinfonien und Sonaten (Ursula Kramer) sowie Kantaten (Barbara M. Reul). Ferner beschäftigt sich Undine Wagner in ihrem Aufsatz mit der Tätigkeit Faschs in Prag, wo er 1721/22 beim Grafen Wenzel Morzin angestellt war, und Ralph-Jürgen Reipsch diskutiert die Frage, ob die anonym überlieferte Kantate *Willkomm, du Licht aus Licht geboren* von Telemann oder Fasch stammt. Ergänzt werden die genannten Beiträge durch biographische Forschungen anhand



des Briefwechsels zwischen Fasch und Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (Thilo Daniel), der in den Franckeschen Stiftungen Halle überlieferten drei Fasch-Briefe (Elena Sawtschenko) zu vornehmlich theologischen Fragen sowie durch Ausführungen zu einem Bewerbungsschreiben Faschs auf die Kantorenstelle an St. Jakobi in Chemnitz aus dem Jahr 1711 (Wolfgang Eckhardt).

Insgesamt leistet der Band somit einen gewichtigen Beitrag zur Erschließung von Faschs Kompositionen und zu ihrer musikhistorischen Verortung sowie zur Erforschung der Dresdner, Darmstädter und Zerbster Aufführungspraxis. Besonders ergiebig für weitere Forschungen dürfte der umfangreiche Anhang des Bandes sein, der ein ausführliches Verzeichnis der bislang bekannten Fasch-Quellen und eine differenzierte Bibliographie des Fasch-Schrifttums seit 1728 (mit Inhaltsangaben) umfasst. (März 2004) Panja Mücke

*Michel-Jean Sedaine (1719–1797). Theatre, opera and art. Edited by David CHARLTON and Mark LEDBURY. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIII, 322 S., Abb., Notenbeisp.*

Michel-Jean Sedaine zählt zweifellos zu den profiliertesten und innovativsten Theaterautoren der französischen Oper des 18. Jahrhunderts. Anders als Diderot oder Beaumarchais, deren genuine Beiträge für das musikalische Theater eher punktueller Natur waren, zeichnet sich Sedaines Œuvre durch die Existenz von Sprechdramen und Libretti aus. Zwar ist Sedaine mit seinem *Philosophe sans le savoir* (1766) in fast allen einschlägigen Literaturgeschichten als Exemplum für das bürgerliche Lehr- und Rührstück vertreten, seine Opéra-comique-Produktion blieb jedoch demgegenüber lange unbeleuchtet. Die meisten Arbeiten zur französischen Librettistik des 18. Jahrhunderts fokussierten vorzugsweise die an der Académie Royale de Musique gepflegte Tragédie lyrique. Betrachtet man ferner die zahlreichen Aufsätze jüngerer Datums zu Eugène Scribe, so wird man eine gewisse Schieflage im Hinblick auf die Erforschung der französischen Librettistik des späten Ancien Régime nicht übersehen können. Ist die Opernforschung hinsichtlich Scribe und seiner ‚Werkstatt‘ schon beinahe zu

einer Skizzenforschung mutiert, so sind weite Felder der französischen Libretto-Produktion des 18. Jahrhunderts noch immer zu erkunden. Umso willkommener ist der von Mark Ledbury und David Charlton vorgelegte Band – Früchte des 1997 in London anlässlich des 200. Todesjahres von Sedaine veranstalteten Symposiums –, der eine empfindliche Lücke der Libretto-Forschung zu schließen vermag. Das Symposium stand unter dem Titel „Fusing the arts“, der auch als Motto von Sedaines librettistischem Schaffen gesehen werden darf. Dies spiegelt sich auch in den Beiträgen wider: Das musikwissenschaftliche Spektrum wird erweitert durch theater- und literaturtheoretische sowie kunsthistorische Aufsätze („Words, Gestures and Other Signs in the Era of Sedaine“ von Sophia Rosenfeld, „The Representation of the Female in the Dramas of Sedaine“ von John Dunkley, „Sedaine et les images“ von Martine de Rougemont). Das Buch gliedert sich in vier zentrale Themenbereiche: „Genre and Representation“, „Transformations“, „The Public Image“, „Sources“.

Eröffnet wird der Band mit einem Grundsatzaufsatz von Mark Ledbury zum Gattungsproblem. Ledbury legt überzeugend dar, dass Sedaine den Gattungsdiskurs des 18. Jahrhunderts, der primär die Hierarchie der Gattungen zum Gegenstand hatte, in Richtung eines „discourse of opposition“ lenkte. Sedaine ging es dabei nicht um eine Gattungsvermischung, sondern seine Position ist die einer klaren Favorisierung der Komödie gegenüber der Tragödie, getragen vor allem von der Einsicht, dass die französischen Genres hinsichtlich ihrer Sprache reformiert werden müssen. Dies führte dann in den Opéras comiques der 1760er-Jahre zu einer Elevation des sozial Niedrigstehenden. Eine ‚Genreversmelzung‘ findet bei Sedaine also allenfalls auf der Ebene der Sprache statt, die Gattung im engeren Sinne ist dabei sekundär.

Dass die Bedeutung Sedaines für das Musiktheater insbesondere in der Präfiguration romantischer Ingredienzien bzw. Sujets liegt, wird in dem Beitrag von Manuel Couvreur deutlich, der sich Monsignys *Aline Reine de Golconde* widmet. Der Untertitel des Aufsatzes zeigt die genrespezifische Implikation des Librettos an: „une bergère d’opéra-comique à l’Académie Royale de Musique“. Couvreur be-

tont das Fehlen des „merveilleux“, das durch die stoffgeschichtliche (Neu-)Orientierung am spanischen Theater kompensiert wird. Die Filiation der äußerst intrikaten Stoffgeschichte dieser „pastorale heroïque“ steht im Vordergrund von Couvreaux Betrachtungen. Bemerkenswert ist auch, dass Monsignys Präferenz der Da-capo-Arie dem italienischen Vorbild der Devisenarie folgt und weniger dem Modell der affektuoseren Arien, das beispielsweise Chastellux als Ideal vorschwebte.

Der zunehmende Einfluss des spanischen Theaters auf die französische Bühne wird auch in Michel Noirays Beitrag deutlich, der die verschiedenen Transformationen von Calderons *El alcade de Zalamea* in den Blick nimmt. Im Zentrum steht die Frage, wie ein König auf der Bühne adäquat darzustellen ist. Bemerkenswert sind hier Parallelen zwischen Collés *La Partie de chasse de Henri IV* und Sedaines *Le Roi et le fermier*. Obwohl Sedaine das Stück von Collé nicht kannte, kommen beide hinsichtlich Dramaturgie und Zeichnung der jeweiligen Protagonisten zu ganz ähnlichen ‚Ergebnissen‘. Dies ist vor dem Hintergrund, dass die beiden Stücke von Dodsley (*The King and the Miller of Mansfield*) und Goldoni (*Il re alla caccia*) ganz andere Wege beschreiten, interessant.

Die musikalische Seite steht im Mittelpunkt des Beitrages von Raphaëlle Legrand („Risquer un genre nouveau en musique: l’opéra-comique de Sedaine et Monsigny“), die die Vertonungen von Monsigny einer strukturellen Untersuchung (der Arien) unterzieht. Mit Sedaine teilte Monsigny vor allem einen großen Theaterinstinkt, was deren Zusammenarbeit besonders fruchtbar werden ließ. Die Blickrichtung auf das Theatrale als Ereignis führte zu einem veränderten Werkbegriff dieser „dramas nouveaux“: Wie schon Grimm und Laharpe konstatierten, konnten die Opéras comiques keineswegs mehr anhand der Lektüre beurteilt werden (wie vielleicht noch die Stücke Favarts), sondern deren Qualität war einzig und allein durch die Wirkung im Theater erfahrbare. Patrick Taïeb geht der Frage der literarischen Rezeption von Sedaine nach. Im Zentrum steht die Betrachtung eines Artikels für das *Journal de l’Empire* von 1812, in dem François Benoît Hoffman eine Anthologie des älteren Opéra-comique-Repertoires rezensierte. Taïeb prä-

sentiert ein Lehrstück in Sachen Rezeption und Ideologie. Er zeigt, wie sich Hoffman an Sedaine buchstäblich (negativ) abarbeitete, um seine eigene librettistische Produktion in umso hellerem Licht erscheinen zu lassen. So setzte Hoffman beispielsweise Sedaine dem Vorwurf aus, dieser hätte sich ganz wie die jüngeren Melodram-Autoren über alle geltenden Theaterregeln hinweggesetzt.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes stammt vom Mitherausgeber David Charlton und gilt den Vorreden von Sedaines Operntexten. Der erste Teil kontextualisiert die Vorworte im zeitgenössischen Opéra-comique-Schaffen, der zweite Teil stellt eine kommentierte Edition der insgesamt 17 Vorreden dar. In faszinierender Weise legt Charlton die Mechanismen der Librettproduktion offen und gewährt gleichermaßen einen instruktiven Einblick in die Druck- und Publikationsgeschichte des ausgehenden Ancien Régime. Charlton erhellt das Beziehungsgeflecht von „permis“, „approbation“ und „privilège“, vor allem hinsichtlich Zeitplan und Aufführung. Wenngleich das Procedere in vielen Fällen eine „last-minute“-Angelegenheit war, so führte umgekehrt eine frühe „approbation“ keineswegs automatisch zu einem aufführungsnahen Druck. Das Frappierende an Sedaines Vorworten – meist als Letztes dem Libretto beigefügt – ist das künstlerische Selbstbewusstsein des Autors, das dort zum Ausdruck kommt. Hierin, so Charlton, unterscheidet sich Sedaine deutlich von seinen Zeitgenossen. Sedaine präsentiert sich als kontrollierende (und mitunter auch distanzierende) Instanz, sowohl gegenüber den Komponisten als auch gegenüber dem Publikum. Hier offenbart sich einmal mehr die hohe Literarizität der Gattung Opéra comique.

Der letzte Teil des Buches ist ein Quellenverzeichnis mit Bibliographie, das auch die für Sedaine bedeutsamen ikonographischen Quellen versammelt. Bei dem angegliederten Werkverzeichnis der Textbücher hätten – da ohnehin auf eine diplomatische Wiedergabe der Titelseiten verzichtet und spätere Ausgaben nur kursorisch aufgenommen wurden – die römischen Jahreszahlen durchaus in arabische verwandelt werden können, was der Übersichtlichkeit dienlich gewesen wäre. Ein kombiniertes Personen- und Werkregister rundet den lesenswerten Band ab, von dem zu hoffen ist, dass

er auf ähnliche Vorhaben inhaltlich wie methodisch befruchtend wirkt.  
(Februar 2004) Thomas Betzwieser

*Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung. München: edition text + kritik 2002. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. 85 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 116.)*

*Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 217 S., Notenbeisp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 2.)*

Wie das Singen im Keller will der Untertitel der ersten hier anzuzeigenden Aufsatzsammlung anmuten, denn „modern“ ist die Gattung des Streichquartetts – heutzutage – kaum. Vielmehr steht sie im öffentlichen Bewusstsein und im Konzertleben auf der Liste der aussterbenden Kulturarten. Daran ändern auch Manifestationen mit Event-Charakter wie die Aufführung sämtlicher Haydn-Quartette an vier Tagen, die den Rahmen für die im zweiten Sammelband veröffentlichten Symposiumsbeiträge bilden, auf Dauer nichts. Das Interesse der Wissenschaft bleibt hingegen ungebrochen: sicher nicht aus Gründen der gesellschaftlichen Relevanz im Tagesgeschäft, sondern aufgrund der internen Attraktivität dieser Gattung (und der Werke ihres Etablierers zumal), die einen musikalisch-geistigen Mikrokosmos sondergleichen darstellt, den nach immer neuen Facetten auszuloten eine fortwährende Aufgabe ist. Diese schier unerschöpfliche kompositorische Dichte und Gedankenfülle scheint das Streichquartett als Untersuchungsgegenstand auch noch immer weitgehend gegen neuere Forschungsansätze unterschiedlichster Couleur immun zu machen. Auch die Aufsätze der beiden Sammelpublikationen widmen sich dem Thema zumeist aus dem Blickwinkel der Gattungsfrage, der Werkentstehung und der Werkbetrachtung – traditioneller Forschungsfelder, die stets noch genauer kartographiert werden (können).

Dabei erweitern die Aufsätze des Freiburger Forscher-Trios Thomas Seedorf, Keith Falco-

ner und Markus Bandur, die das 116. Heft der *Musik-Konzepte* ausmachen, das Panorama um einige weniger gängige bzw. aktuellere Perspektiven. Seedorf zeigt, wie sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Neuorientierung um 1800, die auf eine Trennung der sich vordem gegenseitig befruchtenden Sphären ‚vokal‘ – ‚instrumental‘ zielte, die Kantabilitätskonzepte in Haydns Quartettschaffen wandelten: von Cantabile-Modellen (seien sie expressiv-opernhafter Art oder vom Typ abstrakter kontrapunktischer Sanglichkeit), die prononcierte vokale Satzcharaktere formen, hin zu vokal-instrumentalen Amalgamen, in denen das Vokale als Grundschrift waltet. Falconer prüft die wenigen zu Haydns Quartetten erhaltenen Skizzen, Entwürfe, Entwurfspartituren und Notizen – Falconers Terminologie ist verwirrend inkonsequent – aus dem übergeordneten Interesse heraus, Kompositionsvorgänge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Die neue kompositorische Herausforderung, große Formteile disponieren zu müssen, verbunden mit Haydns spezifischem Formverständnis („interne Beziehungen über lange Zeitabschnitte, verdeckte Symmetrien, mehrdeutige Modulationen und zeitlich genau gemessene Effekte“ zu organisieren, S. 56), führten zu der erstmals bei Haydn nachweisbaren Art der Vor-Notierung, die den Satz auf wenige Stimmlinien innerhalb zwei-systemiger Akkoladen reduziert und hier hinsichtlich des Verlaufs Lücken lässt, also komplexe Stellen punktuell im Voraus kontrolliert. Bandur schlägt vor, die im 18. Jahrhundert modernen literarischen Techniken, die Laurence Sterne in seinem Roman *Tristram Shandy* entwickelte, auf Haydns formale Strategien zu übertragen: So wie Sterne mit rekursiven Verfahren labyrinthische Zeit- und Textebenen schafft sowie unentwegt die Voraussetzungen des Erzählens thematisiert und damit zugleich durchbricht, scheint Haydn in Opus 33,1/I durch permanentes Aufbauen einer Erwartungshaltung (primär im harmonischen Bereich, was an tonal offenen Stellen aber formale Dispositionen betrifft), die dann aber nicht eingelöst oder sogar markant enttäuscht wird, sagen zu wollen „Ich weiß, wie es gehen sollte, tue es aber nicht“ und „springt damit Sterne vergleichbar aus einem geschlossenen System mit festgelegten Alternativen heraus“ (S. 77). So anregend die Über-

legung im konkreten Fall ist, bleibt die These, dass dies die von Haydn so sphinxenhaft proklamierte „gantz neue besondere Art“ des Opus 33 sei, genauso spekulativ wie alle früheren exegetischen Versuche. Insgesamt fungiert das Streichquartett in den drei erhellenden Aufsätzen als – durchaus instruktiver – Untersuchungsgegenstand für Haydns generelle Kompositionsspezifik, ohne unbedingt spezielle Erkenntnisse für die Gattung zu zeitigen.

Im Eisenstädter Band, der übrigens auch viel „Unwissenschaftliches“ und Nicht-Thematisches zwischen edle Leinendeckel packt, nimmt Gretchen Wheelock die avancierteste Perspektive ein. Am Fall von Opus 76,4/II spürt sie der Rolle von „physical gesture in performance – the ‚body language‘“ der Ausführenden (S. 71) nach, die sie bei Fermaten und Generalpausen insinuiert und wodurch das hörende Gegenüber zur mitvollziehenden Wahrnehmung aktiviert werden sollte. Die spontane Zustimmung zum Untersuchungsergebnis wäre allerdings nachhaltiger, flankierte eine theoretische Fundierung zur musikalischen Körpersprache (über die Kritik am undifferenziert gebrauchten Konversationstopos in der Streichquartettliteratur hinaus) die Detailbeobachtungen. Haydn wäre nicht Haydn, ergäbe sich nicht nebenbei, dass er mit diesen gezielten „Löchern“ im zeitlichen Verlauf ein strukturelles Bezugsnetz über den Satz und die Folgesätze wirft und somit nicht nur eine Konversation, sondern einen gedanklichen Diskurs gestaltet. Neben einer analytischen Ehrenrettung von Opus 33,4 durch David Young, der im Kopfsatz „Witz“-verdächtige Widersprüche zwischen dem Material und seiner Verarbeitung feststellt, und die Textgestalt sowie Entstehungs- und Publikationsgeschichte betreffenden aufschlussreichen Essentials aus der jüngsten Edition der Opera 76, 77 und 103 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Horst Walter, die Haydns schrittweise Kapitulation vor seinen eigenen schöpferischen Kräften nachvollzieht, beschäftigen sich die Beiträge von Friedhelm Krummacher und James Webster in Fortsetzung ihrer jeweils einschlägigen Ansätze mit gattungsgeschichtlichen Aspekten. Ausgehend von der jüngst durch die Publikation von Asplmayrs Quartetten von 1769 neu aufgeworfenen Prioritätsfrage, wer die Gattung Streichquartett begründete, verwirft Krummacher Satzzahl

und -folge als alleinige Kriterien und verfolgt an Opus 1, 2 und 9 Haydns über das Fortspinnungsdenken hinausgehendes dialektisches Spiel mit metrischen Impulsen und Gewichtungen, aus denen sich motivische und thematische Qualitäten entwickeln und so den Kern einer tatsächlich innovativen Tonsprache bilden. Auch Webster durchleuchtet kompositorische Phänomene im frühen Opus 9 als Werke nicht eines tastenden Anfängers in der Experimentierphase, sondern „eines voll gereiften Meisters“ (S. 108), um damit seine Kritik an der im 19. Jahrhundert entstandenen Streichquartett-Ideologie zu erneuern, der zufolge satztechnische Notwendigkeit, Unabhängigkeit und Gleichheit der Stimmen postuliert, Homogenität des Klangs favorisiert und Reinheit der Musiksprache erwartet werden und die Anleihen bei anderen Gattungen (etwa dem Konzert in Opus 9 und der Fuge in Opus 20) schmäh, was die Zyklen vor Opus 33 durch die teleologischen Maschen fallen lässt.

(Februar 2004)

Nicole Schwindt

*HANSJÖRG EWERT: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann. Tutzing: Hans Schneider 2003. 480 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 23.)*

In einem Abstand von nur zwei Monaten wurden 1850 Schumanns *Genoveva* und Wagners *Lohengrin* uraufgeführt. Hansjörg Ewert nimmt diese Koinzidenz in seiner Würzburger Dissertation zum Anlass, Schumanns einzige Oper in ihren historischen Kontext zu stellen. Durch eine kritische Analyse von Rezeptionszeugnissen werden progressive Dimensionen eines Werks, „das uns heute wegen seiner Nummernhaftigkeit kaum in seiner Fortschrittlichkeit mehr erkennbar ist“ (S. 99) freigelegt. Indem „die Musikgeschichtsschreibung eine nur unzureichend geklärte Wagner-Perspektive auf die Operngeschichte gelegt“ habe, sei eine unvoreingenommene Bestimmung „der Kohärenz des dramatischen Fortgangs und der Verdichtung des charakteristischen Moments“ (S. 102) unterblieben.

Im ersten Hauptteil steckt Ewert durch Kapitel zur Opernästhetik in den 1840er-Jahren, zur Dresdner Opernsituation 1847, zum biographischen Kontext und zu den der Kompositi-

on der *Genoveva* vorausgehenden Opernplänen die Voraussetzungen des Werks ab. Dagegen distanziert er sich von Versuchen, „aus den die Opernbemühungen flankierenden Opernrezensionen und dem Dresdner *Theaterbüchlein* eine kohärente und zumindest für das eigene Schaffen relevante Opernästhetik ableiten“ zu wollen (S. 82). Unberücksichtigt bleibt so z. B. eine von Schumann nicht in seine *Gesammelten Schriften* übernommene Rezension einer Oper von J. Hoven (*NZfM* 17, Nr. 24, 20.9.1842, S. 99 f.). Entgegen der These aber, dass die *Neue Zeitschrift für Musik* erst unter Schumanns Nachfolger Franz Brendel eine deutliche Position zum Thema Oper bezogen habe (S. 37), bildet die ‚deutsche Oper‘ schon unter Schumanns Ägide ein in mehreren Artikel- und Besprechungsserien u. a. von Anton W. F. Zuccalmaglio, Hermann Hirschbach, Helmine von Chezy, Heinrich Schmidt und schließlich auch Schumann selbst behandeltes Thema. Ewert jedoch greift bei der Bestimmung des programmatischen Anspruchs einer ‚deutschen Oper‘ als Synthese von opernhaften und symphonischen musikalischen Idiomen auf Wagner zurück.

Angeregt durch das Kuriosum einer Oper, deren Ouvertüre vor dem Libretto entstand, geht der mit „Verwirklichungen“ überschriebene zweite Hauptteil von schaffensgenetischen Untersuchungen aus. Wenn dabei die „Kompositionsweise Schumanns opernfern“ erscheint (S. 115), so entspricht das einem seit Hanslick belegten Rezeptionsklischee, demzufolge Schumanns „feiner Strich“ (S. 104) der Forderung eines dramatischen *al fresco* entgegensteht. Weitgehend offen bleibt eine positive, analytische Bestimmung dessen, was Schumann in kritischen Äußerungen am musikalischen Satz bei Wagner vermisste und in seiner Oper zu realisieren versucht haben dürfte. Satztechnische Beschreibungen innerhalb der Analysen kranken teilweise an unscharfer Terminologie: Nicht ein „verminderter Dreiklang“ (S. 110), sondern ein verminderter Septakkord steht im Anfangstakt der Ouvertüre über dem Grundton G; die Beschreibung des Beginns der Arie II, 8, verwechselt Vorhaltstöne sowie stufen- und funktionsharmonisches Denken (S. 218).

Den Dualismus zwischen Feinem und Grobem beobachtet Ewert auch in Bezug auf die

„Anlehnung an das im Unbestimmten ver-schwimmende Aquarell Tiecks und die präzise, bis zum Grotesken überzeichnete Bleistiftzeichnung Hebbels“ (S. 104) als Librettovorlage. Die Tragödie Hebbels diente als Auslöser, was Ewert durch Verweis auf deren zukunftsweisende und zu einer musikalischen Dramatisierung einladende Momente erklären kann. In einer Szenenübersicht sowie einem kompletten Librettoabdruck im Anhang werden die jeweiligen Übernahmen von Tieck und Hebbel in anschaulicher Synopse dargestellt.

Am Revisionsprozess Schumanns in den Schlusspartien der einzelnen Akte wird das Bemühen um „musikalische Motivierung eines zielgerichteten Handlungsablaufs“ und die „nachträgliche Anreicherung mit leitmotivischem Material im Sinne der musikalischen Vereinheitlichung“ (S. 202) herausgearbeitet. Schumanns Umgang mit Leitmotiven gehe über das hinaus, „was Wagner gleichzeitig im Lohengrin auf seine Art verwirklichte“ (S. 303). Stand diese Motiv-Technik schon mehrfach im Zentrum von Untersuchungen zu Schumanns *Genoveva*, so steuert Ewert überdies sehr originelle Beobachtungen zur Rolle von „wiederholten Spiegelungen“ (S. 265) im Verlauf der Oper bei, sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene. Allerdings habe Schumann die kompositorische Aufgabe der mit lebenden Bildern „in einer fast filmisch wirkenden Art“ geschilderten Spiegelszene im dritten Akt nicht angenommen (S. 269).

Am Beispiel der dramaturgisch zentralen siebten und achten Szene des zweiten Akts erfährt die Szenengestaltung genauere Betrachtung. Besondere Bedeutung wird sowohl der Rolle der Chöre als auch den Duett- bzw. Dialogformen zugemessen. Ewert sieht Schumanns *Genoveva* als Erfüllung der Forderung Brendels eines durchgehenden oder „ununterbrochenen Finales“ (S. 98), konstatiert jedoch ein Scheitern Schumanns am „Problem des Schließens – im Kleinen der Nummer wie Großen der Akte und der ganzen Oper [...] von der Anlage des Librettos [...] bis zum Abschluß der Komposition“ (S. 303) – wiederum werden dabei alte Rezeptionsprobleme durch schaffensgenetische Beobachtungen verfestigt.

Was hier geboten wird, ist somit weit mehr als die im Titel angekündigte entstehungsge-

schichtliche Studie. Auch wenn die Arbeit in einzelnen Punkten ihre selbst gesteckten Ansprüche – Vermeidung einer „Wagner-Perspektive“ und kritische Überprüfung gerade der Verdikte Hanslicks – nicht ganz einzulösen scheint, so bildet sie durch ihr hohes sprachliches und argumentatives Niveau sowie ihre ideen- und kenntnisreichen Assoziationen eine stets fesselnde und anregende Lektüre. Ein umfangreicher Anhang enthält u. a. einen – ausdrücklich nicht als endgültige Edition verstandenen – Übertragungsversuch von Entwürfen zur Ouvertüre und ausgewählten Stellen des ersten und zweiten Akts sowie eine Zusammenstellung von Opernplänen Schumanns, die Übertragung zweier theoretischer Fragmente „Zur Operncomposition“ und eine Dokumentation zum Entstehungsprozess der gesamten Oper.

(Dezember 2003)

Thomas Synofzik

*ULRICH DRÜNER: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 361 S., Abb.*

„Ich bin [...], wohin mein Blick, mein Wunsch und mein Wille sich erstreckt, durch und durch Revolutionär, Zerstörer des Alten im Schaffen des Neuen!“ Mit diesem Einleitungs-zitat – ein Selbstporträt Wagners von 1851 – begründet Ulrich Drüner seine Abkehr von einem Großteil der jüngeren Wagner-Forschung, denn er verweigert sich ihren Entlastungsstrategien, durch die Trennung des Künstlers vom kulturkritischen Polemiker politische Rehabilitierung zu betreiben. In Drüners Sicht ist „Wagners Revolution“ weniger ein fortschrittliches Phänomen der Liberalen und Linken, sondern viel mehr eine Kategorie des frühen Nationalismus, auch der „Rasse“ als Ausdruck irrationaler Verwirrung. Drüners wichtige Studie vermeidet vordergründige, irgendeinem „Zeitgeist“ verpflichtete ideologische Zuordnungen. Mit dem genannten Zitat wählt Drüner einen historisch genauen und besonders problematischen Ansatzpunkt für seine Diskussion: die Zeit kurz nach der Erstveröffentlichung der Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* von 1850. Von hier aus rollt er gezielt und doch mit großer Sensibilität die Schnittpunkte von Wagners Leben und Werk auf und meint, „ein des Antisemitismus überführtes Kunstwerk“ müs-

se sich gegebenenfalls auch der Frage „nach seiner Daseinsberechtigung im heutigen Kulturleben stellen“ (S. 1).

Drüner hat als alt gedienter Musikforscher und gleichzeitig als Bratschist eines großen Opernorchesters einen ganz eigenen Zugang zu Wagner. Dass er ihn von innen kennt, belegt er in jedem Kapitel, insbesondere, wenn er interdisziplinäre Ansätze zu Hilfe nimmt, um das Minenfeld um Wagners Fremden- und Judenhass zu räumen. Schon die Kapitel-Überschriften kreisen immer wieder um Wagners pathologisches Verhältnis zu Juden: Es wird nach Wagners möglicher jüdischer Herkunft gefragt; es wird der Einfluss von Meyerbeer, Mendelssohn und Heine auf das frühe Werk bis zu den *Meistersingern* behandelt („Nürnberger Prozess gegen Sixtus Beckmesser und die Wiederveröffentlichung des *Judenpamphlets*“). Die ersten Bayreuther Festspiele und Wagners Regenerations-Weltanschauung dürfen nicht fehlen, ebenso wenig Wagners „Letzte Karte: ‚Parsifal‘ und Christi Erlösung von der ‚Unreinheit‘ des Blutes“.

Der Autor geht über die Wagners Antisemitismus gewidmeten Standardwerke hinaus und sieht des Komponisten Leben und Werk eben nicht nur als „Kampf gegen die Juden“ (Hartmut Zelinsky, teils auch Paul Lawrence Rose und Marc Weiner), sondern eher als „Paradigma des romantischen Idealisten Wagner gegen die Moderne“. Drüner verfolgt vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, wie „die antisemitischen Komponenten in Wagners Werken das Destruktive [...] bedingen und in Konflikt mit Konstruktivem [...] und humanistischem Gedankengut treten“ (S. 11 f.). Das Neue in Wagners Werken sieht Drüner in den beispielgebenden Helden, den „Erwählten“: Lohengrin, Siegmund, Siegfried, Stolzing, Parsifal, die für den Hegelianer Wagner erst durch dialektische Antifiguren plastisch werden; diese seien „Verworfenen“, „Undeutsche“, „Nicht-Arier“ – „sie alle verschwinden (Venus, Alberich, Klingsor), sterben (Ortrud, Mime, Hagen, Kundry) oder werden lebendig ‚begraben‘ (Beckmesser)“ (S. 15). Als dritte Gruppe sieht der Autor die durch die Moderne „Verletzten“, die ihren ursprünglichen Status als „Erwählte“ verlieren (Holländer, Tannhäuser, Wotan, Tristan und Amfortas). Ihnen gelte Wagners Mitleid; als „faustische Heroen“ sagen sie – so der Autor –

viel über die „condition humaine“ und den romantischen Idealisten Wagner aus. Damit kommt Drüner zu seiner Zukunftsperspektive für das Werk Wagners. Im Denunzieren der „Verworfenen“ wie auch als ein mit den „Verletzten Mitleidender“ sei Wagner „modern“; die „Gegenfiguren“ seien heute wichtiger als die „guten“ Helden. Daraus entwickelt Drüner eine Vision im Umgang mit Wagner und seinen Bühnenwerken: Der „Mythologie des Fremden“ entspreche eine „Mythologie des Nächsten“, der Wagner stellenweise den Wert einer „Ideologie des Mitleids“, manchmal auch einer „Philosophie der Liebe“ gebe.

Bleibt für den Autor immer wieder die Thematisierung des Problems von Intuition und Wissen, worin Wagner die Postmoderne antizipiert. Als Beispiel der vielen beeindruckenden musikalischen und ideologiekritischen Analysen sei hier auf das *Parsifal*-Kapitel verwiesen, in dem anhand der Begriffe Intuition und Wissen die Musik als Trägerin philosophischer Substanz festgemacht wird. Zum Schluss-Motto „Erlösung dem Erlöser“ und zum Ausklang des Werks meint Drüner, in den Metaphern von Motivik und Klang vollziehe sich psychologische Erlösung. Das geschehe in der Entwicklung des „Abendmahl-Motivs“, dessen Zentrum, das schmerzlich sich aufbäumende, mit Tristans „Licht-Motiv“ notengleiche „Wunder-Motiv“ gelöst, eigentlich „aufgehoben wird und fortan nicht mehr existiert“. An seiner Stelle steige nun die melodische Linie siegreich zu einer lang gehaltenen Note auf. „Das ist die neue, bildhafte Klanggeste, auf die das *Erlösung dem Erlöser* zu hören ist. Erst die Musik verrät – und nur aus dem leitmotivischen Zusammenhang des Gesamtwerkes – dass in ‚Parsifal‘ Erlösung nicht nur die des Blutes sei, sondern auch die des Geistes“ (S. 309). Geistige Erlösung aber bedeute bei Wagner, „der Intuition wieder teilhaftig zu werden“. Dies werde von Wagner stets durch harmonische Mittel dargestellt, so auch am Ende des *Parsifal*: Mit dem allerletzten gesungenen „Erlöser“ sei es im harmonischen Gleiten von Es-Moll nach Des-Dur dargestellt, nur sechs Takte später gefolgt von der dramaturgischen Entsprechung, „ein Bewusstseins-Wechsel, genauer: ein Bewusstseinsende: Erst hier sinkt Kundry, den Blick zu Parsifal gerichtet, *entseelt langsam zu Boden*.“ Drüner fragt: „Ist das die Liebe bis in

den Tod?“ Indes plädiere die Musik „gegen Völkisches und Politisches“, denn Wagner habe gemeint, hier strahle der Schrecken der Heiligkeit aus (Cosima Wagner, *Tagebücher*, 13. Januar 1882). Drüner: „Im Tod wird Kundry [...] zur Metapher des Seelischen, des Unersetzbaren“ (S. 309).

Als eine Antwort auf die provozierende Anfangsfrage des Buches, ob heute ein des Antisemitismus überführtes Werk eine Daseinsberechtigung habe, kann man Drüners „Skizzen eines neuen Wagner-Bildes“ am Ende des Buches sehen: „Wagners Kunst ist, entgegen der Bestimmung ihres Urhebers, nicht mehr Erbauung, nicht mehr Religion. Diese Kunst ist auch kein lukullisches Vergnügen [...] Wagners Kunst [liefert] Musterbeispiele vom Wesen des Menschen, vor allem vom Wesen des Abendlandes. [...] Richard Wagner – *ein lehrreicher Fall*, wie Friedrich Nietzsche sagte“ (S. 323 f.) (April 2004) Gottfried Wagner

*Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter. Correspondance. Réunion et annotée par Peter JOST, Romain FEIST et Philippe REYNAL. Sprimont: Mardaga 2002. 170 S. (Collection „Musique-musicologie“.)*

Ging es um Freundschaft – oder Feindschaft –, verhehlte Wagner kaum je seinen Eigennutz. Der Fall Meyerbeer ist da nur der prominenteste. Und bei Charles Nutter, Wagners getreuem Übersetzer, juristischem Stellvertreter und Freund in Paris, verhält sich das nicht anders. Bezeichnend schon, dass von den Briefen, die beide zwischen 1861, also kurz vor der berüchtigten Premiere des *Tannhäuser*, und 1882, ein Jahr vor Wagners Tod, tauschten, fast ausschließlich Briefe Wagners überliefert sind, die der sorgsame Bibliothekar aufbewahrt hatte.

102 Briefen von Wagner stehen 11 von Nutter gegenüber, dazu kommen weitere 30 von Cosima, die sich ab 1869 in die Korrespondenz einmischte und sie nach 1883 bis 1890 fortführte.

Nutter, selbst (Co-)Autor von etwa 80 Werken, darunter für Jacques Offenbach und das Ballett *Coppelia* von Arthur Saint-Léon, wurde Wagner von Alphonse Royer, dem Direktor der Opéra, als Übersetzer und Überarbeiter der mangelhaften französischen Version des *Tannhäuser* empfohlen. Es folgten die Übertragung-

gen von *Rienzi*, *Fliegender Holländer* und *Lohegrin*, die Wagner generös ein „chef d'œuvre de l'intelligence et de l'amitié“ nannte (Nr. 37). Und wenn Wagner immer wieder Grüße an Nitters Vater sendet, so gehen sie an den eigentlichen, des Deutschen kundigen Übersetzer, während Nitter die poetische Form des Textes und dessen Unterlegung unter die Musik besorgte.

Gleichwohl wusste Wagner sehr wohl, sich mit Lob – denn anderen Dank ließen seine bedrängten Umstände nicht zu – Nitters Gunst zu erhalten. Wie denn überhaupt die Versicherung der Freundschaft und der Anerkennung seines uneigennütigen Engagements ein Thema dieses Briefwechsels darstellt. Und Wagners Bekenntnis, dass er dereinst als sein Schuldner sterben müsse (Nr. 22), blieb nur zu wahr, bedenkt man, dass Nitter nicht allein für Wagner übersetzte – für einen immerhin ideellen Lohn –, sondern als sein Bevollmächtigter in zahlreichen anderen Belangen von Wagner beschäftigt wurde: vor allem wegen Tantiemenzahlungen und der Aufführung seiner Werke; ebenso wegen einer Lebensversicherung für die Töchter Isolde und Eva: Die wahren Umstände verheimlichend, klagt Wagner, dass er keine Frau, keine Kinder habe (Nr. 31), weswegen er sich der fremden von Cosima von Bülow – seiner „très chère fille adoptive“ – annehme (Nr. 29). Interessant auch, dass Wagner, der allein die vollständige Aufführung seiner Werke als gültig ansah, zumindest für *Rienzi* die übliche Kürzungspraxis akzeptierte, ja selbst um den Druck eines entsprechenden Klavierauszugs besorgt war (Nr. 38).

Nitter war kein Wagnerianer. Vielmehr lassen schon Wagners betont vertrauliche Anrede „tres cher ami“ gegenüber Nitters distanziert-hochachtungsvoller „cher Maitre“ sowie das hilflos-kurze Kondolenztelegramm an Cosima (Nr. 122) vermuten, dass er sich völlig leidenschaftslos für Wagner einsetzte – und gerade darum der richtige Vertreter Wagners in Paris war: korrekt, loyal, zuverlässig, stets das Gewünschte umsichtig besorgend.

Im Unterschied zur *Richard-Wagner-Briefausgabe* enthält diese Ausgabe die Briefe Cosimas und Nitters. Die Orthographie ist kenntlich korrigiert, Durchstreichungen und eingefügte Wörter oder Sätze sind nicht (wie in der

Meyerbeer-Briefausgabe) dokumentiert. Bis auf eine Ausnahme (Nr. 6) sind alle Briefe Wagners lediglich in Abschrift erhalten: zu der Frage nach ihrer Originaltreue Anlass gebend. Das Autograph sowie die Tatsache, dass Wagners Lüge, Isolde und Eva seien nicht seine Kinder, stehen blieb, ist die Originaltreue der übrigen Texte zwar nicht beweisbar, aber immerhin recht nahe liegend. Die Edition eröffnet eine dreiteilige Einleitung: Philippe Reynal behandelt Nitters Biographie, es folgt eine knappe Würdigung Nitters als Bibliothekar der Opéra von Romain Feist, um mit Peter Josts Überschau über Wagners und Nitters Beziehungen sowie die Charakteristiken und Themen der Briefe zu diesen überzuleiten. Dass sie so sorgfältig wie kurz und prägnant kommentiert sind, versteht sich dank der Herausgeber, unter ihnen Jost als Mitarbeiter der *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*, von selbst.

(November 2003) Maunuela Jahrmärker

VALÉRIE GRESSEL: *Charles Nitter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 307 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 18.)*

Es mutet schon eigenartig an, dass eine für das Pariser Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wichtige Person wie Charles Nitter (eigentlich Charles Truinet, 1828–1899) so sehr in Vergessenheit geraten konnte, dass selbst das Zentenarium 1999 unbeachtet blieb. Umso erfreulicher ist die vorliegende Veröffentlichung, die erste ausführliche Biographie überhaupt, die auf jahrelangen Archivstudien basiert. Ausgebildet als Anwalt, dem eine glänzende Karriere in Aussicht stand, fühlte sich Truinet früh zum Musiktheater hingezogen und verfasste, meist als Co-Autor, unter dem durch Anagramm gebildeten Künstlernamen Nitter zwischen 1852 und 1898 rund 90 Libretti bzw. Szenarios für Vaudevilles, musikalische Komödien, komische Opern, Operetten und Ballette, darunter für Komponisten wie Offenbach, Hervé, Delibes, Lalo oder Lecocq. Daneben zeichnet er für die französischen Fassungen von Opern u. a. Wagners und Verdis verantwortlich. 1861 gab er seine juristische Tätigkeit endgültig auf und widmete sich fortan dem Aufbau des Archivs bzw. der Biblio-



thek der Pariser Oper, die er durch umsichtige Neuordnungen und Neuerwerbungen zu ihrer heutigen Bedeutung als zentrale Institution für die Erforschung des französischen Musiktheaters führte.

Gressel teilt ihr Buch in vier Kapitel ein, die nacheinander den Lehr- und Studienjahren, dem Librettisten und Übersetzer, dem Archivisten sowie der Persönlichkeit Nuitters gewidmet sind. Gerade dieses letzte Kapitel, in dem auch das Familienleben zur Sprache kommt (Nuitter blieb unverheiratet und wohnte bei seinen Eltern bis zu deren Tod), ist in besonderer Weise auf bislang unveröffentlichte Quellen angewiesen, da Nuitter wie kaum ein anderer sein Privatleben abzuschirmen wusste. Während die Auszüge aus dem Briefwechsel mit Cosima und Richard Wagner durch die Veröffentlichung der Gesamt-Korrespondenz (*Richard et Cosima Wagner – Charles Nuitter. Correspondance*, Sprimont 2002) inzwischen an Interesse verloren haben, erweist sich der Briefwechsel mit Charles Garnier, dem Erbauer der neuen Pariser Oper, sowie derjenige mit der Familie Hérold, den die Bibliothèque nationale de France 1997 erwerben konnte, als Fundgrube, denn insbesondere in den Briefen an seinen Jugendfreund Ferdinand Hérold (den Sohn des Opernkomponisten) erfahren wir doch einiges über das Denken und Fühlen sowie die Ansichten des sonst so sachlich-kühl erscheinenden, durch Ergebenheit und Höflichkeit sich auszeichnenden Bibliothekars mit Künstlerambitionen.

Der Verzicht auf analytische Untersuchungen zu Nuitters Leistungen als Librettist und Übersetzer (eine Funktion, die im Falle der Wagner-Bühnenwerke treffender als Bearbeiter vorliegender Übersetzungen zu umschreiben wäre) enttäuscht naturgemäß die Erwartungen, die mit einer solchen Biographie verbunden sind. Aber Gressel beschränkt sich bewusst auf eine faktenorientierte Darstellung, um erst einmal die Grundlagen für mögliche spätere Studien zu liefern. Dabei ist sie – teilweise in übertrieben anmutender Rücknahme ihrer Autorschaft – darauf bedacht, nahezu jede Aussage durch ein entsprechendes Zeugnis (Briefausschnitt, Zeitungsnotiz etc.) zu belegen. Die in großer Reichhaltigkeit ausgebreiteten Dokumente sowie der akribisch zusammengestellte Anhang (mit Übersichten zu den

Werken, an denen Nuitter als Librettist, Übersetzer oder Vermittler beteiligt war) machen denn auch das Herzstück der Publikation aus. Die weite Verbreitung, die man ihr wünscht, dürfte allerdings dadurch behindert werden, dass sie als französischsprachige Biographie in einem deutschen Verlag – wenngleich in einer renommierten Reihe – erschienen ist und insofern insbesondere in Nuitters Heimatland kaum die ihr zukommende Beachtung finden dürfte.

(Dezember 2003)

Peter Jost

*MICHAEL STAPPER: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik. Tutzing: Hans Schneider 2001. 335 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 24.)*

Nachdem am 29. Oktober 1923 die erste Programmansage für ein Hörfunk-Konzert aus dem Berliner Vox-Haus erklang, setzte eine Entwicklung ein, die die Ausbreitung und Perfektionierung der Musik im Hörfunk vorantrieb. Markante Daten dieser Entwicklung waren 1930 die Einführung des Magnetbandes, 1950 die erste UKW-Sendung, seit 1963 Stereosendungen und 1973 die Einführung des Kunstkopffverfahrens. Darüber wurden zahlreiche Bücher geschrieben, bereits von Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Musik im Rundfunk* von Siegfried Goslich oder Kurt Blaukopfs *50 Jahre Musik im Rundfunk*.

Über die Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik gab es allerdings noch keine Untersuchung. Diese lieferte Michael Stapper nun mit seiner im Jahre 2000 an der Universität Würzburg angenommenen Dissertation. Auch wenn er die elektro-akustische und elektronische Musik außen vor lässt – die ohne Entwicklung des Rundfunks nicht denkbar gewesen wäre. Vermutlich hätte dies den Umfang gesprengt.

Zunächst bringt er einen Streifzug durch die Technikgeschichte, informiert über die Organisation des deutschen Rundfunks, über die Möglichkeiten der Programmgestaltung und über das allmähliche Wirken von Klangkörpern wie Jazzband oder Sinfonieorchester in die Rundfunkanstalten.

Im zentralen Kapitel über die Unterhal-

tungsmusik im Rundfunk setzt er sich mit der Problematik der Begriffsbestimmung auseinander und analysiert die gehobene Unterhaltungsmusik als rundfunkeigene Kunst. Im nächsten Kapitel geht es um das Radio als Kulturinstrument, um die Rundfunkmusik als soziologisches Problem und um das beladene und heikle Thema der Auftragsvergabe im deutschen Rundfunk.

Am aufschlussreichsten ist das letzte Kapitel, die Erstellung von Kriterien rundfunkeigener Musik. Hier ordnet und vergleicht Stapper Parameter wie Form, Stil, Instrumentation, die Größe des Klangkörpers, Besetzung und Interpretation. Eine Heidenarbeit, wenn man bedenkt, dass die meist ohne großartige Vorgaben komponierten Rundfunkmusiken sehr unterschiedliche Ergebnisse darstellten und dass andererseits der weitaus größere Teil der damals entstandenen Rundfunkwerke nicht erhalten ist.

Mit einem Nachwort, Anhang, einer Bibliografie, dem Verzeichnis musikalischer Werke sowie einem Register schließt das Buch ab, das etliches zur Klärung dieser Musik, an der das Interesse sonderbarerweise so schnell erloschen war, beitragen konnte.

(September 2002) Beate Hennenberg

*CHRISTIAN KUHN: Kurt Weill und das Judentum. Saarbrücken: Pfau 2001. 184 S., Notenbeisp.*

*Kurt Weill und das Judentum* – ein schlichter Titel, der große Erwartungen weckt. Es ist die erste Publikation, die sich dieser Thematik ausdrücklich und ausführlich annimmt. Das Verhältnis Weills zum Judentum, dem religiösen Umfeld, in welchem der Dessauer Kantorsohn aufwuchs, ist bislang ein Forschungsdesiderat.

In den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt Christian Kuhnt das Bibelspiel *Der Weg der Verheißung* (1933/34–1937) – ein „Wendepunkt“ im Leben und Werk Weills und der Beginn einer neuen Phase in dessen „Auseinandersetzung mit spezifisch jüdischen Inhalten“ (S. 12). Es ist Kuhnts erklärtes Untersuchungsprogramm, den „Prozeß des Wandels“ (S. 12), der zu dem Bibelspiel hinführt, und die sich daran anschließende Entwicklung nachzuzeichnen. Aus der „Untersuchung des Einzelnen“ soll Ver-

ständnis gewonnen werden für das Ganze, für „das Problem des Judeseins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen“ (S. 13). Darüber hinaus versteht sich Kuhnts Dissertation als Mentalitätsstudie zu Weill. Der Verfasser konstatiert – trotz eines inzwischen breit gefächerten Spektrums an biographischer Literatur – das „Fehlen einer die verschiedenen Lebensphasen Kurt Weills umfassenden Arbeit“ (S. 14). Dies führe, gerade in Bezug auf Aspekte von Weills Mentalität, nicht selten zur „ungenauen Kategorisierung“. Für Kuhnt besteht daher eine weitere Aufgabe seiner Dissertation darin, diese „unter Berücksichtigung der einzelnen Entwicklungsstufen in der Biographie eines Mannes, der Deutscher, Amerikaner und Jude war, zu hinterfragen und durch eine präzisere Darstellung zu ersetzen“ (S. 14).

Um diese Ziele zu erreichen, bedient sich Kuhnt einer durchgängig chronologischen Vorgehensweise. Hinzu tritt eine nahezu ausschließliche Konzentration auf lebens- und werkgeschichtliche Faktendarbietung auf Kosten einer systematisch-strukturellen Erschließung von Weills Persönlichkeit und Werk. Bereits im ersten Drittel der Studie, das sich mit den Jahren bis 1933 befasst, wird das spürbar. Hier betrachtet Kuhnt etwa die jüdische Herkunft Weills, die auf ihn wirkenden familiären, sozialen, politischen und künstlerischen Einflüsse sowie die in diesen Jahren entstehenden musikalischen Werke mit spezifisch jüdischen und/oder religiösen Bezügen. Dem Leser wird hier zweifellos viel Wissenswertes und zum Teil Unbekanntes präsentiert. Dennoch befriedigt die Lektüre nicht. Zu sehr gerät die Arbeit zur bloßen Schilderung bzw. Aufzählung von biographischen Informationen. Einlässlichere Versuche, interpretatorische Zugänge, Zusammenhänge, Deutungsperspektiven zu erschließen, erwartet man vergeblich. Besonders schmerzlich vermisst man solche Anliegen in ausdrücklich der Analyse vorbehaltenen Passagen. So empfindet der Leser es als Mangel, dass der Verfasser die frühen Werke Weills nicht in den Kontext einer jüdisch-liturgischen Musiktradition einbindet bzw. sie ihr gegenüberstellt. Kuhnt erläutert eine solche erst gar nicht. Man fragt sich, weshalb ein Kapitel über die Geschichte des jüdischen Lebens in

Dessau seit dem 17. Jahrhundert nötig ist, das nicht in den weiteren Argumentationsgang der Studie einfließt, weshalb aber von einer Einführung in die traditionellen Formen und geschichtliche Entwicklung jüdisch-liturgischer Musik in Deutschland sowie in die mit ihr verbundenen Glaubensgesetze abgesehen wird. Gerade solche Blickrichtungen hätten über das frühe Verhältnis Weills zum Judentum Grundlegendes aussagen können.

Im zweiten Drittel der Dissertation, in dem ausschließlich „Der Weg der Verheißung“ behandelt wird, verstärkt sich der biographisch-werkgeschichtliche Ansatz. Kuhnt liefert hier zwar einen lesenswerten entstehungs-, kompositions- und produktionsgeschichtlichen Abriss. Doch die weiterführende Frage, wie die Beziehung Weills zum Judentum in dieser Zeit zu charakterisieren ist, droht darüber fast vergessen zu werden. Dabei hatte der Verfasser gerade den Weg als zentral in Hinsicht auf sein Erkenntnisinteresse ausgewiesen. Lediglich ein Unterkapitel widmet sich „Elemente[n] traditioneller jüdisch-sakraler Musik“ (S. 114) in dem Bibelspiel. Jedoch ist dieses Informationsangebot wiederum zu wenig in werkspezifische Deutungsmöglichkeiten eingebettet. Allein der Sachverhalt, dass traditionelle musikalisch-religiöse Elemente in eine Komposition einfließen und dass ein biblischer Stoff einem Spiel zugrunde liegt, sagt so gut wie nichts über das persönliche und produktive Verhältnis des Künstlers zum Judentum aus. In diesem Zusammenhang muss auf eine weitere Schwäche von Kuhnts Arbeit hingewiesen werden: Der historisch komplexe Begriff ‚Judentum‘ und seine Derivate werden niemals näher erläutert und daher geradezu unreflektiert verwendet.

Das letzte Drittel der Studie behandelt schließlich Werke nach dem „Weg der Verheißung“, die sich quasi propagandistisch für die Sache der Juden während und nach dem Holocaust engagieren, unter anderem *We will never die* (1943) und *A Flag is Born* (1946). Auch hier hält sich der bereits beschriebene Charakter der Studie durch, erfährt der Leser vor allem neue werkgeschichtliche Details, etwa zu der geplanten ‚Radiooper‘ *Jephtas Tochter* (1937) oder dem Ballettprojekt *Billy Sundays Great Love Stories of the Bible* (1939–1941).

Kuhnt breitet in seiner Studie eine reiche Sammlung bislang zum Teil unbekannter bio-

graphischer und werkgeschichtlicher Materialien aus, die Weill in der Tat als Angehörigen des Judentums betreffen. Den im Titel der Studie evozierten Perspektiven und in der Einleitung formulierten Ansprüchen wird der Verfasser freilich nur einseitig gerecht. Im Ganzen bedürfte es insbesondere einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Religion und Kultur der Juden in Deutschland, vor deren Hintergrund Weills Person und Werk zu betrachten wären, sowie eines deutlich stärkeren werkinterpretatorischen Ehrgeizes. In der dringlichen Erforschung der Beziehung Weills zum Judentum sollte das letzte Wort daher noch nicht gesprochen sein.

(September 2003)

Ricarda Wackers

*STEPHAN MÖSCH: Der gebrauchte Text. Studien zu den Libretti Boris Blachers. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. VI, 404 S., Notenbeisp. (M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Kulturwissenschaften.)*

Anzuzeigen ist eine in Forschungsansatz, Qualität und Ergebnis ungewöhnliche Arbeit. Hervorgegangen aus einer literaturwissenschaftlichen Dissertation zur Librettoforschung (bei Norbert Miller), zielt ihr Interesse jedoch primär auf die Musik. Oder anders: Ausgehend von der Prämisse, dass das analysierende Verstehen von Opern in ihren Gattungsspezifika einen multidimensionalen, also interdisziplinären Ansatz verlangt, gelingen verblüffende Einsichten über das Librestostudium hinaus. Für eine derartige Arbeit bringt der Verfasser ideale Voraussetzungen mit: Studienabschlüsse in Literatur- und Musikwissenschaft und ein Musikhochschulstudium mit künstlerischem Abschluss in Gesang. Als Sänger hat er renommierte Wettbewerbe gewonnen und Bühnenerfahrung gesammelt; und aus der Perspektive des leitenden Redakteurs der Zeitschrift *Opernwelt* verfolgt er seit Jahren das Operngeschehen im In- und Ausland.

Mit dieser Kompetenz in mehreren Disziplinen und mit Fleiß, Akribie und Scharfsinn hat Stephan Mösch eine außerordentliche Fülle von Quellen und Forschungsergebnissen zusammengetragen und zahlreiche Zeitzeugen befragt. Das Literaturverzeichnis weist nahezu 600 Titel aus, wobei die Blacher-Bibliographie

(eher beiläufig) eine nützliche Erweiterung erfährt. Das Wort „gebraucht“ in der Titelformulierung ist bewusst doppeldeutig verwendet und meint gleichermaßen „notwendig“ und „benutzt“. Die Untersuchung der Libretti richtet sich auf ein erweitertes Verständnis einer zentralen Gattung Blachers, sie ist aber auch Ausgangspunkt für Fragen nach der historischen Position des Komponisten Blacher und nach seiner Persönlichkeit.

Einleitend werden der Stand der Blacher-Forschung am Beginn des neuen Jahrhunderts und die Situation der Librettoforschung zwischen Literatur- und Musikwissenschaft kritisch befragt. Eine Zeittafel notiert schlüssig und anschaulich biographische Daten im Kontext der Zeitgeschichte. Den Hauptteil bilden ausführliche, exemplarische Untersuchungen von drei Opern, d. h. Untersuchungen, die aus dem Blickwinkel der strategischen Zurüstung der Libretti diese Opern in ihrer Mehrdimensionalität zu begreifen suchen. Dabei geht es um Blacher als Librettisten einer Literaturoper seines Schülers Gottfried von Einem (*Dantons Tod* nach Georg Büchner); als Komponisten eines Nonsens-Libretto von Werner Egk, seines Vorgängers im Rektorat der Berliner Hochschule für Musik (*Abstrakte Oper Nr. 1*); als Komponisten und Librettisten einer Oper mit stummer Protagonistin (*Yvonne, Prinzessin von Burgund* nach Witold Gombrowicz, mit der synoptischen Präsentation von drei Textfassungen). Das Schlusskapitel versucht, eingebettet in ein Resümee, Blacher aus der Szenerie der 1920er-Jahre heraus, dann in seiner Zurückgezogenheit während der Nazizeit und schließlich in den Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs politisch, ideell und kompositionsästhetisch zu porträtieren und, nach 1945, als überragende Instanz im Musikleben der Bundesrepublik zu würdigen.

Mösch löst auf eindringliche Weise ein Analyseprogramm für Opern ein, wie es Carl Dahlhaus um 1980 konzipiert hat. Er stellt sich außerdem dem Problemfeld Zeitoper versus Literaturoper und entwirrt es am Beispiel Blacher. Die Blacher-Forschung bereichert er mit einem vertieften, verblüffend nuancenreichen Bild des Menschen und Komponisten, das seine Konturen aus dem steten Bezug zur Zeitgeschichte gewinnt. Er macht weiterhin deutlich, dass die von Blacher selbst so genannte Zwei-

gleisigkeit seines Komponierens – zwischen E und U, zwischen Serialismus und Neoklassizismus, zwischen Alltagsforderungen und elektronischer *Musique concrète* – das seit langem registrierbare Vergessen im Musikleben erklärt, dass dies jedoch aus einer immer noch wirksamen, wenngleich unreflektierten, obsolet gewordenen Genieästhetik resultiert. Aber gerade im Blick auf die Einzigartigkeit Blachers entwirft der Verfasser ein nachdenkenswertes Modell für das Komponieren in der Postmoderne, ohne eine Lanze für Beliebigkeit zu brechen: Blacher hat Zukunft!

Nicht verschwiegen sei, dass die Lektüre ein sprachlicher Genuss ist – kein Zufall, die Publikation von Mösch wurde 2003 in einer Kritikerumfrage der Zeitschrift *Fono Forum* als „Buch des Jahres“ ausgezeichnet.

(April 2004) Jürgen Hunkemöller

*Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker 1933–1950. Band I: Kalifornien. Hrsg. von Horst WEBER und Manuela SCHWARTZ. München: K. G. Saur 2003. LII, 364 S.*

Die Erforschung der Lebensgeschichten von Musikern und Künstlern, die als Folge des Nationalsozialismus ihre europäischen Heimatländer ab 1933 verlassen mussten, ist aus unterschiedlichen institutionellen, biographischen, werk- oder genrespezifischen Perspektiven denkbar und mündet doch immer in ein grundlegendes Problem, dem Wissen um die Existenz und Verfügbarkeit historischer Quellen.

Vor diesem Hintergrund der Quellenarbeit zur Exilforschung war es das Ziel der Herausgeber Horst Weber und Manuela Schwartz, Historikern und anderen Interessierten über den Rahmen der Musikologie hinaus einen aktuellen Überblick über Bestände und Materialien zu emigrierten Musikern zu geben. Grundlage hierzu war ein mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 1994 bis 1998 gefördertes Forschungsprojekt „Musik in der Emigration 1933–1945: Pilotprojekt Kalifornien“; als methodisches Vorbild des von ihnen geplanten Verzeichnisses wählten sie John M. Spaleks dreibändigen Katalog *Quellen und Materialien der deutschsprachigen Emigration in die USA seit 1933*.

Durch die Fülle der zu verzeichnenden Ma-

aterialien und die intendierte Genauigkeit der Auflistung musste der ursprüngliche Plan, umfassend alle Quellen zum Exil von Musikern in Europa, Israel und den Vereinigten Staaten zu erfassen, deutlich eingegrenzt werden auf kalifornische Sammlungen, was mit der Bevorzugung begründet wird, die diese Region bei den Emigranten gegenüber anderen Staaten und Metropolen genoss (nicht zuletzt auch aufgrund der Anziehungskraft der Filmmetropole Hollywood). Die Kennzeichnung des vorliegenden Buches als „Band I: Kalifornien“ verweist allerdings darauf, dass alsbald ein zweiter Band folgen soll mit Quellen aus Archiven und Nachlässen an der nordamerikanischen Ostküste (und hier vornehmlich New York). Um der Frage vieler Emigranten über Rückkehr in ihre Herkunftsländer oder Verbleib in ihrer neuen Heimat Rechnung zu tragen, dehnten die Herausgeber den Untersuchungszeitraum um jene fünf Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges aus, in denen – mit der Gründung der zwei deutschen Staaten, dem Koreakrieg und dem sich abzeichnenden atomaren Wettrennen – der Kalte Krieg begann.

Der Aufbau des Buches ist straff gegliedert und beginnt mit einer umfangreichen, auf Deutsch und Englisch abgefassten Einleitung. Auf mehr als 30 Seiten wird darin die bisherige Erforschung von Exil und Vertreibung nach 1933 skizziert, die in der Musikwissenschaft im Vergleich zu anderen Disziplinen erst relativ spät einsetzte.

Darauf folgt als Kernstück des Buches auf mehr als 200 Seiten ein nur in Deutsch abgefasstes Verzeichnis der in Kalifornien verfügbaren Quellen, das eine sehr präzise Übersicht über die Standorte der Archive oder Nachlässe gibt, die dort verwahrten Materialien nach schriftlichen Quellen, Noten, Partituren, eventuell auch Tonbändern auflistet und – wie im Fall von offiziellen Dokumenten oder Briefen – stichwortartig auf Inhalte und biographische Zusammenhänge hinweist. Es finden sich darüber hinaus Einträge zur Emigration bzw. zur Exilsituation und zu bedeutenden Aktivitäten der jeweiligen Person sowie eventuelle Hinweise zum Zeitgeschehen, zu Spezifika der jeweiligen Sammlung und weiterführende Literaturverweise.

Die auf den ersten Blick enorme Detailfülle entschlüsselt sich über eine ausführliche, auf

Deutsch und Englisch verfasste Anleitung, die dem Quellenteil vorangestellt ist und die Methodik sowie die beschriebenen Kürzel der Archive und Nachlässe anführt, was eine schnelle Arbeitsweise und praktikable Vergleichbarkeit der Einträge ermöglichen soll. Zu allen Standorten sind – soweit vorhanden – Adressen, Faxnummern und Internetverbindungen angegeben, was besonders in jenen Fällen, wenn Archive oder (wie bei Ernst Krenek) Nachlässe bekannt aber nicht zugänglich waren, hilfreich für individuelle Kontaktaufnahmen oder potentielle Recherchen sein könnte.

Den Kataloglisten schließt sich auf 120 Seiten eine Auswahl von Quellen an, die exemplarisch Einblick geben in die Lebens- und Arbeitssituation etwa von Alfred Einstein oder Briefe und Erklärungen zur Unterstützung von Hanns Eisler vor dem Committee on Un-American Activities zeigen. Ausgewählt wurden diese Quellen nach ihrer geschätzten Bedeutung für die jeweiligen Biographien sowie der Exklusivität der Inhalte, um Überschneidungen mit anderen Publikationen oder etwaige Zweitabdrucke zu vermeiden.

Der eigentliche, potenzielle Nutzen für die Exilforschung zeigt sich im Hauptteil des Buches, der mit großer Informationsdichte Archive und Nachlässe einzeln durchsichtig macht und in der Darstellung der verschiedenen Standorte einen weit verzweigten Überblick über die kalifornischen Bestände gibt.

Ziel der Herausgeber war es nach eigenen Angaben, auf Exilforschung spezialisierten Wissenschaftlern ein Werkzeug zur praxisnahen Arbeit an die Hand zu geben. Es wird sich daher an den darauf aufbauenden Ergebnissen zeigen, wie hilfreich, umfassend und genau die geleistete Katalogisierung im Einzelnen ist. Als Arbeitserleichterung und spezialisiertes Rechercheinstrument macht der vorliegende Band einen gelungenen Eindruck, wobei seine Praxistauglichkeit und die Zufriedenheit der mit ihm Arbeitenden sicherlich auch immer davon abhängen wird, welche Thematik im Zentrum der jeweiligen Forschung steht.

(Oktober 2003)

Michael Custodis

*THOMAS NUSSBAUMER: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskun-*

de unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck u. a.: Studien Verlag / Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana 2001. 390 S., Abb., Notenbeisp. (Bibliotheca Musicologica. Band VI. Tirolensia.)

Das Material für diese Studie über die flächendeckende Erforschung und Aufnahme aller Gattungen und Formen der mündlichen Überlieferung der Südtiroler vor deren vom NS-Regime vereinbarten Aussiedelung hat Thomas Nußbaumer aus verschiedenen Quellen zusammengetragen und alle wichtigen Institutionen und Personen in die Arbeit einbezogen, die mit der volksmusikalischen Feldforschung in Südtirol durch Alfred Quellmalz vertraut waren. Insbesondere zählen dazu die Familie Quellmalz, Südtiroler Kulturinstitutionen, Wissenschaftler und Volkskundler in Innsbruck, Graz, Regensburg, Wien, Freiburg, Mainz sowie weitere Informanten vorwiegend aus Tirol. Die vorliegende Publikation entstand auf der Grundlage der Dissertation des Autors (Innsbruck 1998).

Der Umschlag dieses 390 Seiten starken Buches erweckt mit Fotos von Aufnahmesituationen aus der Feldforschung von Alfred Quellmalz in den Kriegsjahren 1940–1942 (Umschlaggestaltung Marco Riccucci) sofort das Interesse eines musikalisch-volkskundlich interessierten Lesers. Der Autor beschreibt Quellmalz' wissenschaftliche Laufbahn, sein Studium und Wirken im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau, seine Aufgaben als Leiter der Abteilung II (Volksmusik) des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, das Experimentieren mit neuen Aufnahmegegeräten (insbesondere in Umsiedlungslagern) und seine Berufung zum Mitarbeiter des Ahnenerbes in Südtirol, welche schließlich in der Feldforschung in Südtirol 1940–1942 mündete. Weiter geht der Autor auf das Umfeld der Südtiroler Option und die Umsiedlungsaktivitäten, die Aktivitäten des Ahnenerbes, der Südtiroler Kulturkommission, den Volksbildungsdienst der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland ein und beschreibt den Aufbau und die Arbeitsplanung der Gruppe Volksmusik im Vorfeld der Forschungen. Alfred Quellmalz betrieb unter den erschwerten Bedingungen des Krieges und unter Zeitdruck in erster Linie Repertoireforschung und interessierte sich nur am Rande für Überlieferungsvorgänge

(S. 129). Er habe „sowohl das mündlich tradierte ‚echte Volkslied‘ im Sinne von Josef Pommer“ als auch das „Kunstlied im Volksmund“ nach John Meier und das „Triviallied“ (S. 128) in seine Dokumentation einbezogen, sich jedoch „mit puristischer Strenge“ auf das Kriterium der Mündlichkeit festgelegt (ebenda).

Die 337 Tonbänder (Spieldauer: rund zwanzig Minuten) und ihre schriftlichen und fotografischen Begleitmaterialien, bestehend aus 2490 protokollierten Tonaufnahmen von rund 930 Gewährsleuten, 205 verfilmten Liederbüchern und Noten mit rund 4500 Einzelstücken, ursprünglich 1405 Lichtbildern von Gewährsleuten, Instrumenten, Tanzszenen und Imfeldaufnahmen (wovon heute noch 917 am Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache in Bozen erhalten sind) haben eine bewegte Vergangenheit mitmachen müssen. Die Tonaufnahmen nebst begleitenden Materialien entstanden nicht „in actu“. So manches aufgezeichnete Volksmusikstück war eigentlich gar nicht mehr lebendig, sondern wurde von einem am Ort ansässigen Lehrer auf einem Speicher in einem alten Notenheft entdeckt und auf Quellmalz' Betreiben hin einstudiert. Auf die hochinteressanten Regieanweisungen von Quellmalz, die auf den Bändern selbst zu hören sind, gibt es im Buch Nußbauers jedoch kaum Hinweise (vgl. S. 147).

Der zeitlich-geographische Ausgangspunkt der Feldforschungen (S. 165 ff.) aus Bozen und es wurden in Sammel- und Aufnahmefahrten u. a. die Orte und Gegenden Meran, Kanaltal, Völs am Schlern, Sarntal, Passeier, Corvara, Enneberg, Ulten, Ritten, Gröden, Ahrntal, Toblach, Olang, Vinschgau, Stilfser Joch, Villnöß, Brixen, Klausen, Bozen erreicht.

Das Umfeld völkischer Wissenschaft, zu dem Quellmalz zu zählen ist, wird anhand von Publikationen, Arbeitsberichten und Briefwechseln dargestellt. Quellmalz' Mitarbeiter in der Gruppe Volksmusik (Fritz Bose, Karl Horak, Walter Senn, Richard Wolfram, Karl Aukenthaler) werden einzeln und als Forschungsteam beschrieben, das Seiser Musiklager im April 1941 (eine Art Volkslied- und Volkstanz-Bildungswoche in straffer Organisationsform) einbezogen. Die musikalische Rasforschung zwecks Schaffung von Grundlagen für eine Bestimmung des ‚Deutschtums in der Musik‘ wird anhand der aktuellen wissen-

schaftlichen Diskussion nachvollzogen und nicht verschwiegen, dass Quellmalz 1942 von Reichsführer SS Heinrich Himmler und von Reinhard Heydrich als „weltanschaulich zuverlässiger und auf diesem Gebiet besonders befähigter Musikwissenschaftler“ (S. 299) bezeichnet und gefördert wurde. Der Autor betont jedoch, dass es ihm darum ging, nachzuweisen, dass Quellmalz aufgrund seiner akademischen Schulung und seines Wissenschaftsverständnisses weniger NS-ideologischen Zwecken als vielmehr den Forschungsinteressen der älteren deutschen Volkskunde verpflichtet war.

Nach 1945 erfolgte die Überführung der Südtirolsammlung nach Regensburg, Quellmalz musste sich für seine politische Vergangenheit rechtfertigen, gab jedoch in der Folge Südtiroler Volkslieder in 3 Bänden heraus (1968–1976), einen Registerband hat 1990 Wiegand Stief beigegeben. Im COMPA-Band von Franz Kofler und Walter Deutsch, *Tänze und Spielstücke aus der Tonbandsammlung Dr. Alfred Quellmalz 1940–42* (Bd. 10, Wien 1999), finden sich 72 Fotos aus diesem Nachlass. Keines der von den Südtirolern zum Besten gegebenen Loblieder auf den Nationalsozialismus oder der antifaschistischen Lieder, die Quellmalz auf einer gesonderten Spule sammelte, taucht in den Publikationen auf.

Im bibliographischen Teil gibt es ein Abkürzungsverzeichnis, die Auflistung der Quellen und ein Literaturverzeichnis. Das Personen- und Ortsregister ist in sehr kleinen Lettern gehalten, jedoch eine willkommene Ergänzung der Arbeit. Im Buch finden sich 35 Schwarzweißfotos, einige Abbildungen, eine Karte und zwei Notenbeispiele. Das Buch ist aufschlussreich und empfehlenswert.

(September 2003)

Engelbert Logar

*Klangkunst.* Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1999. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 12.)

*Elektroakustische Musik.* Hrsg. von Elena UNGEHEUER. Unter Mitarbeit von Martha BRECH, Herbert BRÜN, Paulo C. CHAGAS, Frédéric CLAISSE, John DACK, Pascal DECROUPET, Bernd ENDERS, Golo FÖLLMER, Rudolf FRISIUS, Folkmar HEIN, Roger HOFFMANN, Thomas KESSLER, Thomas NEU-

HAUS, Christoph REUTER, Nicola SCALDA-FERRI, Joachim STANGE-ELBE, Marco STROPPA und Martin SUPPER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 336 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5.)

Bildende Kunst ist dem Raum verpflichtet, Musik andererseits der Zeit – so heißt es oft. Doch Raum und Zeit sind – ebenso wie die Kunstformen, die ihnen zugeordnet werden, – keine Kategorien a priori, sondern kulturspezifisch. So argumentiert Helga de la Motte-Haber in dem von ihr herausgegebenen Band zur Klangkunst, während Elena Ungeheuer, Herausgeberin des Bandes zur elektroakustischen Musik, sich spezifisch auf den Oberbegriff Raum bezieht, um die verschiedenen Aktivitäten zu skizzieren, die zur elektroakustischen Musik gehören und in den Beiträgen dieses Bands thematisiert werden: Der kommunikative Raum, der Apparateraum, der Forschungsraum, der Wahrnehmungsraum, und nicht zuletzt die imaginären, realen und assoziativen Räume des Musikerlebens (S. 14–17).

Publikationen wie diese sind ja selbst ein Stück Kulturgeschichte. Dessen ist sich Ungeheuer offensichtlich bewusst: Sie hat sich vorgenommen, die herkömmlichen Diskurse über elektroakustische Musik in Frage zu stellen. Die Geschichtsschreibung der elektroakustischen Musik ist – zumindest was ihr Frühstadium betrifft – schon zu Revision(en) vorgeschritten. Diese Situation, und die Tatsache, dass „elektroakustisch“ mehr oder weniger angemessen eine technische Kategorie benennt, die längst nicht nur Domäne der so genannten E-Musik ist, mögen erklären, warum Ungeheuer sowohl als Autorin als auch als Herausgeberin versucht, frühere Kategorisierungen mit dem Sammelbegriff des „Anderen“ zu kontern: Einige Kapitel enthalten diese Strategie schon im Titel („Das andere Hören“, „Das andere Musikinstrument“ etc.). Ganz anders die Klangkunst: Ihre wissenschaftliche Untersuchung steht – abgesehen von den Vorarbeiten in der Kunstwissenschaft – noch am Anfang. Zu ihrem Wesen gehört die Auflösung der Grenzen zwischen Zeitkunst und Raumkunst. Die Geschichte dieses Prozesses, und der Versuch, die neuen Grenzen zu skizzieren, die dadurch entstehen, sind Thema des von de la Motte editierten Bands.

Doch nicht nur diese verschiedenen wissen-

schaftsgeschichtlichen Hintergründe erklären die fundamentalen Unterschiede zwischen diesen Teilbänden aus dem *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. *Klangkunst* versammelt wesentlich weniger Einzelbeiträge, und diese sind durch den Versuch gekennzeichnet, verschiedene Teilbereiche (z. B. Klangskulptur, Klanginstallation) systematisierend zu untersuchen und mit zahlreichen (auch bildlichen) Beispielen zu erhellen. Genau in der damit gewonnenen Klarheit der Struktur ist eine hervorragende Einführung in das Thema entstanden. Diese Strategie spiegelt sich wider in den ausführlichen Künstlerbiographien am Ende des Buches.

Einen solchen ausführlichen Anhang bietet *Elektroakustische Musik* nicht; im Verzeichnis sind nicht einmal die Titel der diskutierten Beispiele angegeben. Und trotz vieler nützlicher Vorschläge zum Vergleich künstlerischer Strategien und Techniken ist das Ergebnis zu diffus, um daraus klare Folgerungen zu ziehen: Dem „postmodernen“ Streben nach Vielfalt sind ironischerweise einige wichtige Entwicklungen zum Opfer gefallen. Das einzig Verbindende scheint die häufige Bezugnahme auf die Musik der fünfziger Jahre zu sein. Viele der Aufsätze betreten theoretisches Neuland, als Handbuch allerdings ist das Gesamtergebnis nur begrenzt von Nutzen.

Die Klangkunst, vor allem die Klanginstallation, ist mehreren Autoren des betreffenden Bandes zufolge Ausdruck der Abkehr vom Subjekt, die ein zentrales ästhetisches Anliegen des zwanzigsten Jahrhunderts bildete. Die situationsgebundene Aktionskunst gilt hier als einer von vielen Vorläufern, nun tritt aber in der Installationskunst der aktiv agierende Künstler aus dem Raum. Dabei betritt oft buchstäblich ein neues Subjekt den Raum – der Rezipient. Nicht immer spielt die Anwesenheit und Mitwirkung des Rezipienten in der Klangkunst eine entscheidende Rolle, doch ist die Tendenz dazu groß. Zentral wird dadurch die Situation des Erlebens – ob deren Rahmen nun institutionell oder öffentlich ist (Letzterer wird hier durch ein eigenes Kapitel gewürdigt). Klanginstallationen sind oft so konzipiert, dass der Eintritt des Besuchers oder Passanten zu jeder Zeit geschehen kann. Doch dieser Dauerhaftigkeit der Form läuft das ephemere Wesen einiger Klanginstallationen zuwider, die – wenn sie für

bestimmte Orte konzipiert wurden – nur für die Dauer ihrer Installation erlebt werden können. Man kann deshalb in Zweifel ziehen, ob – wie von de la Motte-Haber vorgeschlagen – der Begriff „site-specific“ auf alle Arbeiten anwendbar ist, in denen der Rezipient eine entscheidende Rolle spielt, doch zeigt uns diese Diskussion den Unterschied sowohl zu anderen, eher werkbezogenen Arbeiten aus der elektroakustischen Komposition, als auch zum eher objekt- statt raumbezogenen Feld der Klangskulptur.

Klangkunst, so die Herausgeberin, ist „zum Sehen und Hören bestimmt“ (*Klangkunst*, S. 13). Elektroakustische Musik, so Folkmar Hein im anderen Band, ist „akustische Kunst ‚für‘ bzw. ‚mit‘ Lautsprechern“ (*Elektroakustische Musik*, S. 165). Natürlich gibt es Überkreuzungen, und in Heins Definition wird klar, dass unter elektroakustischer Musik potenziell viel mehr zu fassen ist, als unter Klangkunst – in Band 5 besprochen werden u. a. Industrial Rock und Internetmusik. Doch Heins Definition ist insofern nützlich, als sie ein Merkmal hervorhebt, das die unterschiedlichsten theoretischen und ästhetischen Reflexionen gestern und heute nicht nur übergreift, sondern auch bestimmt. Der Lautsprecher dient erstmal nur der Hervorbringung des Klangs; das Fehlen einer visuellen Quelle wird mal als Möglichkeit, mal als Störung empfunden. Die Folgen sowohl für die Ästhetik als auch etwa für die musikalische Analyse werden in vielen Beiträgen thematisiert, die besondere Konzentration auf Pierre Schaeffers Begriff der akusmatischen Musik ist also durchaus angemessen.

Sowohl für die Klangkunst als auch für die elektroakustische Musik ist die Möglichkeit, Klänge räumlich und zeitlich von ihrer Quelle zu trennen, entscheidend – ob man sie nun nutzt oder nicht. Der Grundunterschied zwischen (oft elektroakustischer) Raumkomposition und Klanginstallation besteht laut de la Motte-Haber darin, dass Letztere an verschiedenen Orten erlebt werden kann. Doch auch wenn die mise-en-scène nicht zur Grundkategorie der elektroakustischen Musik gehört, so verdankt sich die elektroakustische Musik einem konkreten Ort – einem Ort, der heutzutage Gefahr läuft, gesprengt zu werden. Dieser Ort heißt Studio: nicht das Heimatstudio, sondern das Studio als institutionelle Einrichtung,



wo die Arbeit zwischen Klangregisseuren, Technikern und Komponisten notwendig geteilt wird. Ausdrücklich thematisiert wird diese Gegebenheit in verschiedenen Beiträgen der *Elektroakustischen Musik*, womit klar wird, dass nicht nur die Klangkunst interdisziplinär tätig ist. Das Studio war schon immer Ort des Dialogs, der Forschung; die teilweise virtuellen Räume, die, wie eingangs erwähnt, von Ungeheuer postuliert wurden, verdanken sich den Erfahrungen dieses zentralen, sozialen Raums. Dass diese Aspekte ausdrücklich thematisiert werden, ist äußerst begrüßenswert, und – gerade wegen der zunehmenden Tendenz zum kompositorischen Privatstudio, die auch in diesem Band verzeichnet wird – durchaus an der Zeit.

(Januar 2004) Morag Josephine Grant

*FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 1: Von Haydn bis Schubert. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 374 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,1.)*

*FRIEDHELM KRUMMACHER: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart. Mit einem Beitrag von Joachim BRÜGGE. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 515 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 6,2.)*

Webers berühmtes Postulat „Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst“ liest Friedhelm Krummacher als Umkehrung von Heines Bemerkung, die Sprache sei „das Kleid der Musik“. Entkleidet also – aufs Eigentliche reduziert –, das steht hinter diesem Bild, macht sich die ‚reine Instrumentalmusik‘ im Streichquartett auf den Weg, ihre grundlegenden Bedingungen auszuloten (wie Winckelmann es für die Aktzeichnung postulierte – das ist die andere Folie, vor der man Weber lesen kann). Dass das Streichquartett zwar früh „als sublimstes Genus der Instrumentalmusik“ erkannt, aber nicht in einer Gattungsgeschichte reflektiert wurde, wie Krummacher gleich zu Beginn der Einleitung des ersten Bandes bemerkt, mag daran liegen, dass sich erst in einiger Distanz zeigt, wie die aufkommende Idee der autonomen Kunst gerade für die Konstitution des Streichquartetts als Gattung die Dimension des Historischen – und zwar im Blick auf

die kompositorische Problemstellung in den Werken – konstitutiv werden ließ. Durch die Ausbildung eines Kanons entstand jener Erinnerungsraum, vor dessen Hintergrund das Komponieren von Streichquartetten sich schließlich je individuell zu positionieren hat. Krummachers Ausgangspunkt ist genau diese Besonderheit der Gattung, die sich direkt in den Werken niederschlägt. Seine Perspektive ist gleichsam die kompositionshistorische Introspektion. Dem Autor geht es allerdings nicht darum, eine idealtypische Entwicklung zu zeichnen, sondern vielmehr einerseits jene Traditionsstränge zu verfolgen, die sich auf kompositionshistorisch einflussreiche Modelle beziehen lassen, andererseits auch jenen individuellen Lösungen gerecht zu werden, die das so entstandene dichte Traditionsgeflecht flankieren. Krummacher unternimmt auf denkbar breiter Basis den Versuch, die zentrale Bedeutung der klassischen Trias Haydn, Mozart, Beethoven für die Konstitution der Gattung kompositionshistorisch zu verstehen.

Brisant wird dieser Ansatz, wenn es um eine Bewertung der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Gattung nach der Aufgabe der Prinzipien traditioneller kompositorischer Zusammenhangsbildung geht, die gerade die diskursive Verbindung der vier selbständigen Stimmen im Streichquartett begründet hatten: Tonalität, motivisch-thematische Arbeit, Ausdruck. Gehören solche Werke noch zur Gattung oder transportieren sie nur noch eine Art Erinnerungsrest? Krummacher diskutiert die verschiedenen möglichen Standpunkte: Nimmt man die Arbeit mit thematischen Prozessen als konstitutives Gattungsmerkmal, wird man ohne Zweifel deren Ende postulieren müssen, nimmt man hingegen, so schlägt Krummacher vor, die Kategorie des „Einzelwerkes“ ernst, so kann man es „als eine äußere Konsequenz der Geschichte auffassen, wenn das Einzelwerk im späten 20. Jahrhundert als immer neue Problemstellung zu verstehen ist“ (Bd. 2, S. 452). Das allerdings bedeutet, dass sich diese Werke nur „in engen Grenzen vergleichend bündeln oder gar typisieren lassen“. Mit Recht weist Krummacher auf die Wurzeln dieser Entwicklung im 19. Jahrhundert hin und methodisch begegnet er diesem Problem durch geographische Verortung. Der gesamte zweite Band entfaltet historische Topographien des Streich-

quartetts von Mendelssohn bis in die 1970er-Jahre (hervorzuheben ist dabei nicht nur das längst überfällige, allerdings bei diesem Autor erwartbare, Einbeziehen des skandinavischen Raumes, sondern auch die eigene Würdigung der Situation in der DDR). Man fragt sich allerdings, warum die beeindruckende Stringenz der beiden Bände, gerade am historisch ohnehin „offenen“ Ende in die Gegenwart hinein, durch eine Art „Ergänzung“ eines anderen Autors verletzt wurde. Joachim Brügge hat gegen die Übermacht der vorgetragenen Argumentation im Grunde gar keine Chance – und er lässt sich auch nicht auf die kompositionshistorische Perspektive und das analytische Niveau des restlichen Bandes ein, sondern zieht sich letztlich auf die Darstellung ästhetischer Standpunkte zurück. Man möchte hinter diesem „Epilog“ fast eine Verlagsentscheidung zugunsten vermeintlicher Aktualität vermuten.

Die zentralen Stärken von Krummachers Darstellung liegen ohne Zweifel zum einen in der beeindruckenden Breite der Materialbasis und der analytischen Brillanz, zum anderen aber auch in der ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur, die einhergeht mit dem – auch für diese Handbuchreihe nicht selbstverständlichen – Ernstnehmen und immer wieder argumentativen Aufgreifen der Aufgabe, eine Gattungsgeschichte zu schreiben und nicht einfach Musikgeschichte anhand von Beispielen aus einer Gattung. Krummachers ausführliche historiographische Reflexion und sein sorgfältig begründeter methodischer Standpunkt ermöglichen ohne Zweifel konstruktive Diskussion, die ich vor allem an zwei Stellen erwarten würde: Zum einen im Zusammenhang mit der Bewertung der Achse Haydn/Mozart/Beethoven (die Debatte darum nimmt der Autor bereits selbst auf, vgl. v. a. Bd. 1, S. 338 f.), zum anderen im Anschluss an Krummachers Bemerkung, dass „sozialgeschichtliche Prämissen für das Quartett weniger von Belang zu sein“ scheinen, „als für andere Gattungen“ (S. 9). Vor allem Letzteres mag (und soll wohl auch) vor dem Hintergrund der neueren kulturhistorischen Debatten Widerspruch provozieren, ist allerdings methodisch begründbar – man könnte sogar sagen, dass diese Gattung es sich geradezu zur Aufgabe gemacht hat, sich gegen ‚außermusikalische‘ Bedingungen zu immunisieren (alle „Kleider“ abzule-

gen, wenn man das Bild vom Anfang wieder aufnehmen möchte). Die historischen Bedingungen dieser Immunisierung und ihre Entwicklung können nur im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion weiter geklärt werden, und das wäre erst der nächste Schritt – dann werden sozialhistorische wie kulturelle Kontexte eine große Rolle spielen und gerade jene Seitenstränge, die sich dieser Immunisierungsstrategie widersetzen wie z. B. das *Quatuor concertant* und *brillant* etc., im Kontext einer vergleichenden Gattungsdiskussion interessant werden. Das allerdings wäre in der Anlage des vorliegenden Handbuchs nicht auch noch zu leisten. Dieser Schritt ginge überdies wohl ohne die hier so umfassend vorgelegten Voraussetzungen ins Leere. Krummacher hat in vieler Hinsicht ein *Opus summum* vorgelegt, an dem niemand vorbeikommen wird, der sich mit der Geschichte der Kammermusik befasst.

(März 2004)

Dörte Schmidt

*THOMAS DANIEL: Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2002. 272 S., Notenbeisp.*

Nach dem *Kontrapunkt* (Köln 1997, 2. Aufl. 2002) und dem *Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen* (Köln 2000) legt der Kölner Tonsetzprofessor Thomas Daniel nun sein drittes Lehrbuch vor. Es hat – wie der enzyklopädische *Kontrapunkt* – inhaltlich die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand, beschränkt sich aber auf die Lehre vom zweistimmigen Satz.

Der erste von insgesamt drei Hauptteilen befasst sich, unterteilt in zehn Lektionen, mit den Grundlagen der Tonsysteme und -arten, mit Metrum und Rhythmus, den Tonräumen, der Kadenzlehre und dem Wort-Ton-Verhältnis. In zwölf Lektionen behandelt der zweite Teil „Melodie- und Satzlehre“ charakteristische melodische Sprünge und Schritte, Textunterlegung, Konsonanz- und Dissonanzbehandlung sowie Imitations- und Kanontechniken. Während diese Kapitel eine Zusammenfassung der ersten fünf Teile des *Kontrapunkts* darstellen, ist der dritte Teil neu konzipiert. Seine acht Lektionen versteht der Verfasser als Schritte zum „praktischen“ Kontrapunkt. Er führt den

Leser in die Besonderheiten der gebräuchlichsten musikalischen Satzarten und Gattungen ein, gibt Hinweise zur Anfertigung eigener Choral- und Liedbicinien, Hymnenstrophen, Magnificatverse, Messduos, Motetten und Kanones im Einklang.

Daniel lotst seine Leser sicher durch die Untiefen der schwierigen Materie. Unterschiedliche, teils gegensätzliche Bezeichnungen musikalischer Sachverhalte in zeitgenössischen Traktaten geben ihm Gelegenheit, sie auf eine griffige Formel zu bringen und sie anhand konkreter Notenbeispiele zu erklären. Wo profundes Hintergrundwissen in die Darstellung einfließt, dient dies nicht dazu, die Belesenheit des Autors zu demonstrieren, sondern erhellt die oftmals komplizierten satztechnischen Konstellationen. Durch Fettdruck hervorgehobene Merksätze halten das Ergebnis des vorangegangenen Abschnitts fest, sie geben dem Stoff eine (Unter)gliederung und stellen für den Leser eine lernpsychologische Hilfe dar. Die einzelnen Lektionen schließen mit einer Lernkontrolle ab. In einem eigenen Satzversuch oder einer Analyse kann der Leser überprüfen, inwieweit er den zuvor behandelten Stoff verstanden hat. Die Lösungen dieser Aufgaben befinden sich im Anhang, der auch zahlreiche Bearbeitungsvorlagen enthält und mit einem ausführlichen Register abschließt.

Daniel scheut nicht die kritische Auseinandersetzung mit den Lese- und Arbeitsbüchern, die er vorfindet. Er setzt überkommenen didaktischen Konzepten einen eigenen, deutlichen Kontrapunkt entgegen. In diesen Lehrgang sind gleichermaßen seine umfangreiche Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires und der Theoretiker sowie die fünfundzwanzigjährige Erfahrung als Tonsatzlehrer eingeflossen. So entstand ein Buch, nach dessen Lektüre sich der Leser erfrischt fühlt, weil der Stoff klar und übersichtlich und in methodischer Hinsicht überzeugend aufbereitet vor ihm liegt. Es sei Dozenten und Studenten für den Tonsatzunterricht an Musikhochschulen und musikwissenschaftlichen Instituten nachdrücklich empfohlen.

(Oktober 2003)

Andreas Lenk

*GASPARE SPONTINI: Agnes von Hohenstaufen.* Hrsg. von Jens WILDGRUBER. München:

*G. Henle Verlag 2001. 2 Bände. XIV, 850 S. (Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte. Band 6.)*

Genau 150 Jahre nach Gaspare Spontinis Tod ist im Jahr 2001 sein kompositorisches Hauptwerk, die für Berlin komponierte Oper *Agnes von Hohenstaufen* erstmalig im Druck erschienen. Es ist dem Verlag, den Herausgebern der Reihe und vor allem dem Herausgeber des Bandes, Jens Wildgruber, hoch anzurechnen, dass sie sich diesem ebenso bedeutenden wie komplexen Opus Wagner'schen Ausmaßes gestellt haben. Die Schwierigkeiten, die mit dieser historischen Oper deutscher Provenienz, komponiert von einem naturalisierten Franzosen italienischer Herkunft, verknüpft sind, bestehen in vielfacher Hinsicht. Wildgruber sind die komplexen Umstände bewusst, wie seine einleitenden Anmerkungen zum Werk und seiner Entstehungsgeschichte zeigen, auch wenn er die neuere Forschung nicht einbezieht. Zwei relativ aktuelle Monographien, die sich der „Agnes“ widmen (von Keith Cochran, [1995] und Anno Mungen [1997]), bleiben unberücksichtigt.

Das Autograph, das neben dem gedruckten Textbuch der Aufführung von 1837 der Ausgabe als Hauptquelle zugrunde liegt, ist das Ergebnis eines ‚work in progress‘, in dem zwei vorhergehende Fassungen der Oper (1827, 1829) verarbeitet wurden. Typisch für die Partituren Spontinis der Berliner Jahre ist ihr Sprachmix. Italienische Eintragungen (meist Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen) stehen neben französischen (meist Regieanweisungen) und einigen deutschen. Man hätte diesen besonderen Charakter, der für die Forschung interessant gewesen und der Praxis kaum abträglich gewesen wäre, erhalten können, indem die Originalsprache der Eintragungen konsequent berücksichtigt worden wäre. Die Entscheidung hingegen, die moderne italienische Übersetzung von Mario Bertoncini mit in die Ausgabe hineinzunehmen, war im Sinne der Praxisorientierung der Partitur sicherlich sinnvoll – denkt man an potentielle Interessenten im (vor allem) Spontini-aufgeschlossenen Italien, das Werk aufzuführen. Der durchgängig abgedruckte italienische Text unter dem originalen deutschen aber suggeriert eine Zweisprachigkeit, die der spezifischen historischen Situation des ‚Franzosen‘ Spontini, der in Berlin lebte, nicht gerecht wird.

Spontinis gattungsgeschichtlich bedeutende Oper ist ein Werk des Übergangs. Konsequenter als große Oper konzipiert, ist ihr wesentliches formales Charakteristikum das Schwanken zwischen weiterhin erkennbarer (und auch in den Quellen dokumentierter) Nummerneinteilung und lang ausgeführten Partien, die als durchkomponiert zu gelten haben. Die sinnvolle Entscheidung des Herausgebers, die in sich stimmige Szeneneinteilung und andere Bezeichnungen des gedruckten Librettos in die Partitur zu übernehmen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Einiges bei erster Durchsicht hinsichtlich solcher äußerer Einteilungen inkonsequent anmutet. So fehlt die Bezeichnung „Arie“ in der Ausgabe zweimal (S. 389 und S. 490), wie sie im Textbuch von 1837 an entsprechender Stelle (S. 36 und 48) dokumentiert ist. Äußerst penibel hingehen sind die überaus wichtigen Bezeichnungen des Autographs dokumentiert, welche die häufigen und schnell aufeinander folgenden Tempowechsel in den vielen rezitativen Partien angeben.

Einige Unstimmigkeiten ergeben sich in der Angabe zur Besetzung des Orchesters. Die Orgelimitation durch ein Bühnenorchester (im berühmten Kirchentableau im zweiten Akt) sowie der Einsatz von Bühnenmusik an anderen Stellen in der Partitur zeigen, dass die angegebene Besetzung auf S. [XV] nicht ausreichend ist. Statt zwei Flöten werden insgesamt vier benötigt [zwei große Flöten, eine Piccoloflöte im Hauptorchester sowie eine weitere in der Orgelbühnenmusik], statt 2 Oboen ebenfalls 4, statt 4 Fagotte 6 (vgl. S. 566a und b). Für die Bühnenmusik im ersten Akt (S. 189) wird zusätzliches Blech benötigt, d. h. statt der angegebenen 4 Trompeten sind 6 und statt der 6 angegebenen Hörner sind 16 verlangt.

Bezüglich des Notentextes, der nur sehr stichprobenartig überprüft werden konnte, aber war dem Herausgeber kein Versehen nachzuweisen. Der eigentliche Text sollte also eine gute Grundlage für eine hoffentlich bald stattfindende Aufführung dieser Oper bieten. Diese Wiederaufführung der *Agnes von Hohenstaufen* also wird es zeigen, wie praxistauglich diese Partitur ist, die ein überaus komplexes musiktheatrales Werk zu dokumentieren versucht, das schon im 19. Jahrhundert die Grenzen des Möglichen zu sprengen drohte.  
(April 2004) Anno Mungen

## Eingegangene Schriften

Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. Édités par F. CLAUDON, G. de VAN et K. LEICH-GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. II, 294 S., Abb., Notenbeisp. (Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume V.)

Bach Studies from Dublin. Selected Papers presented at the ninth biennial conference on Baroque music, held at Trinity College Dublin from 12th to 16th July 2000. Edited by Anne LEAHY and Yo TOMITA. Dublin: Four Courts Press 2004. 270 S., Abb., Notenbeisp. (Irish Musical Studies. Volume 8.)

Hector Berlioz in Baden-Baden. Hrsg. von Rainer SCHMUSCH und Joachim DRAHEIM. Baden-Baden: Stadt Baden-Baden 2003. 127 S., Abb.

Chopin and his Work in the Context of Culture. Second International Musicological Congress. Warszawa, October, 10–17, 1999. Studies edited by Irena Poniatowska. Collaboration: Zofia Chechlińska, Wojciech Nowik, Jan Sześewski und Mieczysław Tomaszewski. 2 Bde. Kraków: Polska Akademia Chopinowska/Narodowy Instytut Fryderyka Chopina/Musica Iagellonica 2003. 513, 550 S., Abb., Notenbeisp.

Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Hrsg. von Dietrich HELMS und Thomas PHLEPS. Bielefeld: transcript Verlag 2003. 127 S. (Beiträge zur Populärmusikforschung. Band 31.)

CARL DAHLHAUS: 19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 712 S., Notenbeisp. (Gesammelte Schriften. Band 7.)

Don Juan. Don Giovanni. Don Žuan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur. Hrsg. von Frank GÖBLER. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2004. 270 S., Notenbeisp. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Band 30.)

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

Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil I: 1900–1933. Bericht über das vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1996 in