

Besprechungen

WERNER KEIL: *Musikgeschichte im Überblick*. München: Wilhelm Fink 2012. 364 S., Abb., Nbsp. (Basiswissen Musik/UTB 8505.)

Kein Hochschullehrer gibt gern sein Vorlesungsmanuskript aus der Hand. Werner Keil hat es mit diesem Buch getan; er referiert in 28 Lektionen die europäische Musikgeschichte von der Antike bis zur Postmoderne. Wer selbst in dieser „Branche“ tätig ist, der weiß, wie häufig von studentischer Seite die Frage nach einer aktuellen, verlässlichen, handlichen (und nicht allzu teuren) Musikgeschichte zum Selbststudium und Nachschlagen gestellt wird. Keil stößt mit seinem Buch also in eine Marktlücke. Man darf vermuten, dass es weite Verbreitung finden wird.

Die Schwerpunktsetzungen werden in der Einleitung begründet: „Der zu behandelnde Stoff wird [...] auf zwei Teile verteilt, und zwar so, daß im ersten die ältere Musikgeschichte von der Antike bis zum Ende des 18. Jhdts., im zweiten die neuere Musikgeschichte der vergangenen zweihundert Jahre behandelt werden“ (S. 13). Man mag darüber streiten, ob die Unterscheidung zwischen älterer und jüngerer Musikgeschichte nicht besser am musikalischen Stilwandel um 1600 zu treffen ist, sollte sich aber mit Keils Einteilung arrangieren können. Problematischer ist die dann doch eklatant zusammengestauchte Darstellung der Musik vor 1420 in nur vier Lektionen; Keils Begründung dafür ist pragmatisch und nachvollziehbar (S. 14), aber sie bleibt angreifbar, wenn andere, zeitlich nähere musikhistorische Phänomene – etwa um 1900 – gleichfalls in vier Lektionen (Kapitel 21–24) regelrecht ausgebreitet werden. Fragen nach der richtigen Proportionierung stellen sich naturgemäß immer wieder: Zu den Symphonien Mahlers erfährt der Leser deutlich mehr als zu denen Beethovens, zu Wagner mehr als zu Verdi usw. Es wäre billig, Keils Buch auf diese Weise „auseinanderzunehmen“, zumal niemand um die Unwuchten besser wissen wird als der Autor selbst. Positiv her-

vorzuheben ist auf jeden Fall das Einleitungskapitel 1.3, das weniger eine Einführung in die Musikgeschichte darstellt als vielmehr eine kluge und behutsame Reflexion über Musikgeschichtsschreibung in ihrem Wandel. Auch die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erfährt in den Kapiteln 6 und 7 eine klug geraffte und dennoch tiefenscharfe Darstellung, für die besonders der Musikstudent dankbar sein dürfte, dem beispielsweise Eggebrechts eingestandene Ratlosigkeit im Umgang mit dieser Musik (*Musik im Abendland*, S. 276) auch nicht weiterhilft. Die Ausführungen zum romantischen Orchestersatz, zur Dodekaphonie und zum Neoklassizismus sind ebenfalls eindeutig auf der Habenseite zu verbuchen.

Einwände sind freilich dann zu machen, wenn man das Werk als Ganzes und als Lehrbuch betrachtet. Von einem solchen erwartet man eine durchgehend nüchtern-objektive und fehlerfreie Sachdarstellung von der ersten bis zur letzten Seite, und hier ist die Verlässlichkeit der Angaben leider nicht so hoch, wie man sich dies wünschen würde. Auch über manches Detail wäre wohl zu diskutieren, was in einer Essay-Sammlung kein Problem darstellt, eine „Musikgeschichte im Überblick“ jedoch unnötig angreifbar macht. Die folgenden, eher frei herausgegriffenen Beispiele mögen dies belegen: Bei der Erörterung der Grundlagen des mensuralen Systems (S. 63 f.) sowie der Proportionen und Isorhythmie (S. 67 f.) ufert der Text ein wenig aus, zumal bekanntlich nur ein Bruchteil jener Möglichkeiten, die die Theorie bot, auch tatsächlich in der Praxis genutzt wurde. Die Stilrichtung der „ars subtilior“ (S. 61) wird erst acht Seiten später (und dort ohne Rückgriff auf den Begriff) kurz erläutert. Beim Epochenwechsel um 1600 (S. 108) wäre wohl auch auf den Tod Marenzios hinzuweisen. Auf S. 146 heißt es: „Den *Messiah* hat Händel bei verschiedenen Aufführungen jedesmal der jeweiligen Situation angepasst.“ Das war seinerzeit doch wohl überhaupt gängige Praxis bei der Aufführung großbesetzter Werke. Das Kapitel 12, in dem es um französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und um Vivaldis Konzertform geht, wirkt etwas zusammengestoppelt; die Behauptung, Bach habe Vivaldi'sche Vio-

linkonzerte „zu Cembalokonzerten umgearbeitet“ (S. 156), ist irreführend. Auch das nachfolgende Kapitel „Frühklassik, J. S. Bach“ [sic] ist nicht optimal disponiert (und nicht frei von falschen Jahreszahlen); das Notenbeispiel auf S. 167 zeigt keine „Alberti-Bässe“. Ob Haydn tatsächlich (und bewusst!) „noch die beginnende Romantik [...] erlebte“ (S. 173), erscheint mir fraglich. Die ausführliche Besprechung der Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* (S. 190 ff.) hat zum eigentlichen Thema „Vokalmusik der Klassik“ keinen Bezug. Unzutreffend ist ferner die Behauptung, Beethoven habe die *Große Fuge* op. 133 „wenige Tage vor seinem Tod vollendet“ (S. 204). Die Erklärung von Schumanns „Liederjahr“ (Abgrenzungstendenzen gegen die Berliner Liederschule und gegen Schubert, S. 218) erscheint mir fragwürdig, weil verkürzt, und dass sich „für die Klaviermusik Schumanns“ (S. 220) der Begriff „lyrisches Klavierstück“ eingebürgert habe, wird man so auch nicht unterschreiben können. Liszts *Ungarische Rhapsodien* „1851“ (S. 237 und 265) gehen fast alle auf Frühfassungen seit 1839 zurück, und dessen „später Klavierstil“ (ebd.) ist mit den *Années de Pelerinage III* sicher nicht hinreichend erklärt. Auch die Hinweise zu Brahms sind außerordentlich dürftig. Der erwähnte Redakteur der *NZfM* hieß Franz und nicht „Friedrich Brendel“ (S. 234). Wagner wurde nicht 1862 (S. 241), sondern 1864 nach München gerufen. Die nachfolgend herausgearbeiteten sechs Punkte, die das Neue an seinem Kunstwerk der Zukunft ausmachen sollen, erscheinen mir bisweilen zu apodiktisch. Man kann ferner wohl kaum sagen, dass Verdi das Melodrama (nur) weiterentwickelte, „ohne den Rossinischen Operntypus grundsätzlich zu verändern“ (S. 246). Zu Verdi werden zudem zweifelhafte Gewährleute wie Werfel oder Strawinsky ins Feld geführt, und wo ausgerechnet *Falstaff* durch Wagner beeinflusst sein soll (S. 250), bleibt rätselhaft. Verdi und auch Alessandro Scarlatti erscheinen im Übrigen konsequent mit falsch geschriebenem Vornamen, Donizetti mit falschem Geburtsjahr. Die „Tendenzen russischer Musik“ (S. 267 ff.) sind in der Lektion über musikalischen Exotismus, wie es scheint, falsch untergebracht. Über

Satie erfährt man eine Menge, über Saint-Saëns praktisch gar nichts. Die Behauptung schließlich, zeitgenössische Musik „hatte im frühen 20. Jhd. [...] Akzeptanzprobleme“ (S. 334), dürfte, zumindest was den zeitlichen Hinweis betrifft, beschönigend sein, zählt aber wohl zu den Dingen, über die zu streiten nicht lohnt.

Die Qualität der Notenbeispiele ist gut, ihre Auswahl bisweilen fragwürdig (Skrjabin's „mystischer“ Akkord ist vertreten, nicht jedoch der Tristan-Akkord), die Platzierung nicht immer optimal (S. 256 f.), das übrige Bildmaterial in Auswahl und Aussagekraft angemessen. Wenig hilfreich sind dagegen die Lektürehinweise am Ende einer jeden Lektion: Es wird fast ausschließlich und summarisch auf die einschlägigen Artikel in *MGG* oder auf Kapitel aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* verwiesen. Ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis gibt es nicht, dafür ein Personenregister ohne Vornamen, in dem sich so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Iwein, Adorno, Tolkien und Boethius umstandslos tummeln.

(Juli 2013)

Ulrich Bartels

WALTER BÜHLER: *Musikalische Skalen bei Naturwissenschaftlern der frühen Neuzeit – Eine elementarmathematische Analyse.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2013. VI, 274 S., Nbsp.

Der Berechnung von Intervallproportionen und – darauf aufbauend – von Tonskalen kam in der Musiktheorie über Jahrhunderte hinweg eine besondere Bedeutung zu. Zum einen regelten solche Proportionen die Kategorisierung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen und hatten, da sie als göttlichen Ursprungs angesehen wurden, eine allgemeine Verbindlichkeit. Zum anderen bildeten sie die Basis der Stimmung von Saiteninstrumenten und wirkten somit in den Bereich der Musikpraxis hinein. Und schließlich konnte die Berechnung von Tonskalen auch als mathematische Herausforderung aufgefasst werden, denn die Möglichkeiten des „verwandtschaftlichen“ In-Beziehung-Setzens der Töne einer Skala sind theoretisch unbegrenzt. So haben sich auch

viele Physiker und Mathematiker mit Fragen der Intervall- und Skalenberechnung befasst. Diesem Theoretikerkreis ist das Buch von Walter Bühler gewidmet.

Im Zentrum stehen die Überlegungen Isaac Newtons, Gottfried Wilhelm Leibniz' und Leonhard Eulers. Es werden aber auch weitere Theoretiker des frühen 17. und 18. Jahrhunderts (Johannes Kepler, Marin Mersenne, René Descartes, John Wallis, Christiaan Huygens und Joseph Sauveur) in jeweils eigenen Abschnitten behandelt. Das erste Kapitel des Buches dient der Einführung in die Intervall- und Skalenberechnung, wobei das so genannte pythagoreische System als Ausgangspunkt dient und den auf eine gleichstufige Temperierung der Intervalle der Tetraktys hinauslaufenden Überlegungen des Aristoxenos gegenübergestellt wird (S. 5 ff.). Es schließt sich eine Darstellung der diatonischen Skala unter Einbeziehung der schwebungsfreien großen Terz 5:4 an, von Bühler als „bireguläre diatonische Struktur“ bezeichnet. Sie wird anhand Gioseffo Zarlinos Skalenberechnung vorgestellt (S. 28 ff.). Da Zarlino sich in mehreren Werken mit Skalen befasst hat, vermisst man als Leser hier eine genaue Quellenangabe. Auch bei der anschließenden Darstellung der $\frac{1}{4}$ -Terzkomma-Temperatur (gewöhnlich als „mitteltönige“ Temperatur bezeichnet) sowie der gleichstufigen Temperatur und entsprechenden Annäherungen z. B. durch den Halbtonschritt 18:17 (98.95 cent) vermisst man genauere Hinweise auf Zarlino, der letztgenannte Temperatur zumindest in einer geometrischen Herleitung an einem Lautenhalbs bereits genau in den *Supplimenti musicali* (Venedig 1588, 4. Buch, Kapitel XXX) beschreibt. Abgeschlossen wird dieses einführende Kapitel durch eine kurze Darstellung der Intervallberechnung mittels Logarithmen, die das „multiplikative Saitenlängenmodell“ in ein additives „Treppenmodell“ überführen (S. 39 ff.), durch eine Behandlung von Fragen der Notierung eines Stimmungssystems und eine kurze Darstellung der „Koinzidenztheorie“, worunter Bühler die Theorie versteht, dass sich der Wohlklang eines Intervalls nach der Häufigkeit des Zusammentreffens von Luftimpulsen im Gehörorgan des Menschen be-

misst. Diese Theorie wurde beispielsweise von Marin Mersenne vertreten. Der Überblick über dieses Kapitel macht deutlich, dass man als Leser unbedingt Vorkenntnisse im Hinblick auf Intervallberechnungen und Prinzipien der Skalenkonstruktion haben sollte. Denn so sehr sich Bühler um eine möglichst einfache Darstellung bemüht, so schwierig ist es doch für einen Leser, der Mischung aus systematischer und historischer Darstellung zu folgen.

Die nachfolgenden Kapitel befassen sich mit den bereits erwähnten Theoretikern, wobei Conrad Henfling, einem Hofrat, der in Briefkontakt zu Leibniz stand und sich für die gleichschwebende Temperatur einsetzte, ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Die Darstellung in diesem Kapitel ist sehr detailreich und arbeitet mit vielen Zitaten, die im Haupttext in Übersetzung erscheinen, in zugehörigen Fußnoten im Originaltext. Das Besondere an Bühlers Arbeit ist, dass sie auch – speziell bei Leibniz – handschriftliche Quellen auswertet und so ein differenziertes Bild der theoretischen Beschäftigung mit Skalenberechnungen im 17. und 18. Jahrhundert auch außerhalb gedruckter Traktate entstehen lässt. Mit den Überlegungen Leonhard Eulers zu Stimmungssystemen schließt der Überblick. Bei Euler sieht Bühler einen Punkt erreicht, an dem sich mathematische Berechnungen und Musikpraxis sehr weit voneinander entfernt haben, denn die Intervallklassifikation gemäß eines „gradus suavitatis“ gerät in Widerspruch zu der damals üblichen Verwendung der Intervalle im mehrstimmigen Satz (S. 236 ff.). Die Skepsis der Musiktheorie gegenüber einer mathematischen Fundierung von Musik – etwa bei Johann Mattheson – ist denn auch Gegenstand eines Epilogs (S. 256 ff.), in dem auch auf die Variabilität als optimal empfundener Intervallgrößen in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext hingewiesen wird.

Insgesamt gesehen bietet die Arbeit Bühlers einen sehr guten Überblick über Betrachtungen von Philosophen, Physikern und Mathematikern des 17. und 18. Jahrhunderts zur Frage von Tonsystemen und Stimmungsberechnungen. Wie bereits angedeutet, sollte man als Leser einige Kenntnisse im Hinblick auf Intervallrechnung mitbringen, denn eine

detaillierte Einführung in diese Thematik gibt es in dem Buch nicht. Auch im Hinblick auf Stimmungssysteme der Zeit, die von Musiktheoretikern, Komponisten und Instrumentalisten vorgeschlagen wurden, muss der Leser weitere Literatur zu Rate ziehen, worauf Bühler allerdings bereits in der Einleitung explizit hinweist (S. 1). Ein entsprechender Exkurs wäre aber doch aufschlussreich gewesen. Denn während Mathematiker und Physiker Systeme entwarfen oder propagierten, die einem einheitlichen Konstruktionsprinzip folgen (wie etwa das pythagoreische System), waren die der Musik näher stehenden Theoretiker stets bemüht, Kompromisse zu finden, die für die musikalische Praxis gute Ergebnisse liefern. Sie entwarfen daher Stimmungssysteme mit unregelmäßig variierenden Intervallgrößen (z. B. J.-Ph. Rameau oder J. Ph. Kirnberger), in denen häufig verwendete Tonarten mehr schwebungsfrei oder annähernd schwebungsfreie Akkorde aufwiesen als seltener auftretende Tonarten. Dieses Spannungsfeld aus mathematischen und musikalischen Kriterien für ein optimales Stimmungssystem dürfte einer der Gründe für die bis heute anhaltende Faszination sein, die von dieser Thematik ausgeht.

(November 2013)

Wolfgang Aubagen

Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Kordula KNAUS und Susanne KOGLER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 284 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 11.)

Die Begriffe Autorschaft und Genie werden in diesem klug zusammengestellten Sammelband als männlich-konnotierte Termini analysiert und mit Geschlechterzuordnungen in Zusammenhang gebracht. Noch immer gibt es im Geschlechtergefüge historische Denkkonzepte, die bis heute präsent sind und die die Musikwissenschaft zuweilen fortsetzt, obwohl die damit einhergehende Hierarchie „der patriarchalen Gesellschaftsordnung und dem seit dem 19. Jahrhundert prägenden Künstlerbild“ entspricht, wie Susanne Kogler kritisch

ausführt (S. 14). Dass der Geniebegriff obsolet sei, stimmt freilich nur insofern, als man ihn heute nicht gerne benutzt; die Diskussionen beispielsweise um Wagners Schaffen im Jubiläumsjahr 2013 zeigen jedoch, dass er nach wie vor höchst lebendig ist.

Durchgehend ist das Bemühen erkennbar, einem Zirkelschluss zu entgehen und bei den vorhandenen Asymmetrien im Geschlechterverhältnis die Wechselbeziehung zwischen Kreativität und Autorschaft zu analysieren. So wird beispielsweise untersucht, ob und wie Frauen systematisch an der kreativen Beteiligung verhindert werden oder sich selbst einschränken. Melanie Unselde zufolge („Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung“) trieb das Geniebild den Ausschluss von Frauen aus der Tätigkeit des Komponierens voran, wobei zu ergänzen wäre, warum sich der Geniebegriff um 1790 durchsetzte: doch wohl auch wegen der Verbürgerlichung der deutschen Musik, die zugleich die Vorherrschaft des bürgerlichen Mannes kulturell festigte. Interessant ist ihr Begriff der „Bescheidenheitsstrategien“, die bewusst eingesetzt wurden und vielleicht auch der Grund dafür sind, warum eine so dramatische Sängerin wie Maria Malibran sich beim Komponieren so zurücknahm (Mary Ann Smart: „Voiceless Songs: Maria Malibran as Composer“). In denjenigen Feldern, in denen der Geniebegriff nicht galt, beispielsweise im Liedgenre, waren in Bezug auf die Repräsentation von Autorschaft die Unterschiede zum männlichen Komponisten nicht markant (Katharina Hottmann). Christa Brüstle sucht nach Gründen für die mangelnde Repräsentanz von Frauen in der experimentellen Musik und zeigt anhand von Beispielen, wie fragwürdig die Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart immer noch ist. Obwohl mangels geeigneter Kriterien eine sinnvolle Antwort auf die Frage nach einer weiblichen Ästhetik nicht gegeben werden kann (Renate Bozic über Adriana Hölszky, S. 239), benennt Sally Macarthur in Anlehnung an ihr Buch über weibliche Ästhetik aus dem Jahr 2002 anhand eines Musikstücks von Anne Boyd mithilfe der Theorien von Deleuze verschiedene Wege, um das Stück zu er-

leben. Sigrid Nieberle („Wen küsst die Muse? Zur Autorschaft der Sängerin“) zeigt anhand von Sängerrinnen-Autobiografien, wie diese „einen fikionalisierten Akt des Erinnerns“ verschriftlichen und in ihren Erinnerungen sich zwischen dem distanzierten Ich in dritter Person und dem bekennden Ich aufspalten, wobei sie sich häufig als Muse und Erzählerin zugleich begreifen. Kordula Knaus („Italian Courts and their Musicians in the Early Modern Period“) geht den Verwicklungen von Autorität, Autorschaft und Gender um 1600 auf den Grund und weist nach, dass und wie die Einbeziehung von Komponistinnen in den Musikkanon von verschiedenen Faktoren wie Autorschaft, Macht und Visibilität abhängt. Rebecca Grotjahn überträgt die These einer Kunsthistorikerin, der zufolge die Definition von Kunst und Künstler zur Ausgrenzung und Marginalisierung von Künstlerinnen beigetragen habe, auf die Musikgeschichte und deckt anhand von Schumanns Liederkreis *Myrthen* die Bestätigung der eigenen (Schumann'schen) Vorstellung von einem männlichen Künstlertum im geschaffenen Werk auf.

Der Band enthält noch Beiträge von Michael Walter über die nicht vorhandene Autorschaft Giuditta Pastas an *Norma*, von Laura Tunbridge über die Sängerin Elena Gerhardt, von Ruth Neubauer-Petzold zu Selbstinszenierungen der Künstlerin Björk sowie von Renate Leon Stefanija zur Musik von Frauen in Slowenien. Die Zeiten, in denen sich die Geschlechterforschung mit der Herausstellung noch der letzten mittelmäßigen Komponistin begnügte, sind vorbei und haben konstruktiv-erhellender Forschung Platz gemacht. Es kommt nicht oft vor, dass Tagungen, die sich mit der kulturellen Konstruktion von Geschlecht befassen, so viel Neues und Anregendes zutage fördern: „Heut' – hast Du's erlebt“, kann man frei nach Wotan sagen.

(August 2013)

Eva Rieger

Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009. 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)

Der Band vereinigt 15 auch für Nichtflötisten höchst aufschlussreiche Beiträge, deren Themen sich auf sämtliche Bereiche der neueren Musikgeschichte erstrecken, wobei sich schwer zwischen „rein“ geschichtlichen und eher übergreifenden Darstellungen trennen lässt. Zu den ersteren zählen solche, die Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert betreffen, ob es sich um den Weg der Flöten zum Standardpaar im Symphonieorchester handelt (Dieter Gutknecht), die Bedeutung des Titelinstruments in Mozarts Oper (Wilhelm Seidel), die Flötenkultur in Russland (Klaus-Peter Koch), die Flötenkonzerte des Mannheimers Georg Metzger (Johannes Hustedt), Telemann'sche Flötenwerke im Umfeld von Quantz aus dem Archiv der Sing-Akademie (Ralph-Jürgen Reipsch) oder die schwer klärbare Frage, ob Bläserkadetten auf einen Atem zu spielen sind (Rachel Brown). Und: Endlich ist einmal umfassend belegt worden, wie falsch die Meinung von einer Lücke in der Flötenkunst aller Art bis hin zum Czakan in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, ob für Wien (Hartmut Krones) oder ganz Europa (Nicolaj Tarasov).

Weitgehend ins 18. Jahrhundert gehört eine Gruppe von Arbeiten, welche die Flöteninstrumente in wichtigen Funktionszusammenhängen zeigen, solchen der Freundschafts- und der Adelskultur (Joachim Kremer, Ute Omonsky), der Pastoral-Semantik (Hermann Jung), solchen von didaktischen Soloadaptionen aus dem englischen Musiktheater (Peter Reidemeister) oder von unterschiedlichsten Flöteninstrumenten im Dienste der Magie in europäischen und außereuropäischen Kulturen (Gisa Jähnichen). Bewunderungswürdig eine Aufarbeitung und Auflistung sämtlicher von 1650 bis 1800 erfassbaren Informationen über die

Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

WOLFRAM ENSSLIN: Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introduction und zur rondò-Arie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 300 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 22.)

WOLFRAM ENSSLIN: Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Ferdinando Paërs (PaWV). Band 1: Die Opern. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 807 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 23/1.)

Die zweiteilige Dissertation von Wolfram Enßlin verbindet eine Studie zu „Introduction und zur rondò-Arie“ in den Opern von Ferdinando Paër mit dem ersten Band eines Werkverzeichnisses zu diesem Komponisten. In dieser Kombination spiegelt sich zunächst die Ausgangssituation des Gegenstands innerhalb der Opernforschung: Seit einem Aufsatz von Richard Engländer über das Verhältnis von Paërs *Leonora* zu Beethovens einziger Oper (1930) war ersterer in der Fachliteratur zwar kein ganz Unbekannter mehr, aber seine Werke sind noch nirgends Gegenstand einer umfassenden Untersuchung geworden. Dabei weist Paërs Karriere durchaus bemerkenswerte Züge auf. Seine Opernerfolge führten ihn aus seiner Heimatstadt Parma und den oberitalienischen Städten einschließlich Venedigs (1791–98) über Wien (1799–1801) nach Dresden (1802–06), bis er Anfang 1807 genötigt wurde, in den Dienst Napoleons zu treten. In Paris konnte er sich trotz der politischen Umbrüche bis zu seinem Tod in höfischen oder hofnahen Positionen halten, aber nur noch bedingt an seine früheren Erfolge anknüpfen. Wer als Forscher in eine solche Lücke stößt und in den Opern

Details der musikalischen Faktur untersuchen will, sieht sich zunächst mit der Notwendigkeit einer umfassenden Sichtung der Quellen und der Rekonstruktion ihrer Ordnung und Überlieferung konfrontiert.

Der Autor hat diese Herausforderung angenommen und bietet im vorliegenden Band 1 des Werkverzeichnisses einen am praktischen Gebrauch orientierten und ausgesprochen benutzerfreundlichen Überblick zu den Opern Paërs. Neben den elementaren Angaben zu Titel, Gattung, Librettist, Quellen, handelnden Personen und den – trotz der Beschränkung auf jeweils ein einziges System – aussagekräftigen Incipits gibt es kurze Informationen zu Inhalt, Besetzung und Weiterleben einzelner Werke bis in die 1840er Jahre sowie Anmerkungen mit einer Zusammenfassung weiterer Details zu Sujet, Herkunft des Librettos und zeitgenössischen Kommentaren. Dabei kommen bemerkenswerte Dinge zum Vorschein – unter anderem eine bis heute weitgehend unbekannt Neukomposition von Lorenzo da Pontes *Figaro*-Libretto, die Paër zum Karneval 1794 unter dem Titel *Il nuovo Figaro* in Parma zur Aufführung brachte. Andererseits sind die von Paër komponierten Libretti und Sujets über den Kreis der Spezialisten hinaus kaum bekannt geworden. Einen interessanten „Ausblick“ in übergreifende Fragen bieten die beiden Fassungen des *Numa Pompilio*, die unter zwei verschiedenen Nummern – PaWV 24 (Wien 1800) und PaWV 32 (Paris 1808) – verzeichnet sind. Die Liste solcher (pauschalen) Beobachtungen ließe sich leicht verlängern. Bisher gab es eine Paër-Forschung nicht, jetzt hat sie eine verlässliche Ausgangsbasis. Die Frage, ob sich die ganz auf die Opern zugeschnittene Anlage des Werkverzeichnisses auch für das übrige Schaffen bewähren wird, würde bei der Besprechung des zweiten Bandes zu erörtern sein.

Generell unterliegen Studien zu den Opern eines bisher von der Forschung weitgehend unbeachteten Komponisten der Gefahr, zu viel auf einmal leisten zu wollen. Der Autor war sich dieser Gefahr offenbar bewusst und wählte zwei Schwerpunkte, die in enger Verbindung mit übergreifenden Fragen zur Geschichte der verschiedenen Operngattungen in den Jahren

um 1800 stehen und geeignet sind, die Stellung von Paërs Opern innerhalb dieser Geschichte zu bestimmen: die Introduction und die *rondò*-Arie. Für die Behandlung der ersteren beschränkt er sich nicht auf die (spärliche) Diskussion innerhalb der Musikwissenschaft, sondern greift ebenso auf bewährte Ansätze aus der Anglistik (Manfred Pfister, *Das Drama*) und Germanistik (Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*) zurück. In der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur entwickelt er seinen Zentralbegriff der „Introduction“, der zwischen der „introduzione“ als der ersten Nummer der jeweiligen Oper und der „Exposition“ im Sinne der Dramentheorie angesiedelt ist. Auf der Basis dieser Begrifflichkeit und des Zusammenspiels zwischen Versbau und musikalischer Faktur untersucht er an ausgewählten Beispielen die Introductionen in den bei Paër vertretenen Operngattungen.

Die Detailanalysen überzeugen durch Anschaulichkeit und Genauigkeit und sparen dabei auch Sonderfälle wie die beiden Fassungen von *Numa Pompilio* nicht aus. Ein eindeutiges Ergebnis gibt es jedoch nicht, weil „die Oper um 1800 im Wandel begriffen und nach vielen Seiten hin offen war“ und „sich auch keine Zielgerichtetheit zum formalen und dramaturgischen Opernstil Rossinis und Bellinis erkennen“ lässt (S. 192).

Ähnlich geht der Autor bei der Behandlung der *rondò*-Arie vor. Im Unterschied zur Erörterung der „Introductionen“ kann er aber – neben den üblichen Informationen aus Lexikonartikeln und theoretischen Schriften – hier an eine seit den 1980er Jahren zu diesem Thema geführte wissenschaftliche Diskussion anschließen, die im Umkreis der Mozart-Forschung begann und inzwischen auch auf Komponisten wie Cimarosa, Sarti, Mayr und Paisiello ausgeweitet wurde. Aus Paërs Opern werden sechs *rondò*-Arien analysiert, die allesamt den Hauptdarstellern zugewiesen sind und auf ihre Stellung innerhalb der Handlung sowie ihre Bindung an bestimmte Versmaße (vorwiegend der Ottonario, seltener der Settenario) und musikalische Details befragt werden. Wieder ergibt sich kein einheitliches Bild, zumal es bei Paër wie auch bei anderen Komponisten durchaus

rondò-Arien gibt, die nicht ausdrücklich als solche bezeichnet werden. (S. 251 f.)

Die Heranziehung von 32 weiteren *rondò*-Arien von zwölf Komponisten aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bietet eine gewisse Vergleichsmöglichkeit, lässt aber zudem erkennen, wie sehr dieser Typus in den Jahren um 1800 auch kritisch gesehen wurde – aufschlussreich die Paisiello zugeschriebene *rondò*-Karikatur *Tra le fiamme come un Tordo* (S. 254 ff.) – und allmählich wieder aus der Mode kam. Auch hier gilt, dass Grenzziehungen „nicht jedesmal eindeutig möglich“ sind, aber Paër mit seinen Arien dieser Gattung an einem Punkt ansetzte, „als sich textliche Strukturen bereits weitgehend den musikalischen Vorgaben angepaßt hatten“ (S. 258).

Insgesamt eignen sich sowohl die Introductionen als auch die *rondò*-Arien, um Paërs ambivalente Stellung in der Geschichte der Oper zu umreißen. Der Komponist bediente die unterschiedlichen Anforderungen des Publikums in Italien, Deutschland und Frankreich überaus erfolgreich, hatte aber auf die Weiterentwicklung der italienischen Oper auf der Apenninhalbinsel selbst weniger Einfluss als zum Beispiel der nur wenige Jahre ältere Simon Mayr. Insgesamt schließt Enßlins Studie sowohl hinsichtlich der Materialerschließung als auch der Methodik eine wichtige Lücke innerhalb der Operngeschichtsschreibung. Für eine – wünschenswerte – stärkere Beachtung Paërs in Forschung und Praxis bietet sie eine tragfähige Grundlage.

(Januar 2014)

Gerhard Poppe

JØRGEN ERICHSEN: *Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen. Eine Biographie nach zeitgenössischen Dokumenten. Übers. von Marie Louise REITBERGER unter Mitarbeit von Sonja SCHMITT. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

Friedrich Kuhlau gehört zu jenen Komponisten, die der Entdeckung der gesamten Bandbreite ihres Schaffens noch harren. Ebenso ist die Bedeutung Kuhlaus als Vermittler zwischen

den Kulturen seines Geburtslandes Deutschland und seiner späteren Heimat Dänemark bislang nur in ersten Ansätzen (Richard Müller-Dombois: *Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau*, Detmold 2004) betrachtet worden. Das gilt sowohl für die deutsche wie auch die dänische Forschungslandschaft, wobei sich das Schrifttum bis dato ebenso überschaubar wie international gestreut präsentiert. Während vereinzelte biografische und werkthematische Arbeiten sowie Briefausgaben vorrangig in den 1980er und 1990er Jahren publiziert wurden, entsteht in den letzten Jahren die Neuausgabe seiner Kompositionen sowohl in der Uelzener *Kuhlau-Edition* – mit Konzentration auf die Flötenwerke – als auch unter Federführung der von Toshinori Ishihara gegründeten, in Japan ansässigen International Friedrich Kuhlau Society. So liegt beispielsweise Kuhlau's Oper *Lulu* mittlerweile nicht nur in dänischer und deutscher Sprache, sondern ebenso in der japanischen Übersetzung vor.

Umso erfreulicher erscheint es, mit Jørgen Erichsens Biografie über Friedrich Kuhlau einen weiteren, umfangreichen Beitrag zur Befreiung Kuhlau's aus dem Schattendasein konstatieren zu können. Erichsens in Dänisch verfasste Schrift wurde bereits 1975 abgeschlossen, jedoch aufgrund verlegerischen Desinteresses nie publiziert. Erst durch den Einsatz der Geburtsstadt Kuhlau's, Uelzen, konnten finanzielle Mittel zur Veröffentlichung gefunden werden. Nun liegt Erichsens Biografie in einer um die Forschungserträge der letzten 35 Jahre aktualisierten und ins Deutsche übersetzten Fassung vor. Dem Autor bot sich als Bibliotheksrat der Staats- und Universität Aarhus die Gelegenheit, sich vor Ort mit einer der größten Kuhlau-Sammlungen auseinanderzusetzen. Auf diesem wissenschaftlichen Fundament aufbauend, ist es explizit Erichsens Ziel, eine möglichst breite Leserschaft zu erreichen. Dementsprechend finden sich in seiner Schrift keine werkimmanenten Analysen, sondern überblicksartige Darstellung zur Entstehung und zeitgenössischen Rezeption. Auch weist der Autor darauf hin, dass seine Arbeit „für die meisten deutschen Leser [...] den ersten Einblick in die dänische Musikgeschichte zur Zeit Beethovens“

(S. 19) bedeute. Diese Aussage überrascht, liegen doch gegenwärtig zahlreiche deutschsprachige Studien zum dänischen Musikleben zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vor, etwa von Heinrich W. Schwab zu Kuhlau's Zeitgenossen Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen.

Garniert mit zahlreichen Abbildungen, dankenswerterweise auch zu weniger populären Persönlichkeiten des dänischen Kulturlebens, entfaltet Erichsen in 36 mehr oder weniger umfangreichen Kapiteln das Leben Kuhlau's. Diese hohe Zahl deutet bereits die thematische Zersplitterung an, in die der Band infolge der strikten Wahrung der chronologischen Darstellung zerfällt. Eine solche Durchmischung von privaten Gegebenheiten und kompositorischen Entwicklungsprozessen erschwert es, einzelne Zusammenhänge nachverfolgen zu können. Beispielsweise reiht sich in Kapitel 11 – „Kuhlau wird in der AMZ lobend rezensiert“ (S. 111 ff.) – eine Rezension an die andere, ohne kritische Einordnung. Im selben Atemzug wird Kuhlau's beachtenswertes verschollenes Werk für Soli, Chor und Orchester nach Schillers *Ode an die Freude* von 1813 auf etwas mehr als einer Seite und wenig aussagekräftig als „ein ziemlich großes Werk“ (S. 117, Anm. 2) abgehandelt.

Zweifellos verdienstvoll ist das enthaltene Werkverzeichnis Kuhlau's mit nunmehr 560 nachweisbaren Kompositionen. Auf der Grundlage der ersten Zusammenstellung eines thematisch-bibliografischen Katalogs von Dan Fog (Kopenhagen 1977) strebt Erichsen eine Fortschreibung an. Umständlich bis irreführend ist es allerdings, das Prinzip, sämtliche Kompositionstitel ins Deutsche übersetzen zu wollen, anzukündigen, dies aber nicht einzuhalten. Es finden sich zahlreiche Titel entweder in der Originalsprache oder in Übersetzungen ohne Nennung des Originaltitels. Die für Kuhlau's Schaffen unablässige Verortung des jeweiligen Entstehungsrahmens seiner Werke lässt sich somit nur schwer ablesen. Die Vermischung der Sprachen stellt ein Gesamtmaniko dar und trägt zu einer Verzerrung der Bedeutung Kuhlau's für die Entwicklung einer dänischen Nationalmusik bei. Wenn in diesem Kontext in Kapitel 31 (S. 312 ff.) eines seiner zentralsten Werke, das Singspiel *Elver-*

høj, permanent mit der unpassenden deutschen Übersetzung *Erlenhügel* (statt *Elfenhügel*) titulierte wird, so mindert oder konterkariert gerade diese Eindeutschung jene prozessuale Energie, die die dänische Nationalbewegung insbesondere durch die neu aufkommende Pflege der dänischen Sprache als Kontrapunkt zum starken Einfluss des Deutschen und Französischen propagierte. Was für die Darstellung von *Elverhøj* gilt, ist häufig in Erichsens Biografie anzutreffen. Zwar werden die einzelnen Werke wie angekündigt ausführlich in ihrer Entstehung und Rezeption behandelt. Es fehlt jedoch eine Einordnung ihrer Strahlkraft, was insbesondere im Falle von *Elverhøj* wünschenswert gewesen wäre. Einerseits hätte das dänische Musikleben um die Jahrhundertwende und seine Bedeutung für die frühen Anfänge der Nationalmusik in Europa dargestellt werden können. Andererseits wäre damit auch Kuhlaus Bedeutung in übergreifende Zusammenhänge zu verorten gewesen, wodurch die allzu häufig anzutreffende einseitige Zuschreibung des „Flöten- und Sonatinenkomponisten“ durchbrochen worden wäre.

So stellt die vorliegende Biografie sicherlich eine umfangreiche Quellen- und Informationssammlung zu Leben und Wirken Kuhlaus in Form eines leicht konsumierbaren Lesebuchs dar, jedoch nicht mehr und nicht weniger.
(Oktober 2012) *Yvonne Wasserloos*

BARRY MILLINGTON: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt. Aus dem Englischen von Michael HAUPT. Darmstadt: Primus-Verlag 2012. 320 S., Abb.

MARTIN KNUST: Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp.

Zwei sehr unterschiedliche Bücher sind anzudeuten: Barry Millington, einer der führenden englischen Wagner-Experten, hat 2012 sein umfangreiches Wagner-Buch zum Jubiläumsjahr vorgelegt, das umgehend auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Milling-

tons Buch kommt als eine Art Gesamtdarstellung daher, mit dem ausdrücklichen Anspruch, auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstands bisweilen eine „radikale Neubewertung des untersuchten Gegenstands“ (S. 6) vorzunehmen. Martin Knust geht es dagegen vor allem um Wagners Verhältnis zum Theater seiner Zeit, genauer: um den Einfluss von Theater und Schauspiel auf die Gestalt von Wagners Werk.

Millington referiert in 30 unterschiedlich dicht aufeinander bezogenen Kapiteln über Wagners Werk und Welt – so der Untertitel. Er orientiert sich dabei lose an der Biografie des Künstlers und handelt in den fünf letzten Kapiteln die Rezeptionsgeschichte ab. Klarer Aktivposten seiner Darstellung sind die Einzelkapitel zu den zehn großen Opern (das Frühwerk bleibt, wie so oft, ausgespart). Nicht dass man die Lektüre stets mit engagiertem Kopfnicken begleiten würde – im Gegenteil: Millington macht sich durch seinen mitunter sehr subjektiven Zugriff oft unnötig angreifbar, so etwa, wenn er der – gewiss exklusiven – Meinung ist, die „einleitenden Takte der *Walküre* übertrumpf[t]en sogar noch die *Rheingold*-Eröffnung“ (S. 97). Aber man spürt, dass hier ein guter Kenner am Werke ist, ein Intellektueller, der geradezu begierig zu sein scheint, mit dem anspruchsvollen Leser in den Dialog zu treten. Hellsichtig wird vor allem das Italienische im *Tannhäuser* herausgearbeitet, auch die postulierte Bedeutung von Rousseau und Proudhon für Entstehung und Interpretation des Ring-Mythos (S. 103 ff.) regt zum Nachdenken an. Millingtons Stil ist sicher nicht jedermanns Sache, wie das folgende Zitat beispielhaft zeigen mag: „So wie Wagner in der *Walküre* unsere Sympathie für ein Liebespaar gewinnt, das Inzest mit Ehebruch vereint, so manipuliert er uns in *Tristan und Isolde* derart geschickt, dass unsere Herzen den Liebenden gehören, nicht aber dem Betrogenen und seinem geschockten Anhang. Das kommt auch daher, weil das Verhalten der Liebenden frei ist von jeglicher Heuchelei“ (S. 170). Minna Wagner wird als beschränkt und engstirnig dargestellt, die Hinwendung Wagners zu Cosima trotz der blamablen Umstände als „die vernünftige Neuordnung einer anormalen Situation“ (S. 128)

bezeichnet. So etwas hat man lange nicht mehr gelesen.

Als Gesamtdarstellung von Leben und Werk indessen „funktioniert“ Millingtons Buch nicht: Die biografisch orientierten Kapitel verlieren sich bisweilen in Nebensächlichkeiten, die vor allem die sexuellen Vorlieben der unterschiedlichen Beteiligten betreffen, darunter Schopenhauer und Otto Wesendonck, aber auch Hans Sachs. Dass selbst Wagners rosa Unterwäsche „von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Musik“ sei (S. 155), kommt in der Tat einer „radikalen Neubewertung“ gleich. Manches, was Millington dem Druck anvertraut, ist nichts anderes als sensationsheischend und hat das Niveau eines Groschenromans. Dazu kommen eine Reihe sachlicher Fehler und andere Unzulänglichkeiten; einiges davon dürfte unzureichender Übersetzung geschuldet sein, anderes freilich nicht. Zu ersterem zählen „Siegfrieds Fahrt rheinabwärts“ (S. 107) – Siegfrieds Rheinfahrt dürfte als Begriff eigentlich auch in London bekannt sein –, „Hagens Wache“ (S. 108) sowie die „Karfreitagsmusik“ (S. 240). Da versteht es sich fast von selbst, dass der Übersetzer zielsicher in die b-/b-flat-Falle tappt und uns auf S. 120 mit Liszts Klaviersonate „in b-Moll“ bekannt macht. Und ob Millington im englischen Original vom Männerchor in der *Götterdämmerung* als „Choral“ spricht (S. 109)? Man will es nicht hoffen. „Kontrapunktik“ (S. 19) ist etwas anderes als Kontrapunkt. Die Übersetzung macht bisweilen Anleihen bei Slang und Umgangssprache mit Ausdrücken wie „genervt“ (S. 28), „Outfit“ (S. 148) oder „Outcast“ (S. 238); den bereits angesprochenen Beginn der *Walküre* bezeichnet die Übersetzung als „elektrifizierende Einstimmung“ (S. 97) usw. Die Bayreuther Blätter waren nicht „die Zeitschrift des Festspielhauses“ (S. 111 und 317), und ob Katharina Wagner 2007 eine „epochale Produktion“ (S. 176) der *Meistersinger* gelungen ist, wird man vielleicht in 20 Jahren wissen (überhaupt geht Millington mit den beiden derzeitigen Festspielleiterinnen bemerkenswert freundlich um). Egon Voss ist kein Notenstecher (S. 194); die Sammlung der ersten musikalischen Skizzen zu *Tristan und Isolde* erscheint

mit falscher Signatur (ebd.), die freilich durch einen Blick auf das beigegebene Faksimile korrigiert werden kann.

Im Übrigen aber verkommen die hier und da abgedruckten Faksimiles zu reinem Zierat, da ein viel zu kleiner Reprofaktor gewählt wurde. Man erhält keinerlei Einblicke in kompositorische Prozesse; im entsprechenden Kapitel 20 werden blumig „Quellen der Inspiration“ beschworen, wohingegen den Leser erst einmal – systematisch erfasst und aufbereitet – Quellen der Werkentstehung interessiert hätten. Auf S. 295 fehlt ein Hinweis auf Wolfgang Wagners dritte und letzte *Meistersinger*-Inszenierung von 1996. Ludwig Schnorr von Carolsfeld war nicht „der erste Darsteller des Lohengrin“ (S. 62), das abgebildete Gemälde zudem keine „Selbstdarstellung“, sondern ein Gemälde seines Vaters. Aus (wie man sieht) gutem Grund taucht der Name Schnorr von Carolsfeld im Register nicht auf. Stattdessen trifft man dort auf „Hans Neugarten“, der 2010 in Bayreuth Lohengrin inszeniert haben soll, wie uns die Bildunterschrift auf S. 69 weismachen will. Eine „ausgewählte und kommentierte Diskographie“ auf 1 ½ Seiten ist – pardon! – ein Witz. In der nachgereichten Chronologie zeigt sich Wagner beeindruckt von Liszts „sinfonischen Gedichten“ (S. 305); auch die extrem kleine Schriftgröße fordert zum Überblättern geradezu heraus. Die zahlreichen Abbildungen schließlich (insgesamt 278) mögen dem Leser gefallen; sie halten jedoch den Lesefluss immer wieder unnötig auf und machen so noch unklarer, an welche Zielgruppe sich Millington mit seinem Buch eigentlich wendet: Der Fachmann ist an einem reich bebilderten Wagner-Kompendium mit Brüchen und bedenkliehen Niveauschwankungen sicher nicht besonders interessiert, und für den Laien tut sich ein eklatanter Widerspruch auf zwischen der süffigen, bunten Bilderflut und dem Anspruch der Texte.

Niemand wird bestreiten, dass sich sehr leistungswerte Passagen in diesem Buch finden; durch die zahlreichen Fehler und Unzulänglichkeiten, über die hier nur in Ausschnitten referiert werden konnte, nimmt es sich indessen gleichsam selbst aus dem Spiel.

Martin Knusts Buch dagegen – kleiner und unauffälliger in Anspruch und Aufmachung – wünscht man weite Verbreitung und eine lange „Lebensdauer“. Es besticht weniger durch eine aufsehenerregende Grundthese – Wagners besondere Affinität zum Theater ist nun wahrlich keine neue Erkenntnis –, sondern durch die Konsequenzen, die diese Affinität für die Gestalt seiner Bühnenwerke und hier vor allem für die Ausarbeitung der Gesangspartien und der szenischen Darstellung gehabt hat. Im Laufe der Lektüre kristallisiert sich immer deutlicher heraus, was das Ganze zusammenfasst und bündelt: Wagner sah sich in erster Linie als Dichter und Dramatiker und weniger als Komponist. Seine Hauptanliegen waren Glaubwürdigkeit und korrekter Ausdruck in der Darstellung, unbedingte Synchronität von Musik und Aktion auf der Bühne sowie klare Orientierung der Gesangspartien am deklamierten, gesprochenen Wort. Knust arbeitet vor allem die Anfänge von Wagners künstlerischer Sozialisation heraus – und diese liegen ausschließlich im (deutschen) Theater, in einem Theater jedoch, in dem es noch „keine strikte Trennung zwischen der Tätigkeit eines Schauspielers und der eines Bühnensängers [gab], sondern ein Darsteller hatte in dieser Zeit beides zu können“ (S. 14). Eine schon im Laufe des 19. Jahrhunderts versinkende, uns heute gänzlich fernstehende, freilich Jahrhunderte alte gestenreiche, pathosgetränkte Art des dramatischen Vortrags muss Wagner so stark fasziniert haben, dass er praktisch ein Leben lang an dieser Ausdrucksart als Ideal festgehalten hat. Daraus erklären sich für Knust (und für den Leser) Wagners Vorbehalte gegenüber der italienischen Oper ebenso wie seine spätestens in Paris gereifte Einsicht, mit einem Werk in französischer Sprache nicht reüssieren zu können. Sein Ideal bühndramatischer Darstellung sah er in Persönlichkeiten wie Wilhelmine Schröder-Devrient verkörpert, deren Sangeskünste man freilich nach heutigen Maßstäben als unter aller Kritik bezeichnen würde; schon Wagner war gezwungen, stets Anpassungen in ihren Gesangspartien vorzunehmen. Weitere Sängerdarsteller, die in Spiel und Ausdruck Wagners Vorstellungen sehr nahekamen, waren seine Nichte

Johanna (Wagners erste Elisabeth, die jedoch mehr als 30 Jahre später auch noch bei der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth mitwirkte), Anton Mitterwurzer (sein darstellerisches Idealbild für Partien wie Telramund und Wotan) sowie Karl Hill (der erste Bayreuther Alberich sowie Klingsor). Wie stark sich die Ursprünge von Wagners dramatischer Konzeption aus der Szene herleiten lassen (und nicht aus der Musik), legt Knust überzeugend mit dem Hinweis auf die frühen, noch unvertonten Textbücher dar, in denen mit Blick auf die späteren Partituren „der weitaus überwiegende Teil der Regieanweisungen [...] bereits an genau der gleichen Stelle und meistens auch in genau dem gleichen Wortlaut im Text steht“ (S. 110). Eine ausgiebige wiederholte Niederschrift dieser Anweisungen in den Skizzen sei dann überflüssig gewesen, weil er sie über die vielfache Deklamation im Zuge der Textentstehung und später auch in seinen berühmten deklamierenden Lesungen vor Freunden vollkommen verinnerlicht habe. „Wenn er eines seiner Werke selbst inszenierte, waren die Regieanweisungen exakt so, wie in den Partituren verzeichnet, von den Sängern umzusetzen“ (ebd.); Wagner selbst nannte dies seine „Hauptsache“ (ebd.). Welch enger, untrennbarer Zusammenhang zwischen Wagners Musik und den Regieanweisungen in seinen Partituren besteht, weiß auch der Nicht-Fachmann (manchem Schauspiel-Regisseur freilich, der sich heute an Wagners Werk auf der Bühne versuchen darf, dürfte dies neu sein ...), und auch wenn dies heute so gar nicht mehr en vogue ist und leichthin als Mickey-Mousing abgetan wird, so ist doch – mit Knust – eindeutig festzuhalten: Für Wagner war eine Trennung von Darstellung und Musik in seinen Werken undenkbar, und die durchgehend stimmige „Choreografie“ seines Textes durch die Musik ist wesentlicher Bestandteil seiner dramatischen Konzeption. Dies quellengestützt und breit recherchiert herausgearbeitet zu haben, ist das Hauptverdienst des Autors. Sein Buch ist gut geschrieben, sorgfältig redigiert und wissenschaftlich absolut auf der Höhe der Zeit. Bleibt zu hoffen, dass es gelesen wird.

(August 2013)

Ulrich Bartels

Wagner Handbuch. Hrsg. von Laurenz LÜT-TEKEN unter Mitarbeit von Inga Mai GROOTE und Michael MEYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012. 512 S., Abb., Nbsp.

Das „neue“ *Wagner Handbuch* bietet im Verhältnis zum „alten“ von 1986 eine andere Struktur. Der erste Abschnitt, „Lebenswelten“, informiert über „Wagners Schauplätze“ (Sven Friedrich), „Wagner und Frankreich“ (Damien Colas), „Wagner und Italien“ (Michele Calella), „Wagner als Dirigent“ (Hans-Joachim Hinrichsen), „Wagners Dirigate“ (Ulrike Thiele), „Wagners Briefwelten“ (Margret Jestremski), „Wagner und die Oper seiner Zeit“ (Luca Zopelli), „Die Tagebücher Cosima Wagners“ (Eva Rieger) und „Wagner im Porträt“ (Dietrich Erben). Damien Colas zeigt, dass sich Wagners künstlerische Persönlichkeit langsam entwickelte und erst die Pariser Zeit 1839–42 den Abschluss seiner Lehrzeit erbrachte. Dort assimilierte er die entscheidenden Voraussetzungen seines Werks: die Grand Opéra (Auber, Meyerbeer), den Umgang mit Erinnerungsmotiven (die ab 1782 nachweisbar sind und die Vorläufer der Leitmotive wurden) sowie die musikalische Gestaltung des „Allgemeinmenschlichen“ (Halévy). Aufschlussreiches bieten auch Michele Calella und Luca Zopelli. Letzterer zeigt das Erbe, das Wagner seiner Zeit verdankt, und enthüllt eine der Techniken seines Selbstmythos: Im Namen des romantischen Authentizitätswahnes verdammt er öffentlich die Vorgängerwerke als „seicht“ und „ärmlich“, lobte sie privat jedoch immer wieder. – Sehr erhellend ist Eva Riegers Analyse der Tagebücher Cosima Wagners. Sie seien ohne Zweifel „genau“, doch entstanden sie nicht unter dem Aspekt der „Wahrheit“: Sie schrieben vielmehr die „Erzählung vom autonomen genialen Meister fort, deren Boden er [Wagner] bereits selber bereitet hatte“ (S. 63). In ihrer Analyse der ideologischen Elemente im Alltag der Familie erscheinen diejenigen Zitate, die eindeutig belegen, wie Wagner „seinen Judenhass mit seinem künstlerischen Werk“ verflocht (S. 67) und wie demokratiefeindlich er war.

Die Bemühungen der Autoren dieses ersten

Buchteiles, dem „Mythos Wagner“ zu Leibe zu rücken, werden im nächsten Abschnitt, „Politik und Gesellschaft“, zunichte gemacht. Ein gewisser Rudolf Wellingsbach soll Verfasser der Artikel „Wagner und die Revolution 1848/1849“ und „Wagner und der Antisemitismus“ sein. Dass sich dahinter Udo Bermbach verbirgt, deckte die *FAZ* (4. Sept. 2013) auf; seither fragen sich die Wagnerforscher der Republik, was das soll. In beiden Fällen handelt es sich ja um typische Tendenzartikel, in dem Fakten und deren Interpretation sich zwangsläufig mischen; demnach muss der Leser eines Handbuchs wissen, wessen Meinung er liest. Freilich kann man bereits inhaltlich den wahren Autor erraten, befließigt sich „Wellingsbach“ doch des gleichen selektiven Zitierens, das man aus Udo Bermbachs Büchern kennt. Um seine Hauptthese – Wagners ausschließlich politische Motivation – zu belegen, wird beispielsweise die allbekannte Stelle aus dem Brief vom 23. November 1847 an Ernst Kosak bemüht: „Hier ist ein Damm zu durchbrechen und das Mittel heißt: Revolution!“ Doch die Fortsetzung des Briefes wird verschwiegen: „Ein einziger vernünftiger Entschluß des Königs von Preußen für sein Operntheater und alles ist mit einmal in Ordnung!“ Als Berliner Hofkapellmeister – wovon Wagner tatsächlich träumte – hätte er jegliche Revolution als überflüssig erachtet! Geschönte Meinungen verabreicht Herr „Wellingsbach“ auch in seinem Opus 2, *Wagner und der Antisemitismus*. Dieser wird als „nicht besonders aggressiv“ und aus „alten religiösen Vorbehalten“ kommend eingestuft (S. 97). Beides ist falsch; Wagner war Atheist und schrieb noch 1881: „Nur wann der Dämon [des Juden ...] kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch – keinen Juden mehr geben. Uns Deutschen könnte [...] diese große Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein“ (GSD X, 274). Bereits 1869 hatte Wagner ähnlich „große“ Lösungen als „gewaltsame Auswerfung des fremden zersetzenden Elements“ diskutiert (GSD VIII, S. 259). Diese Stellen fehlen freilich in Bermbachs Büchern wie auch bei „Wellingsbach“. Wagners Spätschriften werden bei letzterem überhaupt

nicht erwähnt, weil sie sich zu Bermbachs Verharmlosungsstrategie ganz und gar nicht eignen. Statt dessen argumentiert „Wellingsbach“ eifrig, dass „Wagner selbst [...] seine Werke offenbar von jeglichem Antisemitismus freigehalten“ habe (S. 101), eine Behauptung, die nun schon Dutzendfach (auch durch Cosimas Tagebücher, s. o.) widerlegt worden ist. Ähnlich fragwürdig geht es weiter. Eckhard Rochs Artikel „Wagners musikpolitische Aktivitäten“ verdoppelt im Wesentlichen, was an anderer Stelle dargelegt ist. Joachim Heinzles „Mythos, Mythen und Wagners Mittelalter“ vermittelt ein Bild dieser Materie, das man längst überwunden wähnte: Er glaubt noch allen Ernstes, der Mythos habe „allgemeinmenschliche und überzeitliche Geltung“ (S. 102). Bereits wenige Seiten später vermittelt Andreas Dorschel ein viel moderneres Mythos-Bild, demzufolge „alles, was Wagner für gut hält“, von diesem den Mythen zugeordnet wird (S. 113). Dorschel verweist im Sinne von Roland Barthes auf die Manipulierbarkeit des Mythos, den Wagner als „*carte blanche*“ für seine „Privatmythologie“ benutze (S. 113).

Dorschels brillante „Einführung zu den Schriften“ eröffnet den Abschnitt „Schriften und Ästhetik“, in dem Lothar Schmidt die frühen und späten, dazwischen Hans-Joachim Hinrichsen die mittleren Schriften Wagners beleuchten, beide auf hohem Niveau und mit teils überraschenden, meist auch überzeugenden Hinweisen auf Wagners geistige Entwicklung. Vorbehalte sind an der Beurteilung von *Oper und Drama* anzumelden. Hinrichsens Behauptung, jenes schriftstellerische Hauptwerk beinhalte „keineswegs einfach den theoretischen Schlüssel für die erst Jahre nach seinem Abschluss wieder einsetzende musikdramatische Produktion“ (S. 132), ist ungenau. Unter dem in der Wagnerforschung herrschenden Diktat des Denkens Schopenhauers kann man Wagners Definition des „musikalischen Motivs“ als kleinster Formeinheit des Kompositionsprozesses nicht verstehen. Wagner erklärt dies als eine Art „Ur-Schritt vom Gedanken zum Ton“ und übernimmt damit die Musikästhetik Hegels. Dieser verdankte Wagner die dialektische Grundstruktur, die seinem

ganzen Schaffen zugrunde liegt. Hegel wird im *Handbuch* zwar von Autoren wie Cord-Friedrich Berghahn, Damien Colas, Andreas Dorschel, Sven Friedrich, Ulrich Tadday und Egon Voss erwähnt, doch ist das Fehlen einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Thema einer der großen Fehler dieses *Handbuches*. Hegel vermisst man denn auch in Claus-Dieter Osthöveners „Wagner und die Philosophie seiner Zeit“, Text eines Theologen, der die Wagner-Diskussion offenbar überhaupt nicht kennt. Es fehlt eine Abgrenzung der „Philosophie Wagners“ von dessen Ideologie, die Philosophisches in dessen Schriften eigentlich ausschließt. Dass Philosophie dagegen in Wagners Musik existiert, entgeht Osthövener vollkommen, da Musik ihm strukturell unzugänglich ist und er sich nur an das zu halten vermag, was „im Wortsinne Gestalt“ gewinnt (S. 186). So behauptet er, Wagner gehe es „immer auch um Wahrhaftigkeit als innerer Aufrichtigkeit“ (S. 186) – eine Naivität, die man nicht hinnehmen darf. – Noch verblüffender ist, dass die längste und rezeptionsgeschichtlich besonders fatale Publikation, die Autobiografie *Mein Leben*, im neuen *Wagner Handbuch* nicht besprochen wird. Ein Argument des Ausschlusses wird nicht genannt. Wie kann es sein, dass die Existenz jener Schrift, die den „Mythos Wagner“ hervorgerufen und zementiert hat und die Biografie bis heute beherrscht, in dieser Weise weggesperrt wird?

Sachkundig gestaltet ist der Abschnitt „Wagners Werk jenseits der Partituren“ mit Aufsätzen zu „Wagner als Dichter“, „Die Villa Wahnfried“, „Das Festspielhaus in Bayreuth“ und „Wagners Inszenierungen“. Besonders überzeugend sind die dem Schaffensprozess gewidmeten Beiträge „Grundzüge der Überlieferung“ (Klaus Döge), „Von der Idee zum Werk“ (Egon Voss), „Motivtechnik, kompositorische Syntax und Form“ (Christian Thorau) und „Orchestersatz und Orchesterbehandlung“ (Ulf Schirmer). Hervorzuheben ist Thoraus sehr differenzierte Darstellung, die den Weg von den überholten Ansichten eines Alfred Lorenz zu den heutigen Analysemodellen von Bailey, Breig, Newcomb und Thorau darlegt.

Die zweite Buchhälfte gehört der Werkanalyse

se. Den Instrumental-, Klavier- und Chorwerken folgen die Lieder und Schauspielmusiken; erst mit dem Abschnitt „Bühnenwerke“ betritt man endlich das „Allerheiligste“ mit hochwertigen Darstellungen der Frühwerke *Die Feen* (Arne Stollberg), *Das Liebesverbot* (Inga Mai Groote) und *Rienzi* (Gundula Kreuzer). Die darauf eintretende Steigerung zu den mit dem *Fliegenden Holländer* beginnenden „kanonischen“ Werken stellt Wolfgang Sandberger bestens dar. Nicht ganz fehlerfrei und auch nicht wirklich erschöpfend ist Cristina Urchueguías Darstellung des *Tannhäuser*, aber wirklich enttäuschend ist dann erst der *Lohengrin*-Aufsatz von William Kinderman. Sein Kommentar beschränkt sich darauf, ganz opernführerhaft die Handlung ein zweites Mal nachzuerzählen, wobei er sich in bedeutungslose Episoden verkrallt und diese mit großem tonartenanalytischen Aufwand auswalzt, ohne damit Wissenswertes an den Tag zu bringen. Eine kultur- und politikgeschichtliche Einordnung findet nicht statt. Sehr sachkundig zeigt sich die Einführung zum *Ring des Nibelungen* von Egon Voss, auch wenn auch er weniger Interesse an ideologischen und philosophischen Implikationen hat. Letzteres ist den Bearbeitern der vier Einzelwerke überlassen, die jedoch so sehr divergieren, dass das Werk als Zyklus auseinanderzustreben scheint. Diese Analysen wären in einer einzigen Hand wenigstens einheitlich. Am ausgewogensten ist die *Rheingold*-Analyse von Thomas Grey, die konzis auf das Wesentliche eingeht und im Abschnitt „Wirkungsgeschichte“ fast alle bis heute bemerkenswerten Auslegungsvarianten berücksichtigt. Langatmig und doch nicht erschöpfend wirkt dagegen das Kapitel „Die Walküre“ von Andreas Jacob. Insbesondere der dramaturgische Bruch (2. Szene im 2. Akt), den Carl Dahlhaus und Udo Bermbach intensiv thematisiert haben (allerdings ohne zu einer schlüssigen Erklärung zu kommen) wird als solcher nicht einmal erwähnt. Noch problematischer ist der Kommentar zu *Siegfried* von Ulrich Konrad. Zwar meint er zutreffend, die Siegfried-Figur komme doch nur als „brutaler Schlagetot“ daher (S. 361). Zum Thema, wen und warum Siegfried tötet, fällt Konrad allerdings nichts ein. So widmet er

sich fast ausschließlich dem dritten Akt, den er als „Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte mit umgekehrten Vorzeichen“ darstellt (S. 359). Der erste Akt wird mit vier und der zweite Akt mit fünf Zeilen abgefertigt. Dass Siegfried einen Gegner namens Mime hat, erfährt man erst im Abschnitt zum Gesang, aus dem freilich keine dramaturgischen Interpretationen mehr gewonnen werden. Bereits Carl Dahlhaus ergriff vor der Mime-Figur die Flucht in endlose Stabreimanalysen. Angesichts der Vorliebe der englischsprachigen Wagnerforscher für die Mime-Figur hat man den Eindruck, dass die deutschen Kollegen diese wie den Beelzebub meiden, seit Adorno sie als „Juden-Karikatur“ bezeichnet hat. Dabei ist Mime viel mehr: Mit ihm und seinem Gegenspieler Siegfried stellt Wagner den Unterschied zwischen „Unter-“ und „Übermensch“ sinnfällig dar. Wenn Konrad meint, die Siegfried-Figur sei heute „wohl kaum mehr glaubwürdig vermittelbar“, geht er fehl. Das Gegensatzpaar Siegfried-Mime hat eine ungebrochene Aktualität; fast täglich zeigt die westliche Zivilisation, dass sie uralte anthropologische Bilder von Minderheit und Andersartigkeit nicht überwindet.

Erfreulicher ist das Kapitel „Götterdämmerung“. Gernot Gruber bietet eine eindrucksvolle Analyse der Formstruktur des Werkes und zieht von dort die Fäden zu den vorangehenden Teilen des *Rings*. Seine Sichtweise bleibt jedoch ganz dem „Urzeit“-Mythos verhaftet; zu Wagners Technik, den Ur-Mythos als Steinbruch zu benutzen und zu zeitkritischer Betrachtung umzufunktionieren (was in den Beiträgen der ersten Hälfte des *Handbuches* mehrfach thematisiert ist) hatte Gruber offensichtlich keinen Zugang. Eine Gesamtschau des *Rings des Nibelungen* als ein psychologisch-philosophisch-ideologischer Text sui generis wird den Lesern des *Handbuches* nicht angeboten.

Karol Bergers sehr umfangreicher *Tristan*-Beitrag gibt ausgiebige Informationen zum formalen Aufbau des Werkes, die allerdings nicht zu neuen dramaturgischen Einsichten führen. Berger erkennt allerdings die psychologische Relevanz des „Tages-Gesprächs“ (2. Akt, 2. Szene) sehr deutlich, während frühere Interpretationen dem zumeist gar keinen Sinn abge-

winnen konnten („obscur“ nannte es Jacques Chailley; für „überflüssig“ befand es Dietmar Holland). Indem Berger die tragenden Begriffe jenes Zwiegesprächs, „Tag“ und „Nacht“, mit „Reich des Bewusstseins“ und „Reich des Vergessens“ überträgt, kommt er dem, was Wagner beabsichtigte, sehr nahe: Auskunft zu geben, wie sich eine menschliche Beziehung im Querfeuer von Rationalität und Emotionalität darstellt. Berger liefert psychologisch eine gedankliche Leistung, die den Leser zu weiterer Überlegung animiert.

Den Charakter des Künstlerdramas erarbeitet Klaus Pietschmann in seiner Kommentierung der *Meistersinger von Nürnberg* sensibel und komplex; er vermerkt, wie stark Wagner die Kunst zur utopischen Ordnungsmacht des Gemeinwesens machen will. Wenn Pietschmann dort eine demokratische Struktur auszumachen vermeint (S. 384), geht er jedoch zu weit, weil Wagner letztlich eine Kunst-Autokratie darstellt, in der Hans Sachs auch durch Manipulation die Ausstoßung dessen inszeniert, was er als künstlerisch unpassend empfindet. Sehr gelungen ist Pietschmanns Darstellung der Entwicklung vom Projekt einer komischen Oper hin zu einer philosophischen: Autobiografische Einblendungen machen die Figur des Hans Sachs zu einer Projektion Schopenhauerischen Denkens. Die Wirkungsgeschichte, in der schon kurz nach der Uraufführung dem Werk ein antisemitischer Unterton nachgesagt wurde, wird ausführlich dargelegt, wobei auch die nationalistischen Aspekte thematisiert werden.

Melanie Wald-Fuhrmann schreibt, wie viele heutzutage, in *Parsifal* der Musik eine größere Anziehungskraft als dem Gehalt zu. Viel Raum gewährt sie der Gestaltung der Kundry-Partie, deren Vokalität „geradezu expressionistisches Gepräge“ habe (S. 396). Auf die anderen Figuren geht sie kaum ein, doch wird das *Bühnenweihfestspiel* in Komposition, Instrumentation und Motivatik treffend charakterisiert. Hinsichtlich der Wirkungsgeschichte wird auf die Probleme des „erlösenden Führertums“ einer „elitistischen Herrenrasse“ sowie auf die „latente Judenfeindlichkeit“ der Kundry-Figur hingewiesen; diese sei auch, wie Wald-Fuhrmann richtig

bemerkt, unter dem Aspekt der „impliziten Geschlechterrollen“ zu betrachten. Der Zusammenhang *Parsifals* mit den annähernd zeitgleichen „Regenerationsschriften“ wird erwähnt, doch hat die Autorin diese nicht genau gelesen. So nimmt sie Wagners späte Annäherung an das Christentum und auch seine Verwendung der Begriffe „Liebe“, „Mitleid“ und „Erlösung“ für bare Münze und übersieht, dass es sich dabei (wie auf S. 146 im gleichen Buch dargelegt) vor allem um eine „Arisierung“ der Christus-Figur zur Überhöhung des durchaus verwertlichen „Bayreuther Gedankens“ handelt. Denn dieser ist keineswegs, wie Udo Bernbach behauptet, erst von Wagners Nachfolgern, sondern bereits vom „Meister“ selbst in jenen ominösen „Regenerationsschriften“ formuliert worden, womit er leider doch schon so früh auf Hitler vorausweist. Wer über *Parsifal* genauer Bescheid wissen will, ist besser beraten, zu Martin Gecks Buch *Wagner* von 2012 zu greifen.

Auch Wald-Fuhrmanns Beitrag zeigt, dass in dem neuen *Wagner Handbuch* die vielen Widersprüche, Verdoppelungen und Ungereimtheiten keineswegs ein Bild pluralistischer Forschung ergeben, sondern öfter als autistisches Neben- und Durcheinander wirken, gegen das keine Herausgeberhand Hilfe bot. Ein Zusammenwirken wenigstens innerhalb der Themengruppen hätte einiges Malheur vermeiden können. Fortschrittliche, konservative und reaktionäre Ansichten stehen unvermittelt nebeneinander. Das Zukunftsweisende stammt meist von fremdsprachlichen Autoren; manche der deutschsprachigen scheinen an dem zu leiden, was der wichtige englische, hier allerdings fehlende Wagner-Forscher John Deathridge beim Leipziger Jubiläums-Kongress 2013 seinen deutschen Kollegen vorwarf: Sie laborierten an der „Rettung eines belasteten Vermächtnisses“ herum und seien gegen neue Perspektiven „widerstrebend“. Das *Wagner Handbuch* ist zwiespältig; trotz einiger bemerkenswerter Ansätze wird der Sinn eines solchen Kompendiums, ein ausgewogenes Bild des Forschungsstandes zu vermitteln, nicht erfüllt.

(September 2013)

Ulrich Drüner

FRANZ WILHELM BEIDLER: *Cosima Wagner. Ein Porträt. Richard Wagners erster Enkel: Ausgewählte Schriften und Briefwechsel mit Thomas Mann. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 430 S.*

Franz Wilhelm Beidler (1901–1981), dem noch immer weithin unbekanntem Enkel Richard Wagners, wurde mehrfach übel mitgespielt. Während Winifred Wagner und seine Vettern unter der Schirmherrschaft Adolf Hitlers in Bayreuth von ihren Pfründen profitieren konnten, zog der mit dem Musikpädagogen und Kulturpolitiker Leo Kestenberg eng befreundete Beidler 1933 aus Protest gegen die Nationalsozialisten mit seiner jüdischen Ehefrau aus Deutschland über Frankreich in die Schweiz, wo er nach anfänglichen Schwierigkeiten schließlich als Vorsitzender des Schweizerischen Autorenverbandes eine Stelle erhielt. Auf Aufforderung der Stadt Bayreuth entwarf er nach dem Krieg einen Plan für eine Neugestaltung der Bayreuther Festspiele, der nie zum Zuge kam, da die Wagnerfamilie trotz der engen Kollaboration mit Hitler nicht enteignet wurde. Die Arbeit hielt ihn davon ab, sein Buch über seine Großmutter Cosima, auf deren Schoß er als Kind gesessen hatte, zu vollenden. Es war Dieter Borchmeyers Verdienst, das Cosima-Fragment 1997 veröffentlicht zu haben. Jetzt ist eine Neuauflage erschienen, versehen mit einer Einleitung der Tochter von Franz Wilhelm, Dagny Beidler.

Beidler war bemüht, der schillernden Person Cosimas gerecht zu werden, ohne sie zu verteufeln oder zu idealisieren. Obwohl er keinen Zugriff auf ihre Tagebücher hatte, schrieb er eine noch heute lesenswerte Studie, die einen geistig weiten Horizont sowie eine differenzierte Sichtweise verrät (was man von späteren Cosima-Biografen nicht immer behaupten kann). Leider sind die Fußnotenangaben verschollen, die weitergehende Informationen geliefert hätten. Noch heute ist es ein Genuss, sprachlich wie kulturhistorisch, diese formal vollendete, inhaltlich leider unvollendete Darstellung zu lesen. Man mag freilich eine andere Meinung zu diesem Cosima-Bild haben, und

es ist zu fragen, ob sie wirklich diejenige war, die Richard in seiner rassistischen und völkischen Ideologie bestärkte oder ob nicht doch „viel Hitler in Wagner“ ist, wie bekanntlich Thomas Mann behauptet hat. Das schmälert aber nicht die Verdienste der Studie, die von dem Herausgeber mit diversen Aufsätzen Beidlers sowie mit einem biografischen Essay angereichert wurde. (Dezember 2011) *Eva Rieger*

RYAN McCLELLAND: *Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative. Farnham u. a.: Ashgate 2009. XVI, 320 S., Nbsp.*

Seit Jahrzehnten hat sich die musikanalytisch orientierte Brahms-Forschung nahezu ausschließlich auf das Ergründen der als primär (an)erkannten Sonatensatzkonzeptionen im Instrumentalwerk des Komponisten beschränkt. So liegen neben einschlägigen Spezialpublikationen älteren wie neueren Datums auch unzählige einzelne Veröffentlichungen vor, die die spezifische Ausprägung und die musikhistorisch fundierte Fortentwicklung der Sonatenform in seinem Schaffen beleuchten. In Bezug auf die nicht minder interessanten Brahms'schen Binnensatzlösungen hingegen gibt die Sekundärliteratur – einmal abgesehen von prägnanten Sonderfällen wie dem zwischen frühen Aufführungen und der Drucklegung einschneidend revidierten zweiten Satz der Ersten Symphonie op. 68 – kaum oder doch nur in geringem Maße Aufschluss. Allein das 2009 erschienene *Brahms Handbuch* bringt in geboten knapper Form Informationen zu allen betreffenden Sätzen. Die im selben Jahr publizierte Arbeit von Ryan McClelland stellt nun den ersten Versuch dar, sämtliche schnellen Binnensätze der als Sonatenzyklus angelegten Werke von Johannes Brahms zu systematisieren und in diesem Kontext in einzelnen analytischen Studien zu behandeln.

In einem kompakten Grundlagenkapitel erläutert McClelland zunächst eigene theoretische Ansätze, liefert sodann einen kurzen Abriss zur Geschichte des Scherzos und schließt mit der ausführlichen Erörterung einer Tabelle, die alle betreffenden Sätze überblicksartig vereint

sowie formal charakterisiert. Bereits hier lässt sich das vorrangige Interesse des Autors an metrischen Konstellationen ablesen, welche er der Aufdeckung motivisch-thematischer Zusammenhänge vorzieht. Sowohl diese grundsätzliche Entscheidung als auch das Augenmerk auf narrative Momente erscheinen plausibel, zumal das Spiel mit dem Metrum als eine historisch verbürgte Grundkonstante scherzosen Komponierens gelten kann und sich andererseits das Scherzo (also der Vertreter des außermusikalisch-funktional motivierten Tanzsatzes) als das absichtsvoll integrierte Gegenbild zu der im 19. Jahrhundert propagierten ästhetischen Autonomie des Sonatenzyklus lesen lässt. Der schon im Untertitel der Abhandlung genannte Begriff „musical narrative“ wird vom Autor zu Recht nur relativ unspezifisch verwandt. Ein charakteristisches Beispiel hierfür gibt Ryan McClelland bereits in seinem einleitenden Kapitel. Er schreibt: „In Brahms’s scherzo-type movements the most common narrative trajectory is one from instability to stability“ (S. 8), muss sich aber den selbst angeführten Einwand gefallen lassen, dass „[c]ertainly one might refer to these musical structures [somit den musical narratives] as musical processes.“ (S. 6) Tatsächlich verwendet der Autor den Begriff in den folgenden Analyseabschnitten schlicht als eine Art Synonym für musikalische Strukturen und Abläufe ohne Bezugnahme auf etwaige literarisch-semantic Bedeutungsebenen und Gehalte, die sich ohnehin schwer objektivieren ließen.

Es folgen acht nach historisch-systematischen Gesichtspunkten gegliederte Kapitel, in denen Ryan McClelland die insgesamt 35 schnellen Binnensätze von Johannes Brahms behandelt. Dabei ließe sich im Einzelnen durchaus über die Zuordnung der Sätze zu den spezifischen Abschnitten des Bandes streiten, so etwa im Falle des Scherzos aus dem Streichsextett op. 36, welches statt unter Gesichtspunkten von Kapitel 3 „Minuets, Scherzos, and Neoclassicism“ ebenso gut oder vielleicht sogar dringlicher unter Kapitel 5 „Some Intermezzos“ zu finden sein könnte. Und im Falle des durchweg energisch-drängenden Scherzos aus dem Horntrio op. 40 muss die Eingliederung

in Kapitel 4 „The Pastoral Scherzos“ trotz Hornquinten und längerer Orgelpunktpassagen (vgl. S. 127) als durchaus problematisch erscheinen. Weiterhin ließe sich fragen, warum das – zugegebenermaßen nicht in einen Sonatenzyklus eingebundene und bereits in der formalen Gestaltung mit zwei Trios an Robert Schumann gemahnende – Scherzo für Klavier es-Moll op. 4 keinerlei Erwähnung findet, wohingegen dasjenige des mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Johannes Brahms stammenden Klaviertrios A-Dur Anh. IV Nr. 5 in einem eigenen Appendix besprochen wird. Abgesehen von diesen durchaus kontrovers zu diskutierenden Fällen bieten die acht Hauptkapitel des Bandes äußerst ertragreiche, im Wesentlichen auf rhythmisch-metrische Momente und deren Wechselspiel mit anderen musikalischen Parametern ausgerichtete Analysen der betreffenden Sätze. Ein interessantes analytisches Werkzeug stellt beispielsweise der Terminus „metric dissonance“ dar, welchen McClelland dem kanadischen Musiktheoretiker Harald Krebs entlehnt hat und der zuweilen auch in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Fachliteratur begegnet. Grundsätzlich wird hiermit das simultane (zuweilen aber auch sukzessive) Zusammenwirken zweier oder mehrerer sich metrisch unvereinbar zueinander verhaltender Satzschichten bezeichnet. Unter diesem besonderen Blickwinkel gelingt McClelland das Aufzeigen einer neuen Perspektive in Bezug auf die Ausdifferenzierung des Brahms’schen Scherzos: weg von einem zaghaften, an der Musik Robert Schumanns geschulten Gebrauch „metrischer Dissonanzen“ in den ersten Werken (vgl. z. B. S. 40), hin zu deren gezieltem Einsatz. So schreibt der Autor in Bezug auf die Scherzi der *F-A-E-Sonate* WoO posthum 2, des Klavierquintetts op. 34 sowie des Klavierquartetts op. 60: „During the few years that intervened [...] [Brahms’s] compositional approach progressed significantly. Much of this change results from an increasingly subtle use of metric dissonance that is tightly linked with tonal and thematic development.“ (S. 72)

Der vorliegende Band von Ryan McClelland stellt einen gewichtigen und längst überfälligen Beitrag zur Brahmsforschung dar. Dass dem

Autoren neben der detailreichen Aufschlüsselung metrischer und formaler Aspekte zuweilen motivisch-thematische Zusammenhänge wie zyklische Momente aus dem Blickfeld geraten, ist in erster Linie dem Gegenstand selbst und dessen Umfang geschuldet und fördert nicht zuletzt die wissenschaftlich-publizistische Anschlussfähigkeit dieser spannenden und aufschlussreichen Arbeit.

(August 2011)

Claus Woschenko

CAROL SILVERMAN: Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora. Oxford u. a.: Oxford University Press, 2012. 432 S. (American Musicspheres.)

Mit *Romani Routes* liegt die erste Monografie Carol Silvermans vor. Dies ist insofern überraschend, da die Kulturanthropologin und Ethnomusikologin seit über drei Jahrzehnten intensiv zu verschiedenen Aspekten des Lebens von Roma in Südosteuropa und den USA forscht, publiziert und für die Rechte dieser transnationalen Minderheit eintritt. („Roma“ wird hier im Anschluss an Silverman und politische Interessensvertretungen als Sammelbezeichnung für eine äußerst heterogene Reihe von sozialen Gruppen gewählt, die sich gruppenintern oft anders bezeichnen und keinesfalls immer „Roma“ als übergreifenden Namen akzeptieren.) Signifikante Textanteile entstammen bereits veröffentlichten Artikeln, keinesfalls handelt es sich hier aber um eine Anthologie, und die zuvor unveröffentlichten Anteile überwiegen bei Weitem.

Es ist nicht leicht, das Thema des Buchs auf einen Punkt zu bringen, denn die behandelten Fragen sind vielfältig. Eine inhaltliche Klammer bilden zunächst die Menschen bei und mit denen Silverman forscht, nämlich Roma in Bulgarien und Mazedonien bzw. in den USA, mit verwandtschaftlichen Verbindungen in die beiden ersten Länder. Allgemein formuliert sie ihr Thema folgendermaßen: „The interplay among economic necessity, marginalization, identity formation, and symbolic display via music is the subject of this book“ (S. 4). Damit und ebenso mit Fragen nach Transnatio-

nalität, Diaspora, Hybridität, Gender und der Performativität sozialen Lebens, die sich durch das Buch ziehen, knüpft Silverman an wohl-etablierte Diskurse der Kulturwissenschaften an. Wenngleich sie bedenkenwerte und kritische Begriffsanalysen anstellt, ist das Buch nicht in erster Linie durch theoretische Innovation charakterisiert. Es zeichnet sich vielmehr durch seine reiche empirische Fundierung aus. Wird in kulturwissenschaftlicher Literatur – gerade auch in musikwissenschaftlichen Beiträgen – allzu häufig mit modischem Vokabular jongliert, ohne dass nennenswerte Versuche angestellt werden, mit Hilfe eines solchen Begriffssystems konkrete empirische Realitäten zu analysieren, so ist *Romani Routes* ein klares Bekenntnis zur notwendigen wechselseitigen Durchdringung von empirischer Forschung und Theoriebildung. In der Umsetzung dieses Anspruchs ist das Buch in jedem Fall muster-gültig.

Romani Routes besteht aus vier Hauptteilen, der Text wird durch umfangreiches AV-Material ergänzt, welches online zur Verfügung steht. Der erste, einleitende Teil legt die theoretischen Grundlagen dar und problematisiert zentrale Begriffe. Ferner gibt es eine Einführung in die Geschichte der südosteuropäischen Roma, in ihre prekäre politische Situation und ihre emanzipatorischen Bemühungen. Ebenso wird ein Überblick über das vielfältige Spektrum und die historischen Entwicklungen und Verbindungen der musikalischen Praxis der südosteuropäischen Roma geliefert.

Im zweiten Teil, „Music in Diasporic Homes“, stehen mazedonisch-stämmige Roma in New York im Fokus. Eine ausführliche ethnografische Beschreibung des allgemeinen sozialen Lebens dieser Gemeinschaft, insbesondere auch ihres Verhältnisses zu ihren Verwandten in Mazedonien, wird mit einer spezielleren Analyse der Rolle von Musik und Tanz verknüpft. Zentral sind hier die diversen Feiern und Rituale im Zusammenhang mit Hochzeiten in New York und Mazedonien, die Silverman vergleichend untersucht. Anhand des Tanzgenres Čoček, seinen verschiedenen Performancezusammenhängen und Appropriationen durch Nicht-Roma, thematisiert sie einer-

seits die ambivalente Position von Frauen in der Roma-Gesellschaft, andererseits das Verhältnis von Roma zur jeweiligen hegemonialen Gesellschaft.

Der dritte Teil des Buchs, „Music, States, and Markets“, wendet sich der Situation professioneller Roma-Musikerinnen und -Musiker im sozialistischen wie postsozialistischen Bulgarien und Mazedonien zu. Silverman beschreibt die repressiven Praktiken sozialistischer Staaten, die Einschränkungen des freien Marktes und kulturpolitische Agenden in postsozialistischer Zeit und die Art und Weise, in der Musikerinnen mit diesen Kräften kollaboriert, sich ihnen widersetzt oder angepasst haben.

Der letzte Teil, „Musicians in Transit“, befasst sich mit Roma-Musikern am internationalen Markt. Zwei Kapitel sind Fallstudien internationaler Roma-Stars, nämlich der Sängerin Esma Redžepova bzw. des Saxophonisten Yuri Yunakov. In zwei weiteren Kapiteln spürt Silverman den Machtverhältnissen bei diversen kommerziellen Projekten (Touren, CD-Produktionen, die Filmmusik zu *Borat* usw.) nach, die von Nicht-Roma gemanagt und kontrolliert werden. Silverman fragt nach dem Verhältnis zwischen den Managern, die eine musikalische Ware anbieten, dem exotistischen Blick des Publikums und dem Interesse der Musikerinnen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Sie thematisiert Probleme der Eigentümerschaft über und Appropriation von Musik sowie die damit zusammenhängende oft ungerechte Verteilung der Geldflüsse.

Silverman schreibt eine klare Prosa, wenngleich sie manchmal Gefahr läuft, sich in Details zu verlieren. Als kritische Kulturanthropologin wird sie sich ihrer ethnografischen Autorität nur allzu bewusst sein. Die gelegentlich zu detaillierte Darstellung mag insofern einem Bemühen geschuldet sein, die enthistorisierenden, entindividualisierenden und monoperspektivischen Narrative älterer Ethnografien zu vermeiden. Generell gelingt es ihr aber, Detaildarstellungen, ausführliche Interviewauszüge und übergreifende Argumentationsgänge in einem ausgewogenen Verhältnis zu halten. Ebenso sind die Abschnitte, die ihre Rolle als

Forscherin, Aktivistin und Musikerin reflektieren, zweckmäßig und gleiten nie in Nabelschau ab. Immer wieder tritt auch die Stimme der Aktivistin Silverman hervor, ohne je die Wissenschaftlichkeit des Textes zu kompromittieren. Jede Enthaltung von solcher Kritik erschiene angesichts der oft unsäglichen sozialen Situation der Roma auch unmoralisch. *Romani Routes* ist ein vorbildhaftes Beispiel kulturanthropologisch orientierter ethnomusikologischer Literatur, die auf der Höhe der Zeit ist. Es sei nicht nur all jenen empfohlen, die sich für das Leben und die vielfältige kulturelle Praxis der Roma interessieren, sondern auch jenen, die sich mit den behandelten theoretischen Fragekomplexen befassen.

(Januar 2012)

Malik Sharif

JULIANE LENSCH: Klezmer. Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA. Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur. Hofheim: Wolke-Verlag 2010, 263 S., Nbsp.

Dass das Stichwort „Klezmer“ heute landläufig als Inbegriff „jüdischer Musik“ aufgefasst wird – wo es doch ursprünglich nicht mehr als einen Musikanten auf jüdischen Hochzeiten bezeichnete – ist das Resultat eines Revivals, das in den 1970er Jahren von den USA ausging und Ende der 1980er Jahre in Deutschland zu einem regelrechten Klezmer-Boom geführt hat. Juliane Lensch konzentriert sich in ihrer Gießener Dissertation auf die Zeit vor dem Revival und macht „Klezmer“ zum Fallbeispiel einer sozialgeschichtlichen Studie über die Musik einer Minoritätskultur. Zentral für ihren methodischen Ansatz sind die Modelle von Akkulturation (gestützt auf John Berry) und Hybridisierung (basierend auf Elisabeth Bronfen). Einmal abgesehen von der Frage, ob sich diese in Bezug auf die USA im 20. Jahrhundert entwickelten Theorien umstandslos auf das Osteuropa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts übertragen lassen, offerieren sie nützliche Instrumente, um die Prozesse der kulturellen Annäherung und Vermischung, die sich in der

Musikpraxis der Ostjuden zweifellos ab gespielt haben, zu beschreiben.

Im ersten von zwei Hauptteilen behandelt Lensch zunächst die Ursprünge der Klezmermusik vor dem Hintergrund der ostjüdischen Lebenswelt, also von deren historischen, sozialen und religiösen Bedingungen. Die musikalischen Merkmale der Klezmermusik, die charakteristischen Skalen (Steygers), Rhythmen und Spielweisen (Krekhts) wie auch die typischen Formen und Gattungen (Freylekhs, Khosidl, Hora, Doina, etc.) werden in übersichtlichen, größtenteils auf Sekundärliteratur basierenden Kapiteln dargestellt. Ein wichtiges Definitionsmerkmal in Lenschs Darstellung ist die Einteilung in Kernrepertoire und „transitional Repertoire“, d. h. Musikstücken, in denen der Einfluss anderer Kulturen hörbar ist. In diesem transitional Repertoire finden sich Beispiele einer geglückten Integration, Hybridgattungen als Ergebnis eines langandauernden Prozesses der „gegenseitigen musikalischen Befruchtung“ (S. 130 f.). Dass diese Austauschprozesse weniger zwischen dominierender und Minoritätskultur stattfanden, sondern eher zwischen verschiedenen Minoritäten wie Juden und Roma, ist keine neue Erkenntnis; sie wird hier nun mit dem Überbau der Polysystemtheorie Itamar Even-Zohars versehen, der zufolge Kulturkontakte weniger zwischen Zentrum und Peripherie als vielmehr zwischen Peripherien untereinander funktionieren. Anschaulich und instruktiv ist die exemplarische Beschreibung einer traditionellen Hochzeitszeremonie und ihrer musikalischen Stationen. Bei diesem zentralen Kapitel gelangt Lensch zum plausiblen Schluss, dass die rituell bedeutsamen Teile mit Musik des Kernrepertoires begleitet werden, während bei den weniger religiös besetzten Teilen des Festes eher Hybridgattungen zum Zuge kommen.

Der zweite Hauptteil der Arbeit konzentriert sich auf die jiddisch-amerikanische Hybridkultur, die nach den großen Einwanderungswellen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Wiederum skizziert Lensch – fokussiert auf die wichtigste jüdische Community der USA, jene der New Yorker Lower East Side – die Sozialstruktur und die Lebens- und

Arbeitsbedingungen der aus Osteuropa eingewanderten Klezmer-Musiker. Die dort für einige Jahrzehnte florierende Subkultur von jiddischen Theatern, Radiostationen und Filmproduktionen wird als ein Übergangsstadium auf dem Weg zur vollständigen Assimilation beschrieben. Gewiss führte das Aufeinanderprallen von Wertvorstellungen des traditionellen observanten Judentums und der sich öffnenden, zunehmend säkularen US-amerikanischen Gesellschaft nicht selten zu inneren und äußeren Konflikten, die sich in hybriden Identitäten manifestierten (melodramatisch inszeniert bereits im Film *The Jazz Singer*, 1927). Ob die Kontakte von Klezmer-Musikern mit Swing und Jazz aber wirklich nur episodischer Natur waren, mag man bezweifeln. Jack Gottlieb etwa, ein Kenner der amerikanischen populären Musik, dessen Buch *Funny, It Doesn't Sound Jewish* (2004), Lensch nicht erwähnt, zeigt an Hunderten von Beispielen Wechselwirkungen – und nicht nur koloristische – auf.

Ein wichtiger Faktor für die in die USA ausgewanderten Klezmer-Musiker war der wachsende Schallplattenmarkt, der mit seinen technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten prägend auf die Musik zurückwirkte: Neben der Veränderung des Instrumentariums und der zunehmenden Säkularisierung brachte das neue Medium die Reduktion von ursprünglich ausgedehnten Improvisationen auf das Format von dreiminütigen Schellackseiten und damit die Standardisierung und Kommerzialisierung des Repertoires mit sich. Damit einher ging auch, dass sich einzelne Musiker (Dave Tarras, Naftule Brandwein u. a.) in bisher nicht dagewesener Weise profilieren und zu regelrechten Stars werden konnten.

Die Sozialgeschichte der Klezmermusik im 20. Jahrhundert ist unabweislich auch die Geschichte einer Krise in einer mündlich überlieferten Tradition. Das Repertoire dieser Musik wurde kaum aufgeschrieben, und wenn, dann nur in rudimentärer Form durch das Notieren von Melodien. Keine Ebene der Ausführung wurde im Prinzip verschriftlicht, sondern in der Praxis weitergegeben, was ein von Lensch zitierter Musiker lapidar auf den Punkt bringt: “Admitting that you learned to play (Jewish) from a

book was like admitting you learned to have sex out of a manual.” (S. 189) Nachdem die Praxis der Klezmermusik in den USA sich mit zunehmendem Tempo verändert hatte, ging das Klezmer-Revival essenziell von der Bewusstwerdung eines drohenden Traditionsverlustes aus. Junge Musiker suchten Unterweisung bei noch lebenden erfahrenen Kollegen, welche die Tradition verkörperten. Bei einem bekannten Klezmer gelernt oder mit ihm zusammen musiziert zu haben, war von nun an gleichbedeutend mit einem Meisterzertifikat.

Wenn Lensch das Klezmer-Revival ausklammert, aber lebende Musiker als Gewährspersonen für aufführungspraktische und definitorische Fragen beizieht, verwischt sie bisweilen die historischen Ebenen. Auch bei lebensweltlichen und musiksoziologischen Belangen liegen die Stärken ihrer Arbeit eher im Erproben neuer methodischer Ansätze als in der Schärfung der historischen Tiefendimension. Gleichwohl bietet die Arbeit eine solide Einführung und – zumindest für die dünn gesäte deutschsprachige Literatur zu Klezmer – eine Akzentuierung und Vertiefung zentraler Fragen, und regt zum Weiterdenken an.

(Juli 2013)

Heidy Zimmermann

OLIVIER MESSIAEN: *Texte, Analysen, Zeugnisse*. Hrsg. von Wolfgang RATHERT, Herbert SCHNEIDER und Karl Anton RICKENBACHER. Band 1: *Texte aus dem Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Übersetzung aus dem Französischen von Anne LIEBE und Oliver VOGEL in Zusammenarbeit mit Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 546 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 30.1.)

Die hier als repräsentative Textauswahl vorgelegte deutsche Übersetzung von Teilen des musiktheoretischen Hauptwerks Olivier Messiaens versucht, anders als dieses selbst, pragmatisch vorzugehen: Der Verzicht auf ein Sachregister wird mit der Inkonsistenz der Terminologie Messiaens begründet und die unumgänglichen Kürzungen sind durch das im Anhang

beigefügte Inhaltsverzeichnis der französischen Ausgabe eher indirekt dokumentiert. Unzweifelhaft sind die Gedankengebäude Messiaens bedeutsam genug, um eine Darstellung in deutscher Sprache wünschenswert erscheinen zu lassen. Die These der Herausgeber, Messiaens totalisierendes Denken sei im Zeitalter pluralistischer Informationsketten der Postmoderne eher anachronistisch, kann man auch umkehren: Eine solche Dialogbereitschaft zwischen dem Analytischen und dem Esoterischen erscheint durchaus postmodern, während gerade die Analysen aus dem Geist der Neuen Musik und deren rigoristische Zählzwänge heute auch veraltet wirken können. Die berühmte Analyse von Strawinskys *Sacre* (S. 127 ff.) etwa erscheint in dem Versuch befangen, den unterliegenden Puls ästhetisch auszuklammern. Messiaens Theorie lässt sich aber als Versuch beschreiben, genau diese Absenz einer grundierenden und metrisch privilegierten Ablaufschicht zu legitimieren und durch alternative Konzepte rhythmischer Zusammenhangbildung für Ersatz zu sorgen.

Die deutsche Übersetzung dieser Alternativkonzepte steht nun vor drei Problemen, die – dies wäre doch als Einziges kritisch anzumerken – leider für den nicht-informierten Leser (und genau der wird die Übersetzung dem Original vorziehen) nicht wirklich transparent werden.

1. Die Übernahme vorhandener Übersetzungskonventionen macht die Fortschreibung irreführender deutscher Begriffe unumgänglich. Die Methode, dabei den Originalbegriff in eckigen Klammern zu ergänzen, wird eher sparsam eingesetzt und betrifft nicht den wohl bekanntesten Fall, die „nicht-umkehrbaren Rhythmen“: Der deutsche Begriff bezieht sich auf eine andere Reihenform (eben die Umkehrung) als das beschriebene Phänomen (der Krebs als Rückwärtslesen), so dass die Übersetzung hier ihren eigenen „Valeur ajoutée“ erzeugt. Das Konzept der nicht-krebsfähigen Rhythmen (so müsste wohl eine hässliche, aber präzise Übersetzung lauten) entwickelt Messiaen im *Traité* im Übrigen viel eindeutiger als Ableitung aus visuellen Phänomenen: Die optische Raumsymmetrie ermöglicht die Ab-

kehr von der primitiveren (Schein-)Symmetrie des Metrums durch die variierte Repetition um ihre Mittelachse balancierender Motive.

2. Bei unproblematisch übersetzbaren Begriffen wie „Akzent“ erfolgt auch eine Übersetzung von französischen in deutsche Theorie-traditionen, deren differente sprachliche Konnotationen unkommentiert bleiben. Konzepte wie die „personnages rythmiques“ rechnen mit einem silbenzählenden Metrum, in dem Addition und Subtraktion als Variantenbildungen stärker etabliert sind. Akzent andererseits ist für französische Theoretiker, die vor allem Begriffe wie pathetische, expressive oder rhetorische Akzente unterscheiden, eben stärker eine pathetische, expressive und rhetorische Kategorie, die weniger aus dem Metrum und dessen Raster abgeleitet wird (vermutlich erneut als Folge der Tatsache, dass im französischen Sprachmetrum der Akzent nicht das Metrum generiert).

3. Messiaen ist von Riemann'schen Auffassungen häufig nicht weit entfernt, wie etwa im folgenden Zitat: „Die beiden Grundtypen des Rhythmus, der Rhythmus aus zwei gleichen Dauern oder Spondäus und der aus einer kurzen und einer langen Dauer oder Jambus, stammen von einem einzigen Grundsatz ab: von dem des Aufschwungs und der Ruhe“ (S. 61). Dies aber führt dazu, dass in einigen Fällen eine Rückübersetzung ins Deutsche von Positionen und selbst von wörtlichen Zitaten erfolgt, die Messiaen französischen Quellen entnommen hat (er konsultiert offenkundig keine anderen), aber die seine Quellen von früher erschienenen und wirkungsmächtigen deutschsprachigen Texten übernommen haben. Gerade hier wäre eine kommentierte Ausgabe, die nicht nur die französischen Quellen im Fußnoten-Apparat angibt, wünschenswert. Die von Messiaen zitierte Formel „Das Maß wiederholt, der Rhythmus erneuert“ (S. 32) findet sich wörtlich auch in Ludwig Klages' einflussreicher Rhythmus-Schrift, und wenn Messiaen André Mocquereau mit der Ansicht zitiert, der Rhythmus in gleichen Dauern sei eine Ableitung aus dem fundamentalen Rhythmus in ungleichen Dauern, wird damit natürlich auch Riemann zitiert (S. 301).

Messiaens eigene Analysen sind faszinie-

rend wie problematisch darin, dass sie ein eher „egalitäres“ System der Akzenttypen mit Riemanns Suche nach dem normativen Hauptakzent verbinden. Messiaen erkennt dabei als Problem, was Riemann stets gut zu verbergen wusste, nämlich dass das auftaktige Modell der Phrasenstruktur eigentlich keine männliche Endung zulässt und somit von der sinnfälligen Beantwortung durch einen Decrescendo-Phrasenteil in einer weiblichen Endung abhängig würde (daher Messiaens ausführliche Überlegungen genau zu dieser Differenz). Diese und andere Problematiken werden durch den zweiten Band der Reihe, der neue Originalbeiträge und Zeitzeugnisse vereinigt, teilweise kommentiert und in allgemeine Problemstellungen überführt (in der Frage der Endungstypen durch Tobias Janz).

Messiaens groß angelegtes Projekt nicht pulsgebundener Rhythmusformen führt auch dazu, dass „natürliche“ metrische Ordnungen wie der Marsch zu Sonderformen umdeklariert werden müssen: Ausgehend von der These, „dass alle natürlichen Periodizitäten unregelmäßig sind“, bezeichnet Messiaen das Marschieren als „Folge von immerzu vermiedenem Hinfallen“ (S. 60). In diesem Sinn ist die hier vorgelegte Übersetzung ein langer, aber erfolgreicher Marsch durch Messiaens Gedankenwelt.

(Juli 2013)

Julian Caskel

PIA STEIGERWALD: „An Tasten“. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 324 S., Abb., Nbsp. (sinefonia. Band 15.)

Wie viele vergleichbare Arbeiten ist das vorliegende Buch wohl vor allem der Publikationspflicht für Dissertationen zu verdanken. Schon das Thema erscheint wenig vielversprechend, denn verglichen etwa mit dem Klavierwerk von Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, John Cage oder Michael Finnissy kann bei Mauricio Kagels Werken für das Instrument von Klaviermusik im engeren Sinn kaum die Rede sein. Zwar listet Steigerwald immerhin neun Solostücke für Klavier auf, ge-

messen am Umfang von Kagels Œuvre macht dies aber nur einen kleinen Teil aus. Von diesen sind zudem allenfalls *Transición II* (1959), *An Tasten* (1977) und *Passé Composé* (1993) für das Gesamtwerk bedeutend; bei den anderen handelt es sich zumeist um kleinere Gelegenheitswerke. Ein spezifischer Stil oder eine systematische Ausnutzung oder Erweiterung der Möglichkeiten des Instruments lässt sich nicht ausmachen und wird auch von Steigerwald nicht konstatiert. Als Begründung für die Themensetzung führt sie an, dass die Klaviersolowerke „zum ersten Mal ausführlich vorgestellt werden“ (S. 10). Dies wäre noch kein Grund und stimmt auch nur bedingt, denn es lagen bereits zwei kürzere Beiträge zum Thema vor; zudem werden die Klavierwerke auch in der Überblicksliteratur zu Kagel besprochen. Neuland betritt diese Arbeit also kaum.

Steigerwald räumt denn auch ein, dass „die Betrachtung wenig ergiebig erscheinen könnte“, behauptet aber, dass „das Klavier hier [in den Solowerken] in besonderem Maße als Träger musikästhetischer Inhalte fungiert und darüber hinaus einen reichhaltigen Fundus an Rückkoppelungen zu Kagels allgemeinen kompositorischen Prämissen darstellt“ (S. 10). Den Beweis für die erste These bleibt die Autorin schuldig (zumindest was „im besonderen Maße“ betrifft); die zweite erscheint noch problematischer, denn sie verführt Steigerwald immer wieder dazu, auf der Grundlage von einigen chronologisch sehr ungleich verteilten Nebenwerken Rückschlüsse auf Kagels Gesamtwerk zu ziehen, die entweder übereilt erscheinen oder nur den auf Grundlage einer breiteren Materialbasis hergestellten Konsens bestätigen – so, als wolle man etwa Brahms' Kompositionsweise anhand seiner Orgelwerke erforschen. So zeichnet etwa Steigerwalds Unterteilung von Kagels Gesamtwerk in vier Phasen lediglich den Tenor der Forschung nach, nur dass die von ihr genannten Stücke nicht unbedingt repräsentativ sind.

Positiv ist anzumerken, dass der Arbeit eine breite Quellenbasis zugrunde liegt: Steigerwald hat neben den Druckpartituren auch die in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Skizzen und Manuskripte herangezogen und darüber hin-

aus Interviews mit dem Komponisten und zwei seiner führenden Interpreten, Paulo Alvarez und Luk Vaes, durchgeführt, die im Anhang der Arbeit dokumentiert sind. Als besonders aufschlussreich stellt sich der Vortrag heraus, den Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen 1959 über *Transición II* gehalten hat und dessen Transkription ebenfalls im Anhang abgedruckt und somit zum ersten Mal öffentlich zugänglich gemacht wird. Das Buch ist also durchaus materialreich, ausführlich und zuweilen auch informativ. Einen weiteren Pluspunkt stellt die überwiegend klare Sprache dar.

Dennoch erweist sich die Arbeit als wenig ergiebig. Auf immerhin 324 Seiten werden weitgehend positivistisch Fakten oder vermeintliche Fakten gesammelt und Musik mit deskriptiver Prosa dupliziert. Wirklich substanzielle Einsichten sucht man meist vergeblich. Die Kompositionen werden zumeist allgemein beschrieben – von „Analyse“ kann kaum die Rede sein –, bevor dann die Skizzenmaterialien herangezogen werden. Unberücksichtigt bleiben dabei der kulturelle und historische Kontext der Werke, deren Rezeption oder Interpretation. Selbst der musikgeschichtliche Kontext wird kaum diskutiert: Zwar widmet sich ein Kapitel einigen potenziellen Bezugspunkten von Kagels Klavierkomposition (deren Auswahl allerdings etwas willkürlich erscheint), doch werden in der Diskussion der Werke selbst kaum konkrete Verbindungen hergestellt. Dass Kagels stilistische Wandlungen nicht nur immanent bedingt sind und nicht in einem Vakuum stattfinden, sondern die musikhistorischen Entwicklungen der 1960er bis 1990er Jahre sowohl nachvollziehen also auch mitgestalten, bleibt hier unberücksichtigt.

Die größte Schwäche der Arbeit ist deren mangelnde analytische Präzision. Trotz einiger guter Einblicke, wie etwa die Erkenntnis, dass die Anfangsakkorde von *An Tasten* durch eine chromatisch absteigende Basslinie verknüpft sind, verlässt sich die Autorin zu sehr auf informelle Beschreibungen der musikalischen Oberfläche, anstatt die Struktur systematisch, wenn nötig mit formalen Methoden, zu erforschen. Insbesondere Steigerwalds Verständnis von Zwölftontechnik lässt zu wünschen übrig. So

spricht sie etwa im zweiten von Kagels *Cuatro piezas* (1954) von „zwölfönig-linearen“ Tonfolgen (S. 68), geht also von einer horizontalen Entfaltung der Reihe aus, wobei sie die Begleitung vollkommen unberücksichtigt lässt. Tatsächlich wird im Stück, wie bei Kagel zu der Zeit üblich, die Reihe vertikal entfaltet, was sich leicht erkennen lässt. Zum vierten Stück heißt es: „Kagel verwendete die Tonhöhen der Grundreihe aus Schönbergs Klavierstück op. 33a [...]. Kagel veränderte für sein Stück allerdings die Reihenfolge der Schönbergschen Reihe.“ (S. 70) Zwei Zwölfonreihen, die die gleichen Töne, aber in unterschiedlicher Reihenfolge, enthalten! Tatsächlich weisen die beiden Reihen keinerlei auffallende Ähnlichkeiten auf. Der Vergleich wird mit einem Zitat Schönbergs begründet, in dem dieser erklärt, dass er Reihen bevorzuge, in denen „die Umkehrung der ersten sechs Töne eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt“ (ein Fall des von Milton Babbitt später als „Combinatoriality“ bezeichneten Phänomens, B. H.). Dies trifft auch auf die Reihe seines op. 33a zu, auf das hier diskutierte Stück von Kagel, der sich nie besonders für die konstruktiven Feinheiten der Zwölfonmethode interessiert zu haben scheint, aber keineswegs. Gewiss handelt es sich bei diesem Beispiel eher um eine Ausnahme, es bestätigt jedoch den Eindruck eines Werkes, das den Mindestansprüchen an akademische Examensarbeiten genügen mag, als Buch aber nicht zu empfehlen ist.

(Oktober 2012)

Björn Heile

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.1: Keyboard Concertos from Manuscript Sources I. Hrsg. von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXVIII, 211 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.2: Keyboard Concertos from Manuscript Sources II. Hrsg. von David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXVIII, 225 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.6: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VI. Hrsg. von Barbara Wiermann. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2012. XXII, 186 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.8: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VIII. Hrsg. von Elias N. KULKUNDIS und David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXIV, 271 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.9: Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX. Hrsg. von Jane R. STEVENS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXII, 161 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.13: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIII. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2007. XX, 99 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.14: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIV. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2008. XXIII, 143 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.15: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV. Hrsg. von Douglas LEE. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXII, 90 S., Abb.*

Man kann gespannt sein, wie stark der 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach 2014 auf diese Gesamtausgabe ausstrahlen wird. Der erste Band eines neuen Werkverzeichnisses (Vokalwerke) soll bis dahin jedenfalls erschienen sein. Es wäre zu hoffen, dass die noch ausstehenden fünf der insgesamt auf 15 Bände konzipierten Abteilung: Konzerte für ein Tasteninstrument, die nach Handschriften zu edieren sind, zum Jubiläumsjahr auch fertig gestellt werden könnten.

Die Bände enthalten maximal drei Konzerte, was die Handhabung dort, wo zwei Werkfassungen mitgeteilt werden, etwas erschwert. Da das Aufführungsmaterial vom Packard Humanities Institute kostenfrei zur Verfügung gestellt wird, stellen die umfangreicheren Bände gleichwohl nur ein marginales Problem dar. Die Bände 13–15 mit jeweils nur zwei Konzerten ermöglichen jedenfalls ein angenehmeres Arbeiten.

Die Anordnung der Stücke folgt dem Werkverzeichnis *Catalogue thématique des œuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788)* von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905, das über die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Seite des am Bach-Archiv Leipzig angesiedelten Bach-Repertoriums verlinkt ist. Probleme beim Auffinden einer bestimmten Komposition resultieren im Wesentlichen daraus, dass im Notenteil auf die Mitteilung von Wotquenne-Nummern verzichtet wird und die Band-Nummern leserunfreundlich klein gehalten sind. Die Nummern des Helm-Verzeichnisses sucht man ohnehin zumeist vergeblich.

Bei den meisten der hier vorgelegten Konzerte ist die Quellenlage recht übersichtlich. Zwar ist nur von zehn der insgesamt hier vorliegenden 21 Konzerte eine originale Partitur überliefert; dank der sechs erhaltenen originalen Stimmensätze lässt sich die Überlieferungslücke aber recht gut überbrücken. Wo dennoch andere als die Originalquellen für die Textkonstitution hinzugezogen werden mussten, wurde meistens auf Stimmen des Hamburger Kopisten von C. P. E. Bach, Johann Heinrich Michel, zurückgegriffen, nur in drei Konzerten auch auf anderes sekundäres Stimmenmaterial (Wq 5, 18 und 24). Eine solche Quellenlage deutet zunächst auf eine relativ simple Editionsbasis, die sich mitunter freilich dann doch als recht komplex erweist: Zu ausgeprägt war C. P. E. Bachs Hang zu Überarbeitungen, dem sich zahlreiche Werkfassungen verdanken.

Einen ersten Einblick in die Überlieferungs- und Fassungsprobleme geben die Beschreibungen der einzelnen Konzerte („Introduction“) im Anschluss an ein „General Preface“ und ein normiertes Vorwort zu den Konzerten allgemein. Ebenfalls jeweils noch vor dem eigentli-

chen Notentext werden aufführungspraktische Gedanken mitgeteilt, die zumeist recht knappgehalten sind – und auch sein können, weil die Quellen in dieser Hinsicht selten mitteilbar sind. Selbst die Frage, für welches Tasteninstrument die Werke konzipiert sind, bleibt meistens offen. Der eigentliche Anmerkungs- teil, der weitere Aufschlüsse über etwaige Fassungsprobleme geben kann, ist dem Notentext traditionell nachgestellt. Einen raschen Quellenüberblick ermöglichen die festgelegten Siglen, wonach A auf Originalquellen beschränkt bleibt, B für die nicht autographen, aber für die Edition genutzten und D für alle diejenigen Handschriften reserviert ist, die für die Edition nicht herangezogen werden. In der Praxis zeigt sich dann aber, dass doch hin und wieder auch Quellen der Gruppe D für die Textkonstitution genutzt wurden, was dann aber aus den Anmerkungen erkenntlich wird.

Der Hinweis in der normierten Vorrede (S. VII), dem gemäß normalerweise „the latest known authorized version of a work“ zum Abdruck gelangen soll, mag zunächst einmal die ominöse Fassung letzter Hand aus der Versenkung hervorholen. Doch es werden auch frühere Fassungen berücksichtigt. Eine aus den Originalquellen erkennbare Darstellung der Werkgenese im strengen Sinn wird dabei allerdings nicht angestrebt.

Deutlich wird dies etwa in Band 1 der Serie, der offenkundig als Prototyp dienen sollte, obgleich er nicht als erster erschienen ist. Vom a-Moll-Konzert Wq 1, das 1733 in Leipzig entstand und im Zuge der Durchsicht und Umarbeitung auch einiger weiterer Konzerte durch Bach 1744 grundlegend revidiert wurde, werden sowohl Früh- als auch Spätfassung abgedruckt. Wenngleich das Vorwort darauf hinweist (S. XIII), dass das Quellenmaterial nach der abgeschlossenen späteren Fassung noch weitere Revisionen auf der akzidentellen Ebene enthält, sind diese allerdings nur über Tabellen im Kommentarteil mit Mühe und Not rekonstruierbar. Die etwas ungewöhnliche Reihenfolge der Fassungen im Notentext, bei der die späte Fassung der frühen vorangestellt ist, geht allenfalls aus dem Inhaltsverzeichnis her-

vor, denn die Titel selbst verzichten bedauerlicherweise auf alle Zusätze. Selbst die Wotquenne-Nummer, die einem die Orientierung innerhalb des Bandes erleichtern könnte, erfährt man an dieser Stelle nicht.

Die Quellensituation für die späte Fassung ist recht eindeutig, gibt es hier doch einen Stimmensatz, der von Johann Sebastian Bach angelegt und von Carl Philipp Emanuel vervollständigt wurde. Nicht einsichtig ist daher die Entscheidung, eine weitere, erst ca. 1790 entstandene Quelle zum Vergleich heranzuziehen (B1), die laut „Evaluation of Sources“ eine direkte Kopie der Hauptquelle darstellt. Somit kann ihr als Codex descriptus für die Textkonstituierung doch eigentlich gar keine Bedeutung zukommen (auch wenn sie von der Hand Johann Heinrich Michels', des Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, stammt).

Ein solches philologisch fragwürdiges Verfahren bildet zusammen mit einer kaum nachvollziehbaren Quellenbewertung einen wesentlichen Schwachpunkt des Bandes. Die Bedeutung der Originalquellen für die Textkonstitution liegt meist auf der Hand; doch weiß man bei weiteren Quellen, die für die Edition herangezogen werden, oft nicht so recht, warum diesen eine ähnlich große Bedeutung beigemessen wird. Eine Abhängigkeitsdiskussion, die zumindest einige der vielen Fragen, die sich dem Nutzer in dieser Hinsicht stellen, beantworten könnte, findet – zumindest in diesem Band – nicht statt. Hier muss der Nutzer der scheinbaren Allmacht des Editors glauben, ohne dass ihm die Chance eingeräumt wird, selber über die Wertigkeit einzelner Quellen aufgrund deren Lesarten urteilen zu können. Vollends beliebig erscheinen die quellenkritischen Entscheidungen bei den Sekundärquellen, da ihre grundsätzliche Bewertung nicht transparent gemacht wird. Wenigstens ein paar wenige Leit- oder Trennfehler hätten doch aufgelistet werden können. So könnte der Nutzer die Entscheidungen des Herausgebers nachvollziehen und zudem würde sich eine möglicherweise später noch aufgefundene Quelle gewissen Überlieferungszusammenhängen zuordnen lassen. Dies geht nun aber nur, indem alle Quellen noch einmal vollständig kollationiert

werden – und das sollte eigentlich nicht der Sinn einer kritischen Gesamtausgabe sein.

Der Eindruck der herausgeberischen Willkür verstärkt sich noch, wenn man die zu Beginn des Bandes gegebenen Faksimilia mit dem gültigen Notentext vergleicht. So schön es ist, dass die Abbildungen 1 und 2 einen Vergleich der frühen und späten Fassung des 1. Satzes von Wq 1 gestatten, so irritierend ist die Abbildung einer Quelle (B 3), die laut Kritischem Bericht nicht für die Textkonstitution der frühen Fassung, sondern lediglich als deren Vergleichsquelle dient (Abbildung 4). Zwar werden die Abweichungen dieser Quelle in einer separaten Liste auf S. 167 f. angeführt, doch bleibt eine Reihe von Sonderlesarten dieser Quelle unberücksichtigt. So wäre es doch durchaus interessant zu erfahren – wenn die Handschrift wirklich als Vergleichsquelle herangezogen werden muss, was sich aber aufgrund der fehlenden Abhängigkeitsdiskussion weder verifizieren noch falsifizieren lässt –, dass die Continuo Stimme zahlreiche Bezifferungen aufweist, die sonst offenbar in keiner anderen Quelle enthalten sind. Der summarische Verweis auf diese Bezifferungen innerhalb der Handschriftenbeschreibung (wo man dergleichen nicht sucht) reicht dann eigentlich nicht aus. Wenn diese Quelle als Vergleichsquelle dient, so müssten diese (sinnvollen) Abweichungen bzw. Ergänzungen im Notentext oder mindestens im Anmerkungsapparat aufscheinen. Ähnliches gilt für den Tasto-solo-Vermerk in T. 46. Weitere kleinere Auslassungen und Fehler (in T. 36 f. enthält auch Violino II keinen Bogen; in T. 37 sind die Noten 5 und 6 und nicht 4 und 5 gemeint; in T. 48 fehlt in Violino II der Bogen) schaffen kein Vertrauen in die Sorgfalt des Herausgebers. Abgesehen davon, dass die zu dieser Quelle gegebene Liste („Variant readings“) der Logik nach vor den „editorial emendations“ stehen sollte, verwirrt der Kritische Bericht zu der frühen Fassung insgesamt mehr, als dass er über die Methodik des Herausgebers unterrichtet. So ist Quelle B 2, die mitunter auch als B 2ab bezeichnet wird, angeblich die Hauptquelle; in der Quellenbeschreibung aber sucht man ein solches Sigel vergeblich. Offenbar soll mit dieser Bezeichnung das Konglomerat der

Quellen 2a und 2b zusammengefasst werden. Da nun aber B 2b ohne Angabe etwaiger Leitfehler „an accurate copy of B 2a“ sein soll, bleibt unverständlich, warum ihr für die Erstellung des Notentextes irgendeine Relevanz zugesprochen wird. Bei der Auflistung der Quellen, die dem zu erstellenden Notentext zugrunde gelegt werden, bleibt B 4 außen vor, taucht dann aber in den Anmerkungen gleichwohl auf. Derartige Unschärfen und auch die Verteilung von Informationen auf ganz unterschiedliche Orte erschweren den Umgang mit dem Apparat massiv und machen es kaum möglich, die Entscheidungen des Herausgebers auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Zusätzlich belastet wird die Arbeit mit diesem Band durch redundante Informationen. So werden etwa in Wq 2 die vom Herausgeber hinzugesetzten Bögen eigens aufgelistet, obwohl sie doch bereits im Notentext durch Strichelung als Herausgeberzusätze gekennzeichnet sind. Auch dass auf S. 175 vom dritten Satz die Rede ist, obwohl der zweite gemeint ist, spricht nicht für die nötige Sorgfalt.

Wie wenig sich Peter Wollny, der Herausgeber dieses Bandes, in die herausgeberischen Karten schauen lassen will, zeigt das Kapitel „Doubtful and Spurious Works“ im Vorbericht. Nicht weniger als 27 Konzerte werden demnach aus der Gesamtausgabe verbannt, wobei das B-Dur-Konzert H 483 aus der Sammlung Landowska gar nicht erst in der Liste erscheint. Als Begründung für den Ausschluss dieser Konzerte wird der Nutzer meist nur mit dem stereotypen Satz abgespeist „The source has no documentable connection with C. P. E. Bach, nor does the stylistic evidence of the piece suggest him as a composer“ – für den Ausschluss aus einer Gesamtausgabe aber reichen diese Argumente, die keine Ergebnisse einer Echtheitsdiskussion darstellen, nicht hin (auch wenn die Einschätzung grundsätzlich zutreffen mag). Inwieweit nämlich die (unterstellte) fehlende Verbindung einer Quelle mit dem Autor eine eindeutig vorgenommene Autorzuweisung durch den Schreiber zu widerlegen in der Lage sein soll, bleibt ein Rätsel, verlaufen doch Handschriftenüberlieferungen nicht selten nach dem Zufallsprinzip. Zudem kann durch fehlende Quellen u. U. eine mangelnde

Beziehung zum Autor suggeriert werden, die de facto aber – zumindest indirekt – doch vorhanden ist. Vor allem aber fehlen jegliche Belege für diese Einschätzung.

Auch das andere Argument – die stilistische Evidenz – gehört zu den Scheinargumenten, denn gerade bei C. P. E. Bach mit seinem Hang zum Patchwork können aufgrund dieser Arbeitsweise stilistische Eigenarten dominieren, die nach einer fremden Feder „riechen“ müssen. Und schließlich hat Bach selbst 1773 auf kontextuelle Abhängigkeiten hingewiesen und dazu bemerkt, dass die „Herrn Kritiker [...] sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen.“ (Zit. nach *Carl Philip Emanuel Bach's Autobiography 1773*, hrsg. von William S. Newman, Hilversum 1967; vgl. hierzu auch Reinmar Emans, *Vom überstrapazierten Autor. Biographische Konstruktionen bei Echtheitskritik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift Rainer Cadanbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 17–29.) Wollnys Argumentation könnte aber allenfalls dann greifen, wenn dieser werkgenetische Aspekt vollständig ausgeblendet wird. Dass eine solche Haltung ohnehin seit langem obsolet ist, braucht wohl nicht eigens erwähnt werden. Zum Glück haben sich andere Herausgeber der Bände nicht wirklich minutiös an diesem Prototyp orientiert und lassen den Nutzer an ihren Entscheidungen deutlich stärker teilhaben. Wie luzide man unterschiedliche Fassungen auch innerhalb des konservativen Notendrucks nachvollziehbar trennen und deren Abweichungen beschreiben kann, zeigt die Edition der beiden Fassungen des e-Moll-Konzerts Wq 24 (auch hier tauchen die Nummern des Helm-Verzeichnisses nicht auf), deren Quellenlage verwickelter ist als diejenige von Wq 1. Der Herausgeber David Schulenberg listet die überlieferten Quellen auf und charakterisiert diese recht umfangreich, was aber aufgrund der fehlenden Autorisierungen selbst der Hauptquellen sinnvoll und nötig ist. Zwar zeigt sich hin und wieder eine recht subjektiv gefärbte Wertung, wenn etwa der Hauptquelle B 2 be-

scheinigt wird, dass sie zwar keine autographen Eintragungen enthält, aber doch deswegen als autorisiert gelten kann, weil der Schreiber Anonymus 303 zahlreiche Werke Bachs kopiert hat. Doch gibt Schulenberg gleichzeitig immerhin zu bedenken, dass daraus nicht zwingend abgeleitet werden kann, dass seine Kopie auch in diesem Fall in „association with the composer“ entstanden sein muss. Mit einer ganz ähnlichen Argumentation wird wenig später allerdings eine Quelle J. G. Müthels (D 3) für die Textkonstitution abgelehnt. Dank einer recht umfangreichen „Evaluation of Sources“, die nur bedingt eine Abhängigkeitsdiskussion sein kann, weil nach Ansicht des Herausgebers die diversen Abweichungen in den Handschriften nur den Schluss zulassen, dass sie unabhängig voneinander entstanden sind, lässt sich diese These immerhin nachvollziehen. Doch wird dem Leser bei Wq 24 auch eine etwas abweichende Quellenbewertung ermöglicht. Jedenfalls versucht Schulenberg, seine Entscheidungen mit größtmöglicher Transparenz zu begründen. Dass letztlich die Quellenkritik bei der Überarbeitungsmanie C. P. E. Bachs und der daraus resultierenden, in diesem Fall hinreichend detailliert beschriebenen Quellensituation versagen muss, kann nicht dem Herausgeber angelastet werden, der auch in den speziellen Anmerkungen seine editorischen Entscheidungen nachvollziehbar darzustellen versucht. Warum freilich die in der Hauptquelle reichlich vorhandenen Triolenbögen und -ziffern nicht übernommen werden, ist nicht recht einsichtig; immerhin aber sind diese, wenngleich etwas pauschal, dokumentiert. Doch letztlich erweist sich auch hier die Entscheidung, Abweichungen der Alternativquellen in einer separaten Liste anzuführen, als sperrig und we-

nig sinnvoll. Denn nicht gerade selten werden solche Abweichungen auch in den „editorial emendations“ gelistet, die dann aber im anderen Verzeichnis nicht mehr aufscheinen. Man muss also ständig mit beiden Listen umgehen, um an die gewünschten Informationen zu gelangen. Insgesamt aber zeigt die Edition von Wq 24, dass auch im Rahmen der konservativen Editionsmethodik, die für diese Ausgabe nun einmal gewählt wurde, nicht auf Transparenz der gewählten Entscheidungen verzichtet werden muss.

An dem grundlegenden Problem dieser Ausgabe ändert dies freilich nichts. Denn die methodischen Prämissen fast aller historisch-kritischen Gesamtausgaben basieren darauf, dass diese stark autorzentriert angelegt sind; nur so kann die Ein- und Abgrenzung der hier zu behandelnden Werke einigermaßen gewährleistet werden. Im Falle eines Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach, der durch Entlehnungen, Bearbeitungen und unterschiedlichste Überarbeitungsstufen den Autor als alleinigen Urheber eines Werkes massiv in Frage stellt und ihm mehr oder weniger gezielt dekonstruiert, bedarf es innovativer Herangehensweisen, die vor allem für einige digitale Editionen schon seit einiger Zeit vielversprechend entwickelt und erprobt worden sind. Mit ihrer konservativen und konventionellen Methodik jedenfalls, die zudem möglichst wenig Gebrauch etwa von Ossia-Lesarten macht, wird die C. P. E.-Bach-Ausgabe heutigen philologischen Bedürfnissen kaum hinreichend gerecht werden können. Sie mag zwar letztlich einen einigermaßen zuverlässigen Notentext bieten, das Attribut „historisch-kritisch“ aber hat sie nicht in allen Bänden verdient.

(Juni 2013)

Reinmar Emans