
BESPRECHUNGEN

DAVID FALLOWS: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford: Oxford University Press 1999. XI, 777 S., Notenbeisp.

Fallows' monumentaler Katalog, ursprünglich als Anhang zu einer noch nicht abgeschlossenen Monographie *Art Songs of the Burgundian Era* geplant und in rund vierzehnjähriger Arbeit entstanden, füllt eine Lücke, die jedem, der sich auch nur mit einem kleinen Ausschnitt aus der reichen und extrem verzweigten Überlieferung jenes Jahrhunderts intensiver befasst hat, schmerzlich bewusst war, und er füllt sie so, dass kein Wunsch offen bleibt. Die Eckdaten 1415 und 1480 beziehen sich einerseits auf die stilistische Entwicklung des zentralen Repertoires, also der französischen Chanson von Binchois und Dufay bis zu den Anfängen des neuen Stils der Josquin-Generation, sowie andererseits auf die Überlieferung. So sind alle Werke aufgenommen, die in nach 1415 zu datierenden Quellen erscheinen, auch wenn die Werke älter sind; andererseits sind die um 1480 und in die frühen 1480er-Jahre anzusetzenden Chansonniers und Mischhandschriften RCas, F176, FR2356, Glog, Pix und BQ16 vollständig ausgewertet, ebenso die jüngeren LoA.xvi, P1596 und P2245, weil ihr Inhalt sich mit dem älteren Repertoire stark überschneidet. Von älteren Komponisten (Busnoys, Caron, Hayne van Ghizeghem, Ockeghem, Triana) sind alle Lieder verzeichnet, von jüngeren die von Martini und fast alle dreistimmigen von Compère und Prioris (in der generell zutreffenden Annahme, dass deren dreistimmige Chansons älter als die vierstimmigen sind). Natürlich gibt es Probleme der Datierung sowohl der Quellen als auch der Werke, aber die Grenzen wie deren gelegentliche Überschreitung (nach dem Prinzip besser zuviel als zuwenig) sind vernünftig, und alle Entscheidungen werden gut begründet. Vernünftig ist auch der Verzicht auf die Aufnahme des umfangreichen Chanson-Corpus der zypriotischen Handschrift Turin J.II.9, das chronologisch wohl dem Eckdatum 1415 nahekommt, das aber ein völlig isoliertes und zudem ausreichend dokumentiertes und untersuchtes Repertoire ist.

Insgesamt hat der Verfasser rund 200 Handschriften (dazu einige für das ältere Repertoire noch wichtige frühe Drucke wie das *Odhecaton*) ausgewertet, darunter mehr als 10 Handschriften, die im *Census Catalogue* nicht erfasst sind. Der Katalog umfasst gut 2000 Stücke, geordnet nach den Sprachen der Texte und innerhalb der Sprachen alphabetisch, am Schluss textlose Sätze, deren Faktur vermuten lässt, dass sie ursprünglich einen volkssprachigen Text hatten. Den Löwenanteil haben natürlich die französischen Chansons, aber fast am interessantesten ist das Kapitel der lateinischen Texte, in dem alle nachgewiesenen und wahrscheinlichen Kontrafakta weltlicher Sätze verzeichnet sind. Die übrigen Kapitel bringen die englischen, deutschen, niederländischen, tschechischen, italienischen, spanischen und portugiesischen. Jedes Stück wird mit seinem Textanfang verzeichnet; nachgewiesen werden dann: die poetische Form (durch ein System von leicht zu benutzenden Abkürzungen); der Komponist (bzw. die verschiedenen Zuschreibungen bzw. anonyme Überlieferung); die Stimmenzahl (wenn sie von der normalen Dreistimmigkeit abweicht); die musikalischen Quellen mit genauen Angaben über Textunterlegung, Umfang des Textes (eine oder mehrere Strophen), abweichende oder korrupte Textschreibung und Kontrafakta; analytische Beobachtungen, die der Datierung dienen können („Low Ct“ = tiefliegender Contratenor im dreistimmigen Satz); zeitgenössische Textquellen und moderne Texteditionen mit einem Hinweis, wenn das lyrische Ich eine Frau ist; Hinweise auf spätere Kompositionen eines Textes und auf eng verwandte Texte; Erwähnungen bzw. Beispiele bei Theoretikern; schließlich sind auch verschollene, aber bei Theoretikern oder in der zeitgenössischen Literatur erwähnte Stücke in das Alphabet aufgenommen. Analytische Bemerkungen, etwa zum historischen Kontext einzelner Stücke oder zu musikalischen Zusammenhängen zwischen mehreren Stücken runden die Angaben ab. Zusätzlich erschlossen wird das Ganze durch ein perfektes Verweissystem. Im Idealfall lässt sich, bei häufig überlieferten Werken, die ganze „Karriere“

eines Stückes aus dem Katalog ablesen. Etwas umständlich ist, dass die lateinischen Texte der (nach ihrem französischen Text eingeordneten) Motettenchansons nicht dort, sondern im Kapitel der lateinisch textierten Stücke (mit Verweis auf das französische Kapitel) identifiziert werden. Auch gibt es, unvermeidlich bei einem Werk dieses Umfangs und dieser Datenmenge, ein paar kleine Detailfehler. Der Verfasser bereitet einen Website im Internet vor, wo solche Fehler korrigiert werden sollen. Insgesamt aber ist das Werk ein „monumentum eruditionis“ und eine ganz außerordentliche, imponierende Leistung. Für jeden, der sich mit der weltlichen Mehrstimmigkeit der Epoche beschäftigt, ist es das unentbehrliche und nahezu perfekte Standardwerk. Für ähnliche Unternehmungen in der Zukunft setzt es einen sehr hohen Standard. Und auf die angekündigte historische Darstellung, auf die es schon so viele spannende Ausblicke eröffnet, wird man jetzt umso ungeduldiger warten.

(Januar 2001)

Ludwig Finscher

HERBERT LÖLKES: *Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 329 S., Notenbesip. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Herbert Lölkes' Dissertation füllt gleich auf mehrerlei Weise eine Lücke. Zum einen befasst sie sich mit einer Gattung, die noch immer – neben so strahlenden Konkurrentinnen wie der Oper – in der Musikwissenschaft ein Mauerblümchen-Dasein fristet; die Geschichte des Oratoriums ist immer noch erst in Ansätzen erforscht. Und zum anderen widmet sie einem Werk erstmals besondere Aufmerksamkeit, das zwar mehr als ein Jahrhundert lang in Deutschland das meistgespielte Passionsoratorium war, das von der Musikgeschichtsschreibung aber weitgehend vernachlässigt – oder schlimmer: im Namen der Passionen Bachs als minderwertig abqualifiziert wurde. Bis heute leidet Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* unter dem Verdikt, kompositorisch weniger „bedeutend“ zu sein als diese.

Im Zentrum von Lölkes' Arbeit stehen zwei nahezu gleichzeitig komponierte Versionen von Ramlers Libretto – die von Graun und die

von Georg Philipp Telemann aus dem Jahre 1755. „Kontext – Werkgestalt – Rezeption“ lautet der Untertitel des Buches. Im ersten Teil, nach einer sehr verdienstvollen Werkbiographie Ramlers, untersucht Lölkes (in enger Anlehnung an Ingeborg Königs Dissertation über Ramler/Graun aus dem Jahre 1972) das ideengeschichtliche Umfeld sowie die Textfassungen des Librettos und widmet ein Kapitel auch der „Gattungsfrage: ‚Kantate‘ und ‚Oratorium‘ in der Theoriegeschichte des 18. Jahrhunderts“, in dem er sich nicht minder im Dickicht all jener Versuche, das Unsystematische zu systematisieren, verstrickt wie alle anderen vor ihm. Immerhin findet er, statt die Verhältnisse mit einer neuen Definition noch weiter zu verwirren, aus dem Gestrüpp aus „lyrischem Drama“, „gemischter madrigalischer Kantate“ und „oratorischer Passion“ auf eine ebenso simple wie einleuchtende Weise wieder heraus, indem er dem Werk, allen „wissenschaftlich-systematischen“ (S. 104) Bedenken zum Trotz, den Gattungsnamen zugesteht, den seine Schöpfer ihm gaben.

Der zweite Teil ist dem Vergleich der beiden Vertonungen gewidmet. Eine Synopse, die Stimmlage, Tonart, Besetzung, Takt und Tempobezeichnung berücksichtigt, macht bereits deutlich, was Lölkes an den Beginn seiner „Methodischen Vorbemerkungen“ stellt – dass die beiden Vertonungen „über weite Strecken [...] markant differierende, stellenweise geradezu gegensätzliche Werkkonzeptionen“ (S. 124) darstellen. Diese treten bei der Lektüre der ausführlichen Analysen immer deutlicher zutage – so sehr, dass der Leser sich zu fragen beginnt, welchen Sinn es haben kann, gleichsam einen Apfel mit einer Birne zu vergleichen. Mit Antworten auf die Frage nach dem Warum nämlich hält sich Lölkes eher zurück. Seine Bemerkungen zur Tonartenwahl etwa gipfeln in einem statistischen Vergleich und in einer skeptischen Bemerkung bezüglich der divergierenden Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert. Dabei führt seine Tonartenübersicht auf S. 202 anschaulich vor, mit welcher Raffinesse Graun die Tonarten innerhalb seines Werkes aufeinander bezieht, ohne sich von der gängigen (und punktuellen) Tonartencharakteristik allzu sehr vereinnahmen zu lassen. Und auch die Tatsache, dass die beiden Komponisten sich in den Chören ähnlicher sind

als in den Arien, wird zwar konstatiert, bleibt aber weitgehend unkommentiert.

Zwei Kapitel über die Rezeptionsgeschichte – ein kürzeres zur frühen Aufführungs- und Überlieferungsgeschichte, ein ausführliches zur Rezeptionsgeschichte Grauns im 19. Jahrhundert, runden das Bild eines Werkes, das über lange Zeit hinweg Vorbildcharakter hatte. Anschaulich führt Lölkes in diesem Kapitel vor, wie sich die Wertigkeit des Stückes von einem musikalischen Ereignis zu einer kulturpolitischen Institution und schließlich zu einem inhaltsleeren „Cultus“ wandelte, sekundiert von einer immer kritischer werdenden Presse, bis Grauns *Der Tod Jesu* schließlich durch ein anderes Werk, die *Matthäus-Passion*, abgelöst wurde.

Lölkes' Arbeit ist ebenso inhalts- wie gedankenreich und bietet besonders im Bereich der theologischen Einordnung der Kantate Ramlers viel Neues und Bedenkenswertes. Wenn sie in ihrer bisweilen umständlichen Ausführlichkeit manchmal etwas mühsam zu lesen ist, so hat dies sicher auch mit einer gestrengen Vorstellung des Autors von Wissenschaft und einer immer wieder eingeforderten, dem Feuilleton gänzlich abgeneigten Wissenschaftlichkeit zu tun. Dass ein bisschen Feuilleton der Wissenschaft nicht schaden kann, lässt sich freilich nicht zuletzt an den Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts lernen, die Lölkes in seinem Buch zitiert.

(August 2000)

Silke Leopold

WOLFRAM HADER: Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764. Tutzing: Hans Schneider 2001. 371 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)

Musik aus der Dresdner Hofkirche stößt seit etwa zwei Jahrzehnten auf ein anhaltendes Interesse von Musikern und Musikhistorikern. Von den 15 erhaltenen und in dem vorliegenden Buch behandelten Requiem-Kompositionen sind immerhin acht in neuerer Zeit wiederaufgeführt worden; fünf davon liegen auch in vollständigen Einspielungen auf Tonträgern vor. Schon aus diesem Grund dürfte der Dissertation von Wolfram Hader einige Aufmerksamkeit sicher sein. Mit ihrer Orientierung an der Gattungsgeschichte im traditionel-

len Sinn zeigt sie zudem eine Möglichkeit auf, wie nach der bahnbrechenden Studie von Wolfgang Horn und einigen wichtigen Beiträgen zur Kirchenmusik von Jan Dismas Zelenka und Johann Adolf Hasse die Erforschung des trotz aller Kriegsverluste überaus umfangreichen Dresdner Hofkirchenrepertoires weitergehen kann. Ähnliche Studien zu Dresdner Vesperpsalmen, Miserere- und Litaneikompositionen u. a. für einen jeweils begrenzten Zeitraum wären in jedem Fall wünschenswert, um die Fülle des Materials zu sichten und die noch weitgehend fehlenden Kriterien für eine angemessene Bewertung dieser Musik zu erarbeiten. Andererseits klammert der Autor durch eine vergleichsweise enge Handhabung dieses Ansatzes einige Fragen von vornherein aus. So wäre es auch möglich gewesen, über die Aufzählung der Aufführungsanlässe hinaus das Verhältnis der Requiem-Kompositionen zum Hofzeremoniell bei den Herrscherbegräbnissen in Sachsen anhand des vorhandenen Aktenmaterials zu thematisieren. Dies hätte auch die Einbeziehung der beiden Dresdner Kompositionen des Totenoffiziums von Jan Dismas Zelenka (1733) und Johann Georg Schürer (1757) nahe gelegt. Doch das Interesse des Autors galt vorrangig der bibliographischen Erschließung des Repertoires und der musikalischen Faktur der einzelnen Werke. Hier erfährt der Leser in detaillierter Darstellung viel z. B. über das Verhältnis der beiden Requiem-Kompositionen von Antonio Lotti zueinander oder über die komplizierte Quellenlage zu den Totenmessen von Johann Adolf Hasse. Die einzelnen Kompositionen werden Satz für Satz vergleichend analysiert; durch dieses etwas buchhalterische Vorgehen sind die Ergebnisse für den Leser schnell überschaubar. Hilfreich sind auch die Übersichten zu den komponierten bzw. ausgelassenen Textteilen bei den einzelnen Komponisten.

Einige Fragen hinsichtlich des Werkbestandes und der Aufführungen bleiben jedoch offen. So überzeugt die Argumentation für die Zuschreibung des in Prag überlieferten Requiem c-moll an Zelenka (S. 65 ff.) nicht völlig. Wenn das Werk 1724 entstanden sein soll und ein *Stabat Mater* als Parodievorlage diente, bleibt die Frage, wo in Böhmen im frühen 18. Jahrhundert diese Sequenz figuraliter musiziert wurde. In der Dresdner Hofkirche ist die

Einführung des *Stabat Mater* erst 1735 (mit einer Komposition von Giovanni Alberto Ristori) nachweisbar. Aus dem Vergleich der Incipits mit dem nicht erwähnten Aufsatz von Adam Gottron zu Johann Michael Breunich ist ermittelbar, dass Introitus, Sanctus und Agnus Dei der Totenmesse dieses Komponisten mit denen des Johann Adolf Hasse zugeschriebenen sogenannten „Königsberger Requiem“ identisch sind. Bei den drei verschollenen Totenmessen von Johann Georg Schürer hätte ein Blick in die alten handschriftlichen Kataloge der Hofkirche auch über deren Entstehungszeit informiert und den vagen Hinweis Fürstenaussatz auf nur ein Requiem dieses Komponisten überflüssig gemacht. Der Verlust von Werken Ristoris bei der Beschießung Dresdens durch preußische Truppen 1760, wie ihn der Autor vermutet (S. 60), lässt sich nirgends belegen. Die Kirchenmusik dieses Komponisten lag bis zum Zweiten Weltkrieg annähernd vollständig vor und ist danach von der Auslagerung nicht zurückgekehrt. Die Fragen zu den ausführenden Musikern und vor allem der Sängerbesetzung in der Dresdner Hofkirchenmusik sind in den letzten Jahren Gegenstand einiger Einzelstudien gewesen. Vor diesem Hintergrund ist die Diskussion vor allem der Thesen von Wolfgang Reich über Besetzung und Repertoirespaltung in der Dresdner Hofkirchenmusik (S. 99–105) leider eher geeignet, in diesem schwierigen Bereich für weitere Verwirrung zu sorgen, zumal dessen neueste Aufsätze keine Erwähnung finden.

Ausgangs- und Endpunkt der Untersuchungen zur Musik selbst sind Johann David Heinichens Ausführungen zum „vermischten Kirchen-Stylus“ (S. 111 und 349). Doch bleibt zu fragen, ob dessen „Anstrengung des Begriffs“ in wenigen Sätzen seiner umfangreichen Generalbasslehre geeignet ist, einen Universalschlüssel zum angemessenen Verständnis der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts in ihren verschiedenen lokal geprägten Traditionen abzugeben. Der mögliche geschichtliche Wandel der Requiem-Kompositionen innerhalb von mehr als vier Jahrzehnten wird ausgehend von der Gleichartigkeit der Aufführungsanlässe gar nicht thematisiert. Ebenso ist die allgemeine Rede vom „neapolitanischen Stil“ in der Kirchenmusik (S. 351) offenbar unausrottbar, obwohl niemand auch nur

einigermaßen präzise angeben kann, was damit gemeint ist.
(September 2001) Gerhard Poppe

ANGELA EVANS/ROBERT DEARLING: *Josef Mysliveček (1737–1781). A Thematic Catalogue of his Instrumental and Orchestral Works. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1999. 188 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 35.)*

Nach langer Ankündigungszeit liegt sie nun endlich vor, die erste thematische Erfassung der musikalischen Werke von Josef Mysliveček. Angela Evans und Robert Dearling ist vollkommen zuzustimmen, wenn sie das Thema ihrer Arbeit als „overdue for research“ bezeichnen, schließlich gehörte Mysliveček in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu den einfluss- und erfolgreichsten Komponisten auf italienischem Boden. Neben den ca. 30 Bühnenwerken, die während dieser Zeit entstanden – die genaue Anzahl konnte noch nicht bestimmt werden –, waren es vor allem die Sonaten, Streichtrios, -quartette, Sinfonien und Ouvertüren des Böhmen, denen die Zeitgenossen, insbesondere Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, große Wertschätzung entgegenbrachten. Dies unterstreichen auch die weite Verbreitung der Manuskripte sowie der mehrfache Druck vieler Werke.

Die Entscheidung der Autoren, einen nicht unbedeutenden Teil, nämlich den der Vokalmusik, bei der sonst vollständigen Katalogisierung von Myslivečeks Œuvre auszulassen, mag an der Fülle an Details liegen, die bei den 252 erfassten Kompositionen aus 114 Bibliotheken und Sammlungen zu eruieren und verarbeiten waren. Erfreulicherweise hat inzwischen Stanislav Bohadlo begonnen, die Arbeit seiner Kollegen mit der Erstellung eines separaten Verzeichnisses zu ergänzen.

Der Katalog von Evans und Dearling ist im Wesentlichen knapp und übersichtlich gehalten, was einen schnellen Zugriff auf sämtliche gegebenen Informationen ermöglicht. Der Hauptteil umfasst elf „Sections“, deren Nummerierung, was die kammermusikalischen Werke betrifft, mit der Anzahl der Stimmen übereinstimmt. Die Abschnitte beginnen jeweils mit einer kurzen Einführung und einer alphabetischen Auflistung der Sammeldrucke,

worauf sich die Kompositionen, nach Tonart und innerhalb derer nach Datum geordnet, anschließen. Bezüglich der Instrumentalmusik Myslivečeks erscheint diese Gliederung als denkbar bestes System. Zur besseren Orientierung wäre jedoch in den Abschnitten „Trios“ und „Quintets“ eine zusätzliche Unterteilung nach Art der Besetzung wünschenswert gewesen.

Besonders hervorzuheben sind die detaillierten Angaben zu den einzelnen Kompositionen. Im Gegensatz zu vergleichbaren Arbeiten, wie z. B. dem von Ernest Warburton vorgelegten *Thematic Catalogue of the Music of J C Bach*, werden hier alle vorhandenen Satzanfänge aufgeführt. (Angela Evans, die die beachtliche Summe von 683 Incipits zusammengetragen hat, gebührt an dieser Stelle großes Lob.) Dazu finden sich Verweise auf die maßgeblichen Kataloge des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts, eine ausführliche Aufstellung der erhaltenen Manuskripte mit Bibliothekssigeln, Signaturen, Datierungen und Besetzungsabweichungen, sämtliche bekannte Drucke, Einspielungen auf Tonträger und Zuschreibungen an andere Komponisten.

Eine Erwartung bleibt allerdings unerfüllt, nämlich die nach einer Wasserzeichenanalyse. Mittlerweile gehört diese Methode zum wissenschaftlichen Standard und ist ein unverzichtbares Werkzeug für die Datierung von Musikstücken. So hätte vielleicht die Möglichkeit bestanden, gewisse zeitliche Zusammenhänge wenn nicht gar Perioden im kompositorischen Schaffen von Josef Mysliveček zu bestimmen. Zumindest geben die Autoren zu bedenken, dass die von ihnen aufgestellte chronologische Werkliste aufgrund der vielen ungenauen, widersprüchlichen, oder gar fehlenden Aussagen der Manuskripte nur zur groben Orientierung geeignet sei.

Trotz mancher Kritikpunkte, mit ihrem Katalog haben Evans und Dearling einen wichtigen Grundstein für die sich im Aufbruch befindliche Mysliveček-Forschung gelegt. Der kritische Ansatz, sowie die vorbildliche Organisation lassen auf eine zweite überarbeitete Ausgabe hoffen.

(Juni 2000)

Christian Bauer

DANIEL GOTTLÖB TÜRK: Anleitung zu Temperaturberechnungen. Reprint der Original-Ausgabe Halle 1808. Halle: Händel-Haus 1999. VIII, 572 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 15.)

Daniel Gottlob Türks umfangreiche Abhandlung über die Temperaturberechnungen blieb aus naheliegenden Gründen unter seinen theoretischen Schriften die unbekannteste. Sie entstand zu einer Zeit, in der die Diskussionen über die Temperierung der Tasteninstrumente in Deutschland abgeflaut waren. Türks Absicht bestand nicht darin, diese Debatten wieder zu beleben; er wollte vielmehr, wie er selbst mitteilt (Vorerinnerung, S. VIII), inzwischen allgemein zurückgegangene Kenntnisse der Musiker auf diesem Gebiet verbessern. Dabei spielte die Tätigkeit des Verfassers als Universitätslehrer in Halle, die im Erscheinungsjahr 1808 mit der Verleihung des Dr. h.c. und der Ernennung zum Professor einen Höhepunkt erreichte, sicher eine entscheidende Rolle. Seit dem späten 18. Jahrhundert hatten musikhistorische und ästhetische Fragestellungen die seit alters her im Zentrum der wissenschaftlichen Beschäftigung stehende Lehre von der Zahlengesetzlichkeit der Musik zunehmend verdrängt. Für Türk, davon zeugt seine Abhandlung, gehörten die „arithmetischen Theile der Musik“ noch zu den unverzichtbaren Grundlagen des Fachs. Auch diese seine letzte große Abhandlung widmet sich den Tasteninstrumenten. Die praktische Vermittlung aber tritt nun, wie der ausdrücklich hervorgehobene Unterschied zu Stimmanweisungen in der Schluss-Anmerkung (S. 558 f.) beweist, zugunsten theoretischer Reflexion in den Hintergrund. In der Temperierung manifestiert sich bei Tasteninstrumenten (speziell den Saitenklavieren) eine mathematisch fixierbare musikalische Ordnung, sie stehen damit in der Nachfolge des alten Monochords, das Türk gewiss nicht ohne Absicht am Schluss des letzten Kapitels ins Spiel bringt (S. 542–553).

Türks Abhandlung ist als Lehrschrift zum Selbstunterricht konzipiert und setzt aus diesem Grund ein Minimum an Vorkenntnissen voraus. In elf (von insgesamt sechzehn) Kapiteln (S. 1–312) werden die mathematischen Grundlagen zur Berechnung der Temperaturen gelegt. Auch wenn dieser Teil heute allenfalls für Mathematikhistoriker interes-

sant sein dürfte, so führt die äußerst penible Art der Darstellung jedem vor Augen, wie mühsam die Beschäftigung mit dieser Materie damals war. Die eigentliche Behandlung der Temperatursysteme verdeutlicht den wissenschaftlich retrospektiven Charakter der Abhandlung. Türk stellt in den drei Kategorien „gleichschwebende“, „fast gleichschwebende“ und „ungleichschwebende“ Temperaturen eine Fülle von vornehmlich im 18. Jahrhundert entwickelten Stimmungen und Berechnungsmethoden vor, prüft und vergleicht sie akribisch miteinander. Seine kritischen Kommentare erklären und korrigieren, enthalten sich aber eindeutiger Wertungen. Nur zwischen den Zeilen lässt sich herauslesen, dass Türk die gleichstufige Temperierung in der Praxis bevorzugt haben dürfte. Besonderes Interesse verdient seine eingehende Besprechung derjenigen Temperatur, die Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* publizierte. Ihrem besseren Verständnis gelten überdies eine Reihe von Erläuterungen im Anhang des Buches.

Der nunmehr vorgelegte saubere Faksimile-Nachdruck sollte dazu einladen, die musikhistorische Bedeutung dieses bisher unzureichend wahrgenommenen Dokuments zu überdenken. Für den Reprint hätte man ein im Originaldruck fehlendes Inhaltsverzeichnis ergänzen sollen.

(September 2001)

Klaus Aringer

KARL BÖHMER: *W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsoper in München*. Tutzing: Schneider 1999. 443 S. m. Tab. (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*. 39.).

Wesentlicher Ansatzpunkt dieser Arbeit ist die bisher vertretene These, Mozarts *Idomeneo* stehe mit der Tradition der Opera seria am Hofe zu München in keinem Zusammenhang. Dem stellt Böhmer gegenüber, dass Karl Theodor als Nachfolger des 1777 verstorbenen Kurfürsten Max III. Joseph seinen Operngeschmack nicht ohne Weiteres nach München übertragen konnte, sich vielmehr den hier herrschenden Gepflogenheiten anpassen musste. Um dies zu belegen, beleuchtet Böhmer in den ersten beiden Kapiteln ausführlich die Tradition der Opera seria zwischen 1747 und 1777 in München. Damit allein schon füllt die Arbeit eine empfindliche Lücke. Seit Rudharts *Ge-*

schichte der Oper am Hofe zu München (1885), Max Zengers *Geschichte der Münchner Oper* (1923) und der leider ungedruckten Dissertation von Eduard Josef Weiss *Andrea Bernasconi als Opernkomponist* (1923) war die Münchner Oper des 18. Jahrhunderts – von wenigen Detailstudien abgesehen – ein Stiefkind der Forschung. Dabei ist die Quellensituation günstig: Die Münchner Karnevalsoper seit der Eröffnung des Neuen Residenztheaters 1753 sind bis 1780 lückenlos in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten. Die kontinuierliche Pflege der Opera seria begann 1753. Ergänzend sei vermerkt, dass – wie Gertraud Haberkamp feststellen konnte – die Opera seria *La clemenza di Tito* von J. A. Camerloher schon für Kaiser Karl VII. komponiert worden war. Sie konnte aber wegen des Österreichischen Erbfolgekriegs nicht aufgeführt werden und diente 1747 als Münchner Festoper zur Vermählung des Sohnes, des Kurfürsten Max III. Joseph. Der Komponist war bereits 1743 verstorben (S. 13).

Kapitel I behandelt aufschlussreich das Musiktheater unter Max III. Joseph, die Stellung des Intendanten Graf Seeau, die finanziellen Aufwendungen und äußeren Voraussetzungen der Aufführungen der großen Opern im Karneval. Begrüßenswert sind die beigegebenen Tabellen. Die auf S. 19 genannten Kosten von 25.000 fl (genau 24.936 fl 28 kr) anlässlich der Pro cura-Vermählung der Prinzessin Maria Josepha mit Joseph II. beinhalten nicht – wie angegeben – nur diejenigen für Bernasconis *Semiramide*, sondern auch die Festkantate von P. P. Sales und die französische Komödie. Dies stützt aber dennoch die Annahme Böhmers, dass die Aufwendungen für die Karnevalsoper allein deutlich geringer waren. Bei der Vorbereitung der Opern sprach der Kurfürst in allen Punkten mit. Er nahm dabei im Gegensatz zu Böhmers Vermutung auch auf das Ballett Einfluss. So stammt laut einer brieflichen Aussage des bayerischen Ministers Joseph Maria Graf von Seinsheim das Szenarium zu dem 1774 aufgeführten Zwischenballett *Alcide sur le chemin fourchu* aus seiner Feder.

Die Frage der Komponisten, Libretti, Sänger, des Orchester und des Balletts wird ausführlich diskutiert. Bernasconis Operne serie hatten von 1754 bis 1766 den Spielplan beherrscht. Von 1767 an wurden jedoch etablierte Musiker aus Italien mit der scrittura betraut. Dass Joseph

Michl mit *Il trionfo di Clelia* als einziger Deutscher in der Reihe der Komponisten rangiert, hat folgenden, aus bisher unveröffentlichten Briefen des Ministers von Seinsheim ersichtlichen Grund: Für die Karnevalsoper 1776 war Joseph Mysliveček vorgesehen. Als dieser den Auftrag wegen Erkrankung nicht ausführen konnte, musste der Hofkompositeur Michl einspringen und in vier Wochen Ersatz liefern. Die Rezitative schrieb Andrea Bernasoni (S. 33).

Bei den Libretti dominierten mit wenigen Ausnahmen diejenigen der neapolitanischen Virtuosenoper von Pietro Metastasio. Bezüglich der Sänger war München – im Gegensatz zu Mannheim – Umschlagplatz für Talente, die zu den berühmtesten ersten Sängern der kommenden Jahrzehnte zählten. Die Bezahlung vor allem der Kastraten, die vielfach aus der Kabinettskasse des Kurfürsten honoriert wurden, war entsprechend hoch. Böhmer geht auf die Verpflichtung und Bezahlung der einzelnen Sänger näher ein. Zu den gebotenen Daten kleine Berichtigungen: Carlo Moschino starb nicht 1774, sondern erst am 30. August 1775 (S. 46). Im April 1775 leistete er noch Dienst. Tommaso Lucchi und Giacomo Bertolotti haben über 1756 hinaus Dienste geleistet: Lucchi bis 1757, Bertolotti bis 1762 (S. 49). Die von J. Ackermann übernommene Vermutung, dass Valentin Adamberger 1777 den Abbramo in Myslivečeks *Abbramo ed Isacco* gesungen habe, trifft nicht zu (S. 50). Der Sänger war Johann Baptist Walleshauser-Valesi. Zur Frage der Klarinetten im Abschnitt über das Orchester sei ergänzend vermerkt, dass die ersten Klarinetten im Münchner Hoforchester aus dem Orchester des 1770 verstorbenen Herzogs Clemens von Bayern kamen (S. 55, vgl. dazu *Acta Mozartiana* 18, 1971, S.10 ff. und Münster, *Mozart und Bayern*, S. 178ff.). Maria Monchicca war Münchner Hof Sängerin von 1734 bis 1786. Seit 1742 war sie eine verheiratete Fiorini, 1778 wurde sie pensioniert. Die Vermutung dass sie mit Giacomo Fiorini (1772/73 Kammervirtuose der Erbprinzessin von Modena) verheiratet war, ist wenig wahrscheinlich (S.66). Abschließend wird in diesem Kapitel kurz noch auf die anderen Operngattungen unter Max III. Joseph (Opera buffa, Singspiel) eingegangen.

In Kapitel II werden im Detail die Karnevalsoper von 1767 bis 1777 nach ihren gemeinsa-

men stilistischen und formalen Merkmalen untersucht. Im Vordergrund stehen Werke, die Mozart ganz oder wahrscheinlich in Auszügen gekannt hat. Im Fall der Libretti werden die unterschiedlichen Fassungen Neapel 1775 und München 1777 von Myslivečeks *Ezio*, sowie die nicht von Metastasio stammenden Libretti zu Saccinis *Scipio in Cartagena* und zur Münchner Version von Glucks *Orfeo ed Euridice* ausführlich behandelt. Es folgen eine detaillierte Würdigung der musikalischen Gestaltung der Karnevalsoper dieses Zeitraums und als Resumée eine Charakterisierung des Operngeschmacks unter Max III. Joseph. Zwei kleine Berichtigungen zu S. 56: in Mannheim war Karl Joseph, nicht sein Bruder Johann Baptist Toeschi, zweiter Musikdirektor, und, S. 77, Anm. 2: der Name des Hofcellisten lautet Franz Xaver Woschitka, mit der Münchner Musikerfamilie Wodiczka besteht kein Zusammenhang.

Kapitel III befasst sich mit der Münchner Oper nach dem Regierungsantritt Karl Theodors von 1778 bis 1780 und schildert zunächst die Voraussetzungen der Mannheimer Operntadition. Sie zeigte Mannigfaltigkeit im Operngeschmack und die bevorzugte Berücksichtigung italienischer Komponisten. Es trifft zu, dass die Hofmusikintendanten in Mannheim häufiger wechselten als in München. Die Reihe der Mannheimer Intendanten lautet berichtigt: 1748–1750 Freiherr von Vieregg, 1751–1763 Freiherr von Eberstein, 1764–1769 vacat. Direktor: Mariano Lena, 1779–1775 Freiherr von Pagnozzi, 1776–1777 Intendanten-Verweser Graf von Portia, 1777 Graf von Savioli. Graf Salern war von 1745 bis 1753 und 1756 bis 1757 Intendant in München, nicht in Mannheim (S.133).

Bedeutsam war die Einführung der deutschen Oper 1776 in Mannheim anstelle der italienischen Opera seria, verbunden mit einer grundsätzlichen Umwandlung der Stimmfächer im Solistenensemble. Die Verlegung der Mannheimer Hofmusik nach München bewirkte dort manchen Umschwung. Hatte Graf Seeau im Salvatortheater noch französische Singspiele in deutscher Übersetzung geboten, so wurden jetzt ab 1779 erstmals deutsche Originalsingspiele gegeben. Die Ballettpantomime erreichte neue Bedeutung, das zuvor hier unbekannt Melodram wurde eingeführt. Im

Widerstreit der öffentlichen Meinung für die deutsche Hofoper oder für eine Wiederaufnahme der herkömmlichen Opera seria in Anpassung an den Genius loci kam es 1780 zur Wiedereinführung der italienischen Karnevalsoper. In Kapitel IV erfährt Franz de Paula Gruas *Telemaco*, dessen Text laut Böhmer auf eine 1777 für London entstandene Vertonung Traëtts zurückgeht, eine genaue Analyse. Der Komponist der nicht erhaltenen Ballettmusik dazu war der Münchner Kabinettsmusikdirektor Karl Joseph (nicht Peter Joseph) Toëtschi.

Die Diskussion der Voraussetzungen in der Mannheimer und Münchner Opernproduktion und der ihnen jeweils zugrunde liegenden Situationen, die nicht ohne Bedeutung für die Konzeption von Mozarts *Idomeneo* waren, nimmt fast die Hälfte des Buches ein. Im umfangreichen Kapitel V bietet Böhmer erstmals eine genaue, fundierte Studie zur Chronologie der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des *Idomeneo*. Er analysiert Varescos Libretti, charakterisiert u. a. die Arientypen vor dem Hintergrund der Münchner Tradition, zeigt den französischen Einfluss in den Sturmszenen und beschreibt die nunmehr neue Rolle des Balletts. Hervorzuheben ist das außergewöhnliche musikalische Einfühlungsvermögen des Verfassers. Die Untersuchungen belegen die diversen Gattungseinflüsse, den Grad der Innovation, aber auch den Grad der Konvention in der Gestaltung der Mozart-Oper. Ein Anhang bietet Tabellen zum Münchner Opern- und Ballettrepertoire, Nummernübersichten zu den näher behandelten Münchner Karnevalsopern von 1769–1780, wie auch Notenbeispiele. Ergänzend zur berücksichtigten Literatur seien angeführt: *Nationaltheater. Die bayerische Staatsoper*, hrsg. v. Hans Zehetmair u. Jürgen Schläder, München 1992 (mit einer „Dokumentation der Premieren von 1653 bis 1992“), und Pia und Pino Mlaker, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. I, Wilhelmshaven 1992. Zu bedauern ist, dass die an Informationen überaus reichhaltige Arbeit nicht durch ein Personen- und Werkregister erschlossen ist. Böhmers in Konzeption und Ausführung souverän gestaltete, äußerst substantielle Arbeit, verlegerisch und in der Aufmachung bestens ausgestattet, ist ein Markstein von bleibendem

Wert, nicht nur innerhalb der Mozartliteratur. Sie zählt zweifellos zu den wichtigsten Veröffentlichungen zu Mozarts *Idomeneo* und darüber hinaus zur Operngeschichte des 18. Jahrhunderts
(Oktober 2000) Robert Münster

ANDREAS LINDNER: *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1999. 846 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 36.)*

Als Insignien herrschaftlicher Repräsentation und Machtausübung konnten sich Trompeter und Pauker ihre traditionelle, durch kaiserliche Privilegien geschützte Ausnahmestellung unter den Instrumentalisten bis weit ins 19. Jahrhundert bewahren. Für den Wiener Kaiserhof liegt mit Andreas Lindners umfangreicher Quellenpublikation ein neues Standardwerk zur Organisations- und Sozialgeschichte der Trompeterzunft vor. Auf der Basis des Aktenbestands des Wiener Haus-, Hof-, und Staatsarchives konnte er im Zeitrahmen von 1700 bis 1900 insgesamt 96 Hoftrompeter und -pauker namentlich ermitteln. Sie verkörperten die Elite innerhalb der Zunft, die unter Karl VI. im Jahr 1712 mit 27 Trompetern und 3 Paukern vorübergehend ihren größten Personalstand erreichte. Zwischen 1750 und 1760 etablierte sich die bis 1870 unverändert beibehaltene Besetzung mit sechs Trompetern und einem Pauker. Die einheitlich kopierten, alphabetisch geordneten Artikel des Buches liefern zunächst Angaben zur jeweiligen Person (Lebensdaten, Familienstand, Wohnort, Ausbildung, Anstellungen, Vorgänger und Nachfolger in der letzten Dienstposition) und dann die in originalem Wortlaut zumeist ungekürzten Aktenbelege, die mit kurzen zusammenfassenden und kommentierenden Zwischentexten versehen sind. Eine Aufstellung der Bezüge beschließt die Dokumentation, bei der sich, bedingt durch die lexikalische Anlage, der mehrfache Abdruck so mancher Quelle nicht vermeiden ließ.

Die Akten dokumentieren in der Hauptsache drei Verwaltungsvorgänge: Einstellung, Beförderung und Pensionierung. Persönliche Eingaben betreffen fast immer die Bitte um Aufbesserung der Bezüge (bis 1757 in erster Linie die Verleihung einer „musikalischen Besol-

„für die Dienste in der Hofmusikkapelle); im 19. Jahrhundert spielen diese Eingaben eine verstärkte Rolle, da es sich durchgesetzt hatte, ältere, zum Dienst nicht mehr taugliche Trompeter aus finanziellen Erwägungen heraus nicht sogleich zu pensionieren, sondern durch unvergütete Exspektanten vertreten zu lassen. Aus den dürren Aktenbelegen lässt sich so manche persönliche Enttäuschung und Niederlage ablesen: So glückte etwa Johann Töpfermann 1848 erst im vierten Anlauf die Verpflichtung zum Exspektanten; bei Joseph Weidinger dauerte die Anwartschaft trotz beharrlich wiederholter Bittschreiben und Proteste zehn Jahre, bevor er endlich den Status eines wirklichen Hoftrompeters erlangte. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vollzogen sich im Aufgabenbereich und der Standesorganisation der Hoftrompeter grundlegende Wandlungen. Primär musikalische Anforderungen traten gegenüber den repräsentativen Aufgaben immer mehr in den Vordergrund, die Sozietät kümmerte sich nunmehr vornehmlich um die Versorgung der Witwen und Waisen ihrer Mitglieder. Über die Auswahl der Bewerber entschied seit dem frühen 19. Jahrhundert ein teilweise dokumentiertes Probespiel. Als Prototyp des neuen Instrumentalisten darf Anton Weidinger (1766–1852) gelten, den als Erfinder der Klappentrompete mehrere Konzertreisen durch Europa führten.

Eine auf Quellenverweise beschränkte Übersicht widmet Andreas Lindner am Ende seines Buches auch den Trompetern der Gardes, Regimente, der niederösterreichischen Landschaft und des Hofstaates der kaiserlichen Familie. Abgerundet wird der Band durch einen Dokumentenanhang. Er enthält unter anderem das kaiserliche Reichsprivileg von 1747, eine Eidesformel, den Wortlaut einer Stellenausschreibung, Anweisungen an Hofkapellmeister Salieri zum Einsatz von Trompeten und Pauken während der Frankfurter Kaiserkrönung 1792 sowie diverse Graphiken und Abbildungen.

Lindners sorgfältige, nur mit wenigen Druckfehlern belastete Zusammenstellung, die durch ein ausführliches Personenregister zusätzlich erschlossen wird, bietet eine zuverlässige Grundlage für weitere Forschungsarbeiten.

(April 2000)

Klaus Aringer

SALOME REISER: Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 263 S., Notenbeisp.

Franz Schuberts *d-Moll-Quartett* mit dem Beinamen „Der Tod und das Mädchen“ ist sicher eines der bekanntesten Werke der gesamten Streichquartettliteratur. Vom Rang her ebenbürtig, sind nach und nach auch diejenigen in *a-Moll* („Rosamunde“) und *G-Dur* ins Repertoire der bedeutenden Quartettvereinigungen aufgenommen worden, ebenso schließlich noch, unbeschadet der Torsohaftigkeit des Werks, der Streichquartett-Kopfsatz in *c-Moll*. Alle anderen Schubert-Werke dieser Gattung jedoch, die Jahre davor entstanden sind, wurden mit wenigen Ausnahmen noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wenn überhaupt zur Kenntnis genommen, als Kuriosa behandelt: als die „frühen“ Streichquartette Schuberts, mit denen sich wenig anfangen ließ, weil man sie weder einem erkennbaren Formmodell noch einer bekannten Tradition zuordnen konnte.

Salome Reisers Heidelberger Dissertation ist nun die erste diesem Werkkorpus gewidmete Monographie; die Dringlichkeit einer solchen Studie braucht kaum eigens unterstrichen zu werden. Ihre Ausgangsthese klingt plausibel: Als befremdlich erscheinen diese Frühwerke vor allem infolge der Anlegung falscher Maßstäbe und Erwartungen. Dieser falsche Maßstab ist eine Perspektivenverzerrung durch das moderne Gattungsverständnis des Streichquartetts mit seinen Mustern Haydns, Mozarts und Beethovens. Schuberts frühe Quartette hingegen partizipieren an einer (nicht geschichtsmächtigen und heute nicht mehr wahrgenommenen) Seitenlinie der Gattungsentwicklung.

Die Wiedereinfügung dieser Frühwerke in ihren zeitgenössischen Horizont lässt ihnen endlich Gerechtigkeit zukommen. Entscheidend ist die Erkenntnis eines gesellschaftlichen Umbruchs: Die Trägerschichten des Quartettspiels befinden sich in Schuberts Jugend in entscheidendem Wandel, und so ist vor allem der Blick auf Schuberts Einbindung in das zeittypische Wiener Familienquartett mit seinem ebenso zeittypischen Repertoire die unverzichtbare Grundlage eines jeden angemessenen Urteils über die Frühwerke. Salome Reisers Studie zeichnet als Resultat umfangreicher Archivrecherchen ein ganz anderes als das

geläufige Bild des Wiener Streichquartetts um 1800: Den Hintergrund für Schuberts Kompositionen bilden über 400 Streichquartette von fast 70 Komponisten, die sich unter anderem als Fugenquartette, Virtuosenquartette und Quartettarrangements klassifizieren lassen. Drei Exemplare dieses heute nahezu unbekanntes Repertoires (von Peter Hänsel, von Andreas Romberg und von Joseph Mayseder) werden im Anhang der Arbeit auszugsweise mitgeteilt.

Allerdings findet sich auch unter diesen 400 Kompositionen keine einzige, die mehr als höchstens ansatzweise eine Anregung oder Legitimation für Schuberts undomestizierte Frühquartette hätte liefern können. Schuberts Werke sind – innerhalb seines eigenen Œuvres und auch innerhalb der Diversifikationen der Gattungsentwicklung – in einem radikalen Sinne „singulär“. Die wichtige Erschließung der Wiener Situation in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, eine ganz eigene Leistung der vorliegenden Studie, hat also zunächst und vor allem den Sinn, die Gattungsexemplare Haydns, Mozarts und Beethovens in ihrer potentiellen Maßstäblichkeit zu relativieren.

Das Engagement der Studie für das lange Zeit vernachlässigte und unter Wert gehandelte Korpus der frühen Quartette Schuberts erscheint ebenso sympathisch, wie das analytische Vorgehen gründlich und durchdacht ist. Dennoch wäre es nicht verwunderlich, wenn nicht jeder Leser den ästhetischen Urteilen der Autorin folgen möchte. Eine ihrer methodischen Vorentscheidungen nämlich ist das Festhalten an der Terminologie der Sonatentheorie zur Formbeschreibung der Ecksätze. Diese Vorentscheidung hat veritable Konsequenzen: Da sich die formalen Auffälligkeiten vor diesem Hintergrund geradezu häufen, nehmen Schuberts frühe Quartettsätze in dieser Perspektive durchweg die Züge wagemutiger Experimentalwerke an. Beispielsweise beobachtet Salome Reiser einen ausgesprochenen Hang Schuberts zum Umgang mit „biformalen Formkonzepten“ – einer Amalgamierung von Sonatenform und Variationenzyklus. Diese weicht bei Schubert freilich vehement von jeder Ähnlichkeit mit den motivisch-thematischen und/oder harmonischen Strukturen der „klassischen“ Sonatenform ab. Stets setzt nun dort, wo in früheren (meist nur kurso-

rischen) Untersuchungen der Vorwurf formaler Undeutlichkeit erhoben worden ist, das Plädoyer der Autorin für die Anerkennung einer planvoll erzeugten formalen Vieldeutigkeit ein. Das nach 1813 zu beobachtende allmähliche Einmünden der Entwicklung Schuberts in die erkennbare Anlehnung an die traditionelle Sonatenform wird denn auch vorbehaltlos von ihr als ein „Schritt in die Konventionalität“ bedauert, und die Besprechung der nach dieser Zäsur entstandenen Werke gerät weit weniger einflusslich als die der Quartette vor 1813.

Insgesamt werden also Schuberts frühe Quartette – zu Recht – nicht als Ausdruck von Unbekümmertheit und technisch-formaler Ignoranz gewertet, sondern gerade in ihrem singulären Formgewand als Indizien eines „gesteigerten kompositorischen Anspruchs“ ernst genommen. Damit sind sie nun doch, in einer fast paradoxen Argumentationsfigur, Beweise für ein „dezidiertes Gattungsverständnis“ schon des ganz jungen Streichquartett-Komponisten. Denn formale Abenteurer dieser Art begegnen tatsächlich in keiner anderen Gattung in Schuberts Gesamtwerk.

Ein großer Erkenntniswert der Arbeit liegt in der Engführung von Sozialgeschichte und Gattungsentwicklung. Völlig einleuchtend werden im Schlusskapitel Schuberts späte („reife“) Quartette als Reaktionen auf die Wiener Entwicklung einer Quartett-Konzertkultur erklärt, und die Erklärungsmöglichkeiten vieler scheinbarer Absonderlichkeiten der Frühwerke durch ihre Zweckbestimmung für das häusliche Quartettspiel rückt, wie schon gesagt, die Beurteilungsperspektiven endlich zurecht. Ob nun freilich auf der von Salome Reiser vorgelegten soliden Argumentations- und Materialbasis das generelle Urteil über Schuberts frühe Quartette von der bislang üblichen Ratlosigkeit und Verlegenheit in echte Begeisterung umschlagen wird, bleibt abzuwarten.

(September 2000) Hans-Joachim Hinrichsen

HEINRICH LINDLAR: Loreley-Report. Heinrich Heine und die Rheinlied-Romantik. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 175 S., Abb., Notenbeisp.

Hinter dem viel versprechenden Titel, der eine gründliche und aufschlussreiche Ausein-

andersetzung des Autors mit Heines Bezug zur so genannten „Rheinlied-Romantik“ erwarten lässt, verbirgt sich mit Blick auf die „legendäre Rheinfee“ Loreley in erster Linie der Versuch, „einem erzromantischen Erscheinungsbild nah- oder doch näherzukommen“ (S. 7). Wenn gleich dabei Heines Loreley-Gedicht aufgrund der enormen Popularität, die es spätestens seit Friedrich Silchers Vertonung (1837) in den Rang deutschen Volksliederguts katapultierte, naturgemäß im Mittelpunkt des hier vorgelegten „Reports“ steht, erweist sich Lindlars Betrachtung zu Heines Rheingedichten nicht nur in dem ihnen gewidmeten I. Kapitel („Heines Loreley im Umfeld seiner Rheingedichte“) eher als feuilletonistische Plauderei. Zweifelsohne bietet Lindlar dem an dem Loreley-Mythos interessierten Leser einen reichen rezeptionsgeschichtlichen Überblick. So informiert das II. Kapitel („Heines Loreley im Motivbereich der Feen- und Nixendichtung. Brentano bis Heine, Goethe bis Schwitters“) über die poetische Vielgestaltigkeit dieser sagenumwobenen Jungfrau, deren enigmatische Erscheinung bei den Dichtern und Musikern des 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Stoffkreise avancierte, während mit Kapitel IV („Heine/Silchers Loreley im Reflex der Nachwelt. Paraphrasen und Parodien“) schließlich versucht wird, mittels eines kühnen Gangs durch das zwanzigste Jahrhundert Varianten der literarischen resp. musikalischen Rezeption dieses national überformten Liederschatzes aufzuzeigen. Dabei wird Uwe Johnsons New Yorker *Begegnung mit dem Loreley-Brunnen* genauso zitiert wie die in den *Liedern des christlichen Soldatenbundes Württemberg* zu findende „martialisch-politische Kontrafaktur“ (S. 135) des so viel beachteten Heine-Gedichts.

Indes weist Lindlars Darstellung einige Lücken und Ungereimtheiten auf. So wird die Tatsache, dass die literarische Geburt der geheimnisvollen Frauengestalt namens Loreley wesentlich von einer Ballade aus Brentanos Roman *Godwi* (1802) ihren Ausgang genommen hat – trotz deren vollständigen Zitats an späterer Stelle – schlechterdings übergangen. Stattdessen führt Lindlar Heines Inspirationsquelle poetisierend auf „Nebelschleier“ zurück, die – zusammen mit dessen Kenntnis eines *Handbuchs für Reisende am Rhein* (Alois Schreiber, 1818) – „bei Heine unvermittelt zu der Goldfee

und Naturgöttin auf dem Lure-Ley als ‚Altarsitz‘ führten“ (S. 7). Somit wird der Dichter hier als alleiniger Begründer jener Sage von der Jungfrau auf dem Rheinfelsen präsentiert. Dass dieser Mythos jedoch hauptsächlich durch das Literaturprogramm der Romantik geprägt worden ist und gerade deshalb den Ironiker Heine 1823/24 zu seinem Gedicht mit der ‚wunderbaren Melodei‘ gereizt haben dürfte, bleibt im *Loreley-Report* unreflektiert. Vielmehr ist es – im Sinne einer Reportage – das Hauptanliegen des Autors, den Leser möglichst umfangreich über die literarische und musikalische Loreley-Rezeption des 19. Jahrhunderts zu informieren. Dabei verleitet ihn sein präventiöser Erzählstil inmitten von Daten und Namen jedoch oftmals zu unvermittelten Kommentaren, die zwar die Gelehrtheit des Autors dokumentieren, mit dem zu diskutierenden Mythos allerdings kaum in Verbindung gebracht werden können. So ist der Bezug der Rheintöchter aus Wagners *Ring des Nibelungen* zur Rheinromantik des 19. Jahrhunderts zwar unbestritten; ihre Bezeichnung als „Dreifaltigkeits-Loreley“ (S. 74) erscheint jedoch besonders aufgrund der hier fehlenden differenzierten wissenschaftlichen Argumentation problematisch.

Eine eingehendere Darstellung des Untersuchungsgegenstands wäre auch im III. Kapitel („Heines Loreley im Klavierlied seiner Zeit“) wünschenswert gewesen. Zwar versucht Lindlar den jeweiligen Klanggestus der hier exemplarisch ausgewählten Loreley-Vertonungen von Silcher, Rungenhagen, Hoven, Liszt und Wieck-Schumann zu charakterisieren, bleibt dabei jedoch in Ermangelung einer fundierteren musikalischen Analyse lediglich an der Oberfläche, die – wie z. B. im Liszt-Abschnitt – mit Überlegungen zu Heines Musikästhetik nur quantitativ bereichert wird (S. 121). Aus Sicht der Heine- und Liedforschung vermag Lindlars *Loreley-Report* kaum neue Forschungsergebnisse zu vermitteln. Jeder aber, der wie der Autor dem Zauber des Rheins und des Loreley-Mythos erlegen ist, möge sich an dessen liebevoll gestaltetem Buch erfreuen.

(März 2000)

Sonja Gesse-Harm

Verdi Handbuch. Hrsg. von Anselm GERHARD und Uwe SCHWEIKERT unter Mitarbeit von Christine FISCHER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2001. X, 746 S.

Rechtzeitig zum 100. Todestag erschien das Handbuch über diesen Komponisten, eine Tatsache, die nicht genug gewürdigt werden kann, da ein Werk, an dem so viele mitarbeiten, fast immer unter Termenschwierigkeiten leidet und zu spät erscheint. Mit außerordentlicher Energie, unter enormem Druck kam aber ein Band mit vielen einzelnen Aufsätzen zustande, der sehr angenehm zu lesen ist, halb Nachschlagewerk, halb eine Sammlung von Essays, die aber nicht im Einzelnen besprochen werden können, da ein intensiver Blick auf alle Details den Rahmen einer einzelnen Rezension sprengen würde.

Statt dessen sei ein Aspekt hervorgehoben, der dieses Buch vor vielen anderen als notwendig und an der Zeit erscheinen lassen muss: Von prominenter musikwissenschaftlicher Seite, von Vertretern der älteren Generation wurde Verdi recht oft nur am Rande erwähnt. Zu sehr wirkte Theodor W. Adornos Einfluss nach, gemäss dessen apodiktischen Maximen die deutsche symphonische Musik von Beethoven über Brahms und Wagner bis zu Mahler und Schönberg das einzig relevante Entwicklungsprinzip der europäischen Kultur darstelle. Alles Übrige hätte demnach nur eine marginale Bedeutung besessen; eine ganz auf die Oberstimmenmelodik konzentrierte Wahrnehmung, wie sie Verdi vom Publikum zu fordern scheint, wäre nichts anderes als das Symptom einer mangelhaften musikalischen Bildung. Dass dem nicht so ist und dass die scheinbar nur dienende Funktion des Orchesters viele harmonische Raffinements bereithält, wird im Handbuch immer wieder betont. Aber ohne dieses Phänomen nur als ein rein absolut musikalisches zu behandeln, hätte sich ein näherer Blick auf diese Harmonik gelohnt, um Richard Wagner, gegen den einige sehr polemische Bemerkungen fallen, auf dessen ureigenstem Terrain zu treffen. Doch hätte es dazu einiger längerer Notenbeispiele bedurft, die den Rahmen dieses ohnehin schon umfangreichen Buches gesprengt hätten.

Dennoch sei mit aller Vorsicht und Zurückhaltung auf dieses Defizit hingewiesen, unter dem nicht nur diese Arbeit leidet: Bei dem all-

gemein grassierenden musikalischen Analphabetismus wagen viele Autoren kaum noch, ihr Lesepublikum mit Noten zu konfrontieren. Man spricht und schreibt viel lieber über das, was hinter und über den Noten steht, und gerät dabei leicht in einen unverbindlichen Feuilletonismus oder weicht auf die heute immer wichtiger werdende Librettistik aus, die – das sei zugegeben – viele interessante Erkenntnisse zu Tage fördert, aber neben der auf alle Bereiche – nicht nur den Text, sondern auch die Szene – wirkenden Musik doch eher sekundär ist.

Trotz dieser Kritik, die angesichts der herrschenden Sachzwänge, denen sich Herausgeber immer wieder gegenüber sehen, nicht leise und vorsichtig genug ausfallen kann, ist ein Buch entstanden, das viele Vorurteile gegen Verdi ausräumt oder sie zum mindesten relativiert. Wenn dabei in jugendlichem Elan auch einige offene Türen eingerannt werden, so schadet das dem Gesamteindruck nicht, ganz im Gegenteil: Eine von aller staubtrockenen Gelahrtheit gereinigte Übersicht über die aktuelle Verdiforschung macht das Lesen zum Vergnügen.
(August 2001) Theo Hirsbrunner

Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschulen Konservatorium in Frankfurt. Hrsg. von Peter ACKERMANN und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 270 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 12.)

„Solange die Werke von Clara Wieck-Schumann in den Buch- und Musikhandlungen weder unter W = Wieck noch unter S = Schumann, sondern unter F = Frau oder K = Komponistinnen zu finden sind, können wir noch nicht aufhören, Tagungen und Kongresse über sie zu veranstalten“, enden Janina Klassens Reflexionen über „Virtuosität und Verantwortung. Zur Kunstauffassung Clara Wieck-Schumanns“, die zu den gehaltvollsten Beiträgen des Frankfurter Tagungsberichtes zählen. Der Band ist ein markanter Schritt auf jenes Ziel hin (nach dessen Erreichen sicherlich immer noch Clara-Schumann-Tagungen denk-

und wünschbar wären). Er zeigt aber auch Defizite und Desiderata heutiger Clara-Schumann-Forschung auf. Symptomatisch ist, dass – anders als der Untertitel suggeriert – die Komponistin Clara Wieck-Schumann unter den 14 Beiträgen weit weniger Interesse findet als die Pianistin. Allein Andreas Ballstaedts Beitrag über „Die Interpretin als Komponistin“, der reproduzierende und produktive Künstlerin gleichsam in eins setzt, behandelt anhand der Kadenz zu Mozarts *d-Moll-Konzert* ihr kompositorisches Denken in einiger Ausführlichkeit. Klassens Erörterungen der Kunstauffassung (unter den Aspekten Ästhetik, Pragmatik, Ökonomie und Ethik) wie auch Eva Hirtlers feministisch argumentierende Überlegungen, wie „Clara Schumann als Thema im Musikunterricht“ vermittelt werden könne, zollen der Komponistin – Hirtler sogar auch der Liedkomponistin – zumindest partiell Tribut. Hat Klassens ebenso grundlegende wie weiterführende Dissertation (*Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosa als Komponistin*, Kassel etc. 1990) weitere Forschungen zum Werk überflüssig gemacht? Verdiente nicht etwa auch die Vokalkomponistin, deren Klavierlied-Œuvre seit 1992 im Druck vorliegt, Beachtung?

Im Mittelpunkt der Frankfurter Tagung stand jedenfalls die Pianistin: Dies gilt etwa für Ute Bärs prägnante Ausführungen „Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims“, die sich, wie die Autorin deutlich macht, über mehr als vier Jahrzehnte hinweg erstreckte und weit stärker in England als in Deutschland abspielte. Repertoire-schwerpunkte lagen bei Beethoven sowie (mit erheblichem Abstand) Schumann und Mozart. Um die Pianistin geht es ebenfalls, wenn Monica Steegmann „Clara Schumanns Veranstaltungslogistik“ durchleuchtet oder Désirée Wittkowski die gesellschaftlich-kulturellen Kontakte sowie genutzte und verpasste Chancen des ersten Paris-Aufenthaltes analysiert, den die Zwölfjährige 1832 mit ihrem Vater Friedrich Wieck unternahm. Im einzigen englischsprachigen Beitrag macht Nancy B. Reich lebendig deutlich, wie präsent Clara Schumann den musikalisch Interessierten des aufstrebenden Industrie- und Kulturlandes Amerika war. Die Präsenz resultierte aus detaillierten Berichten in der Fachpresse – vor allem *Dwight's Journal of Music* – über ihr Konzer-

tieren, aber auch in Reisebriefen. Clara Schumanns Unterrichtstätigkeit führte zu weiteren künstlerisch-pädagogischen Multiplikationseffekten. Auf die Pianistin und Herausgeberin zielen Angelika Apps Überlegungen zur „Werktreue‘ bei Clara Schumann“. Die Autorin umgeht dabei (bewusst?) die Polemik des Beethoven-Gralschütters Anton Schindler gegen Clara Schumanns „unkünstlerisches“, in seinen Augen gerade nicht werktreues Beethoven-Spiel; Apps Auseinandersetzung mit der Herausgeberin schumannscher Werke (*Gesamtausgabe, Instruktive Ausgabe*) bleibt hinter dem heutigen Forschungsstand zurück (vgl. etwa das entsprechende Kapitel in Reichs Clara-Schumann-Biographie, Informationen der Korrespondenz Clara Schumann/Johannes Brahms oder Linda C. Roesners Beitrag „Brahms's Editions of Schumann“, der auch zu Clara Schumann ergänzende Informationen enthält [in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*, hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990]).

Eindeutige Positiva bilden die primär biographischen Forschungsbeiträge: Gerd Nauhaus dokumentiert gleichermaßen akribisch wie lebendig Clara und Robert Schumanns Beziehungen zur Musikerfamilie Kufferath, während sich Beatrix Borchards (zeitgleich im Buch *Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe*, hrsg. von Ute Lange-Brachmann und Joachim Draheim, Baden-Baden 1999, erschienener) Aufsatz „Zwei Musikerinnen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia“ anschaulich dem künstlerisch-kollegialen, in bestimmtem Maße auch vertraulich-freundschaftlichen Verhältnis der Pianistin Clara Schumann zur Sängerin Pauline Viardot-Garcia widmet. Hinzugefügt sei, dass Nauhaus seinen Aufsatz inzwischen durch die kommentierte Übertragung von Briefen Clara Schumanns an Johann Hermann und Elisabeth Kufferath ergänzte (*Clara Schumann: Lettres autographes conservées à la Bibliothèque royale de Belgique; Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae I/VI*, Brüssel 1999). Nicht minder wichtig ist Cathleen Köckritz' fundierter Beitrag über Voraussetzungen und frühe Phasen von Friedrich Wiecks Unterrichtstätigkeit; er klärt, auf welchem pädagogisch-künstlerischen Fundament Clara Wieck zur Musikerin ausgebildet wurde.

Der Clara-Schumann-Rezeption gelten zwei Aufsätze: Gabriele Busch-Salmens umfangreiche, durch aussagekräftige Abbildungen bereicherte Studie „Die Bildnisse Clara Schumanns im Kontext zu Künstlerinnen-Porträts“ entwirft eine Typologie der Darstellung von Künstlerinnen, wobei ihre soziologische Interpretation ikonographischer Befunde oft überzeugen, gelegentlich auch zum Widerspruch anregen. Stephanie Twiehaus' Untersuchungen „Zum Clara-Schumann Bild in der deutschen Belletristik“ bleiben eher an der Oberfläche und differenzieren von vornherein nicht trennscharf zwischen Textsorten. So wird gleich anfangs nicht deutlich genug, dass Berthold Litzmanns dreibändiges Werk *Clara Schumann. Ein Künstlerleben* – laut Twiehaus „unter Aufsicht von Marie Schumann“ entstanden (S. 227) – eine Dokumentarbiographie darstellt, die unter den Prämissen des 19. Jahrhunderts durchaus hoch zu veranschlagen ist. Der Literaturhistoriker Litzmann legte – unter den Augen der ältesten Schumann-Tochter Marie, doch zum Teil wohl an ihrer „Aufsicht“ vorbei – wichtige Informations- und Interpretationsspuren zur Biographie Clara und Robert Schumanns, agierte also so weit wie möglich als „Historiker“! Was er vorlegte, wurde zwar belletristisch und biographisch intensiv ausgeschlachtet, wie Twiehaus belegt, bot aber auch der Forschung viele Chancen.

Dass diese Rezension ausführlich auf inhaltliche Bündelungen eingeht, liegt daran, dass die Herausgeber die (mitunter etwas flüchtig redigierten) Beiträge nicht inhaltlich-systematisch, sondern nach Autor-Alphabet gruppieren, was das knappe Vorwort kaum kompensieren kann. Zudem mangelt es an Verweisen zwischen den Beiträgen. Gewisse Aufschlüsse liefert das kombinierte Personen/Werke-, Orts- und Sachregister. Freilich zeigten sich hier bei Stichproben Lücken: So fehlt die auf S. 78–81 erwähnte Pianistin Wilhelmine Clauß, die zeitweise fast als jüngere Geistesverwandte und Rivalin Clara Schumanns gelten konnte (eine vergleichende Studie könnte reizvoll sein). Vergeblich sucht man dort auch die von Pauline Viardot-Garcia 1852 enthusiastisch erwähnten späten Beethoven-Quartette (S. 79).

Inhaltlich isoliert und problematisch erscheint (mir) Eva Riegers Aufsatz „Vom ‚genu-

in Weiblichen‘ zur ‚Geschlechter-Differenz‘. Methodologische Probleme der Frauen und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumanns“. Sofern der ‚Untersuchungsgegenstand‘ Clara Schumann primär zur Methodendiskussion im Bereich von Gender Studies dient, würde es genügen, wenn die Ausführungen an geeigneter Stelle gewissermaßen systemintern diskutiert würden. Im Rahmen des Tagungsberichtes aber ist der Beitrag zwangsläufig mit Ansprüchen historisch-ästhetischer, biographischer und soziologischer Musikforschung konfrontiert (die in diesem Fall nicht einmal von männlichen Autoren dominiert wird). Angesichts solcher Konfrontation fehlt es Riegers Überlegungen an Differenziertheit und Transparenz, lassen sich ihre Ansprüche an feministisch geprägte Forschung offenbar nicht mit kritisch differenzierender Aufarbeitung des konkreten musikhistorischen Falles vereinbaren. Symptomatisch ist – nur scheinbar eine Nebensache – die Art ihrer Kritik an Eva Weissweilers Clara-Schumann-Biographie: Wo Rieger nur einige sprachliche, formale und argumentationslogische Einwände erhebt, wäre gerade herauszuarbeiten, wie sich aufschlussreiche Recherche-Funde, hemmungslose Spekulation, aufklärerisch maskiertes Spießertum (in Weissweilers Bemerkungen zu Schumanns angeblichen homosexuellen Neigungen!), leichtfertige Interpretation ‚historischer‘ sozialer und psychischer Äußerungen und ein fast schon kriminell verkürzender und verfälschender Umgang mit gesicherten Fakten verheerend verbinden. Andererseits wird Reichs historisch abwägender Biographie attestiert, der Ansatz sei aus Sicht der Frauenforschung nicht wirklich innovativ – als sei dies das Hauptkriterium adäquater Rekonstruktion und Interpretation historischer Strukturen und Prozesse. Rieger selbst (re)produziert in ihrer methodologischen Problemanalyse alte und neue Klischees. So fragt sie etwa (latent auf Klassens Dissertation anspielend?): „Ist es sinnvoll, wenn in Analysen des Werks von Clara Schumanns [sic!] diese mit zeitgenössischen Klein- oder mittleren Meistern verglichen wird, obwohl sie einen von Grund auf anderen Bezug zum Komponieren hatte als ihre komponierenden männlichen Zeitgenossen?“ (S. 211). Wer (nur) so fragt, verkennt die unterschiedlichen Chancen und Grenzen künstler-

scher Lebensentwürfe im 19. Jahrhundert; die monolithische Sicht ‚der‘ männlichen Position muss in die Irre führen: So korrelierte bei einem Joseph Joachim, ähnlich wie bei Clara Schumann, der Abschied vom Komponieren mit zunehmender Aktivität als reproduzierender Künstler und Pädagoge. Wäre also nicht eher nach künstlerischen Struktur-Konvergenzen als nach Geschlechter-Differenzen zu suchen? Mühelos ließen sich weitere Ungereimtheiten, weitere fragwürdige Argumentationsgrundlagen nennen, aber auch vernachlässigte Problemfelder: etwa die Frage, in welchem Maße Männer Clara Wieck-Schumanns künstlerische Emanzipation in ihrer Zeit erst ermöglichen, prägten (vgl. Köckritz' Beitrag!) oder hemmten.

Derartige Frauen- und Geschlechterforschung hatte bei der Frankfurter Tagung also kaum Konstruktives zum Forschungsgegenstand Clara Schumann beizutragen (im Gegensatz zu Eva Hirtlers musikpädagogischer Perspektive). Generell mag es andererseits irritieren, dass die eingehendsten und differenziertesten Forschungen des letzten Jahrzehnts – Klassens Arbeit von 1990 und Claudia de Vries' sechs Jahre jüngere, doch immerhin etwas häufiger zitierte Dissertation über *Die Pianistin Clara Schumann* (Mainz 1996) – in der Druckfassung der Beiträge insgesamt auffallend selten erwähnt, genutzt und offen diskutiert werden. Dass der Tagungsbericht den aktuellen Forschungsstand mit seinen Chancen und Grenzen ebenso deutlich markiert wie den künftigen Forschungsbedarf, ist indes wichtig genug.

(Dezember 2000)

Michael Struck

JAN BRACHMANN: *Ins Ungewisse hinauf ... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 6.)*

Wortkarg im Hinblick auf seine eigenen Werke; Skizzen und Entwürfe sorgsam dem Blick der Öffentlichkeit entziehend; zur Äußerung enormer Gefühlstiefen nur in Tönen, kaum in Worten neigend: So ist Brahms zur Galionsfigur der „absoluten“ Musik und zum Generalvertreter einer Ästhetik der Werkimmanenz geworden. Jan Brachmanns ein-

drucksvolle Studie, eine in Berlin bei Christian Kaden entstandene Dissertation, stellt dieses Klischee nachhaltig in Frage und nimmt es zugleich als Herausforderung ernst. Mit Absicht wird ein „indirekter“ Weg zu Brahms und seiner Musik aufgesucht. Zum Wegweiser bei diesem indirekten Zugang dient die Erschließung der in der Brahms-Literatur meist nur für peripher gehaltenen Künstlerbeziehung zwischen Johannes Brahms und Max Klinger. Die eindringliche und facettenreiche Interpretation der *Brahmsphantasie* Klingers, eines 1894 publizierten Zyklus von Graphiken zu Kompositionen von Brahms, wird so zum Demonstrationsmittel der prekären Befindlichkeit der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts.

Es geht am Beispiel von Brahms und Klinger um Grundsätzliches: um die Grenzen der Mitteilungsfähigkeit der Kunst im Zeitalter ihrer Absolutheit und vollkommenen Ästhetisierung. Die hohe gegenseitige Wertschätzung von Brahms und Klinger und die Struktur ihrer Beziehung – einem umfangreichen Briefwechsel stehen lediglich drei knappe persönliche Begegnungen gegenüber – wertet Brachmann als planvolle und epochentypische Entscheidung für einen „werkzentrierten“ Dialog, der auf der Grundlage gemeinsamer ästhetischer Überzeugungen und, wissenssoziologisch gesprochen, vor dem Hintergrund unthematizierter und unproblematischer Selbstverständlichkeiten funktioniert. Der Verdeutlichung dieses Hintergrundes sind umfangreiche Kapitel über vergleichbare künstlerische und philosophische Bezugspunkte bei Brahms und Klinger gewidmet, die man – zum Beispiel den Abschnitt über Anselm Feuerbach – in ihrer methodischen Durchdachtheit als vorbildlich bezeichnen muss. Nach und nach wird ein kompliziert gewobenes intertextuelles Gefüge sichtbar, das den von Brachmann gewählten „indirekten“ Weg zu Brahms als eine Via Regia zum Verständnis des Komponisten erscheinen lassen.

Im Lichte von Klingers Graphiken (bzw. deren Deutung durch Brachmann) wird eine brahmssche Ästhetik des Verbergens, Andeutens und einer Kommunikation unter Eingeweihten deutlich, die sich in dem Angebot an die skeptische Clara Schumann, ihr den nicht leicht erkennbaren Konnex zwischen Klingers

Graphiken und seiner Musik persönlich zu erläutern, verblüffend absichtsvoll zu erkennen gibt. Brahms ist sich nach Ausweis der Dokumente über die Reichweite, aber auch über die Gesteungskosten seines ästhetischen Konzepts im Klaren. Sein Klinger gegenüber geäußelter Neid auf die semantische Präzision bildender Kunst bei gleichzeitiger Freude über die eigene Entpflichtung von allzu großer Deutlichkeit beschreibt genau den „Zwiespalt von Kunst und Kommunikation“, der Brachmanns Studie den Untertitel gibt. Klingers bildkünstlerische Anknüpfungen an die von ihm zusammengestellten Brahms-Werke und deren assoziative Verbindung mit weiteren brahmsschen Kompositionen steigert deren Konnotationen, anders als die Formulierung im letzten Vers des *Schicksalsliedes* es will, „ins Ungewisse hinauf“. Klinger wie Brahms werden, darin charakteristisch für ihr gesamtes Zeitalter, gezeigt als Strategen einer Steigerung des Sprachvermögens ihrer Kunst unter strikter Wahrung des mit dem Absolutheitsanspruch gesetzten „Unsagbarkeitstopos“. Und wenn das Unsagbare so notwendigerweise unsagbar bisweilen gar nicht ist – Brachmann legt hier ganze Dimensionen eines erotischen Subtextes frei –, so zeigt dies, wie planvoll bei aller kommunikativen Unmittelbarkeitssehnsucht die Kunst des Verbergens, Verdeckens und Verschweigens als Ineinander von Aussprechen und Verräteln eingesetzt wird. Brahms muss auf das Verstandenwerden in einem kleinen Freundeskreis rechnen und ist daher auf das intim-kammermusikalische Produzieren angewiesen, in dem nicht (nur) „die Menschheit“ als Adressat seiner Kunst fungiert – und Klinger bringt auf dem Schlussblatt seines Zyklus die Apotheose des künstlerischen Scheiterns mit dem sehnsuchtsvollen Freundschaftsbild einer gelingenden künstlerischen Kommunikation (wohl direkt auf Brahms bezogen) zusammen. Seine bewusst nicht als Loseblattsammlung publizierte *Brahmsphantasie*, deren Buchform Brachmann völlig überzeugend als für ihre Rezeption essenziell nachweist, wird damit für den bildungsbürgerlichen Rezipienten als den Dritten im Bunde dieser werkzentrierten Kommunikation zu einem „bildungsreligiösen Erbauungsbuch“.

Brachmanns interdisziplinäre, hermeneutisch und wissenssoziologisch argumentieren-

de Studie ist streng genommen kein Buch über die Musik von Brahms (die als solche auch kaum zum Gegenstand der Untersuchung wird), wohl aber, nicht weniger wichtig, eines über die Grundlagen der sie konstituierenden Ästhetik (um genau zu sein: der Ästhetik der Vokalmusik). Es ist zu hoffen, dass nachfolgende Bemühungen um ein angemessenes Verständnis der brahmsschen Musik sich nicht einfach durch Brachmanns Interpretationsergebnisse zu weitreichenden semantischen Spekulationen aufgefordert fühlen, sondern sich vor allem auch von seiner methodischen Geschicklichkeit und Umsicht inspirieren lassen.

(September 2000) Hans-Joachim Hinrichsen

Besuch bei Cosima. Eine Begegnung mit dem alten Bayreuth. Mit einem Fund der Briefe Cosima Wagners. Hrsg. und kommentiert von Vladimir KARBUSICKY. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 78 S., Abb.

Das Büchlein, eine etwas willkürliche Zusammenstellung verschiedenster Quellen, reichlich naiv-hagiographisch kommentiert vom Herausgeber, ist im Grunde – was aus dem Titel nicht hervorgeht – eine Huldigung an den tschechischen Komponisten Josef Bohustav Foerster (1859–1951), der in der Tat eine Wiederentdeckung verdiente. Er war ein enger Freund Gustav Mahlers, der seine *Dritte Symphonie* von 1896 in Hamburg uraufgeführt hat, und stand in mehr oder weniger intensivem Kontakt zu Antonín Dvořák, dessen Nachfolger als Organist an der St. Vojtech-Kirche in Prag er in jungen Jahren wurde, zu Peter Tschaikowskij und anderen bedeutenden Komponisten und Schriftstellern seiner Zeit. Der tief gläubige Katholik wurde nicht nur im Dritten Reich wegen seiner pazifistisch-judenfreundlichen Gesinnung (wie sie sich etwa in seiner Mysterienoper *Der Tor* nach Lev Tolstoi manifestiert) angefeindet, sondern auch in der kommunistischen Ära bis zu seinem Tod drangsaliert und über das Grab hinaus boykottiert. Seine Frau Bertha Foerster-Lauterer war die erste Bayreuther Elsa. (Briefe von Cosima Wagner an sie werden aus dem Nachlass Foersters in dieser Dokumentation zum ersten Mal abgedruckt.) So kam es 1893 zum Besuch des Künstlerhepaars im Hause Wahnfried. Auf ihn und auf die Persönlichkeit Cosima Wagners hat

Foerster in seinen Erinnerungen, die er unter dem Eindruck ihres Todes fast vierzig Jahre später niederschrieb, ein verklärendes Licht geworfen. Einigermaßen realistisch mutet die Schilderung der pedantischen, wortfixierten Arbeit Cosimas mit den Sängern (in Kooperation mit Julius Kniese) an, welche die Künstler nicht selten zur Verzweiflung trieb. Die von Cosima diktierten aristokratischen Sitten im Hause Wahnfried – gegen die Siegfried bisweilen aufbegehrte, indem er z. B. plötzlich mitten beim Essen aufstand und wie sein Vater vor den verdatterten Gästen einen Kopfstand machte – werden von Foerster plastisch beschrieben. Auf der ersten Seite seiner Dokumentation kündigt der Herausgeber Entlastendes zu Cosima Wagners Antisemitismus an. Foerster, ein glühender Philosemit, Präsident des Prager Vereins wider den Antisemitismus, der auch Gustav Mahler gegen judenfeindliche Attacken verteidigte, hat in seiner Oper *Deborah* (1890/91) nach einem Sujet von Salomon Mosenthal die Not jüdischer Flüchtlinge angesichts eines drohenden Pogroms geschildert. Über diese Oper soll er sich mit der hochinteressierten Cosima lange unterhalten haben. Doch auf die angekündigten Belege dafür wartet der Leser dieser ein wenig unbedarften, vom Quellenmaterial jedoch teilweise aufschlussreichen Dokumentation vergeblich. (April 2001) Dieter Borchmeyer

Hans Rott. Der Begründer der neuen Symphonie. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 1999. 171 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte 103/104.)

Komponisten, die nicht zum „Pantheon“ zählen, haben es schwer, im Musikleben wie in der Musikwissenschaft. Es ist daher allemal berechtigt, über einen ‚zu Unrecht Vergessenen‘ ein Buch herauszugeben und ein wenig die Werbetrommel zu rühren. Allerdings sollte man es nicht übertreiben – denn dann erweist man der Sache einen Bärendienst.

Leider steht zu befürchten, dass genau dies die Wirkung des vorliegenden Bandes sein wird. Das Vorwort, eine Aneinanderreihung fragwürdiger Lobhudeleien, könnte man als bloße Reklame abtun, wenn der Rest des Buches wenigstens ansatzweise den im Titel ausgedrückten Anspruch einlöste: zu vermitteln, in

wiefern Rott als „Begründer der neuen Symphonie“ gelten kann. Um diese aus einer Äußerung Gustav Mahlers abgeleitete Einschätzung zu begründen, wäre es nötig, Rotts Symphonik gattungsgeschichtlich einzuordnen, zumindest die besonderen Qualitäten seines Werks herauszuarbeiten oder eine entsprechende zeitgenössische Rezeption darzustellen.

Die „analytischen Betrachtungen“, die Frank Litterscheid über die *E-Dur-Symphonie* anstellt, erfüllen diese Anforderungen nicht. Brav erzählt der Autor den Verlauf des Werkes nach, vom Beginn des ersten Satzes bis zum Schluss des Finales. Weder Fragestellungen noch Methoden werden diskutiert, stattdessen eine Sammlung von Banalitäten („Obwohl der Satz nun tatsächlich auf sein Ende zugeht, finden noch bemerkenswerte Ereignisse statt“, S. 43) und Stillblüten („Am Ende des Fugatos denkt Rott immer noch nicht an eine Reprise“, S. 33) präsentiert. Musikhistorische Zusammenhänge werden vorzugsweise mit Hilfe des ‚Kunstgriffes‘ hergestellt, Beschreibungen oder Deutungen, die in musikwissenschaftlicher Literatur über Werke anderer Komponisten formuliert wurden, auf den Untersuchungsgegenstand zu übertragen (oft ohne korrekten Beleg, z. B. S. 23, 25, 31, 32) – wenn sie nur irgendwie auf Rotts Symphonie passen, sieht sich der Autor veranlasst, von „Antizipationen“ oder „Einflüssen“ zu sprechen.

Der überwiegende Teil des Bandes besteht aus Texten und Dokumenten zur Biographie des Komponisten. Angesichts der abgedruckten Dokumente aus dem Nachlass (übrigens keineswegs des „gesamten“ Nachlasses, wie die missverständliche Formulierung auf S. 45 suggeriert) drängt sich die Frage nach dem Sinn der aufwendigen Editionsarbeit auf. Eine mit kritischer Distanz verfasste, den Wert der Quellen diskutierende und das sozial- und musikgeschichtliche Umfeld einbeziehende biographische Darstellung wäre sicherlich sinnvoller gewesen als der Abdruck von Erinnerungen eines Freundes sowie des unsäglich biographischen Abrisses von Maja Loehr von 1958, der als Parodie auf Trivilliteratur der Jahrhundertwende durchgehen könnte. Wer sich für Personen aus dem Umfeld Rotts (etwa Mahler oder Bruckner) interessiert, kommt kaum auf seine Kosten, und manche Dokumente, wie Adressbuch oder Taschenkalender, eig-

nen sich allenfalls als Quellen zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte Wiener Musikstudenten um 1880. Immerhin bieten sie stellenweise amüsante Erkenntnisse über die überzeitlichen Konstanten des Studentenlebens – wie der Eintrag vom 31. Mai 1878: „Über Nacht Geschichte d. Musik studieren“, erlegt sich Rott auf – denn am nächsten Tag ist „Prüfung d. Geschichte d. Musik“ (S. 146)!

Lästig ist indessen das Fehlen von Anmerkungen, die darüber aufklären, ob in den Sekundär-Texten zitierte oder erwähnte Dokumente im selben Band abgedruckt sind, so dass man „auf Verdacht“ suchen muss – nicht selten mit dem Ergebnis, dass im betreffenden Text sinnentstellend zitiert wurde. (So auf S. 8, wo die Formulierung „die Symphonie schlechthin“ den „Freunden und Kollegen“ zugeschrieben wird, während die Vorlage – auf S. 57 endlich aufgespürt – die „Berufsgenossen“ ausdrücklich ausschließt.)

In den Vorbemerkungen zum Werkverzeichnis kritisiert Helmuth Kreysing vollmundig „Fehler und Ungenauigkeiten“ des Verzeichnisses von Leopold Nowak, erlaubt sich jedoch selbst einige Nachlässigkeiten wie von den Incipits abweichende Wortlaute der Satzüberschriften bei den beiden Symphonien. Gerne wüsste man, ob die „Dachs-Studie“ etwas mit dem Wiener Klavierprofessor Joseph Dachs zu tun hat – der Herausgeber schweigt sich aus. Und wie immer man zu dem Anspruch stehen mag, das Verzeichnis solle „der Praxis dienen“ und daher nur die „aufführbaren“ Werke auflisten (S. 157) – wäre es wirklich sinnvoll, eine „Suite E-Dur“ aufzuführen, von der es nur ein „Praeludium“ und einen „letzten Satz“ gibt?

(Oktober 2000)

Rebecca Grotjahn

GUIDO ELBERFELD: Die Kunstlieder Ottorino Respighis, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, 197 S. (Reihe Musikwissenschaft. Band 202.)

Vielen Musikliebhabern ist Respighis Name geläufig. Während jedoch die den Pinien, Brunnen und Festen Roms gewidmeten Tondichtungen in zahlreichen Einspielungen vorliegen, ist das restliche Œuvre mancherorts fast der Vergessenheit anheim gefallen. Auch in der wissenschaftlichen Literatur fehlen kenntnis-

reiche Gesamtdarstellungen, so dass die Einordnung in musikgeschichtliche Zusammenhänge schwer fällt. Die vorliegende Untersuchung verspricht Abhilfe, weil sie den unbekannteren Respighi nicht nur punktuell, sondern – gattungsspezifisch zentriert – in seiner personalstilistischen Entwicklung zur Sprache bringt. Die Gattung (besprochen werden Kompositionen für Gesang und Klavier, die zwischen 1896 und 1924 entstanden sind) stellt sich jedoch als problematisch heraus, konnten doch italienische Komponisten der Jahrhundertwende, im Gegensatz zu ihren mitteleuropäischen Kollegen, auf keine stilbildende Tradition des Kunstlieds zurückgreifen. Nachdem die Kompetenz lyrischen Ausdrucks im Ottocento von der ‚opera lirica‘ beansprucht wurde, hat deren Krise den Kunstlied-Boom nach 1900 zumindest begünstigt. Solche Fragen sollten jedoch im historischen Vergleich erörtert werden. Auch die „Integration der modalen Tonarten und der Gregorianik“ (S.169) ist weniger Verdienst als zeittypisches Phänomen; auf diese Weise versuchte man in Italien einerseits dem Tonalitätszerfall, andererseits dem atonalen Sog zu entkommen. Die „kulturelle Provinzialität“ (S.170) ließ sich damit jedoch nicht überwinden. Sprachlich und analysetechnisch, in der deskriptiven Aufzählung, hat sich der Autor diesem Niveau leider zu sehr angepasst (gefordert wird mancher Leser allenfalls durch unübersetzte Zitate). Trotzdem sind wir Respighi ein Stück weit näher gekommen.

(August 2001)

Joachim Nollery

BERNHARD BILLETER: Frank Martin. Werdegang und Musiksprache seiner Werke. Mainz: Schott (1999). 256 S., Abb., Notenbeisp.

Der Autor hat sich mit mehreren Veröffentlichungen (darunter auch seine Dissertation) als „Frank Martin-Experte“ ausgewiesen, und so lag es nahe, gerade ihn für eine Monographie über diesen Komponisten zu gewinnen. Der Schott-Verlag ergänzt damit (teilweise in Co-Produktion mit dem Züricher Atlantis-Verlag) sein Repertoire mit Titeln über die drei bekanntesten, aus einer Generation stammenden Schweizer Komponisten (Othmar Schoeck, Frank Martin, Arthur Honegger).

Wenn Spezialisten ein Thema bearbeiten, so kann das Ergebnis eine wirklich umfassende Information sein, von der man profitiert. Möglich ist aber auch, dass dem Autor das Gespür dafür abhanden kommt, was er bei seinem Leser voraussetzen kann und was erklärungsbedürftig ist; hierzu gehört auch leider der vorliegende Titel. Bereits in biographischer Hinsicht verwirrt Billeter, weil eine kontinuierliche Zeitschiene fehlt, an der man nacheinander Martins Werke kennenlernen und dessen musikalische Entwicklung nachvollziehen könnte. Manches bleibt unerläutert stehen: auf S. 23 wird z. B. von Martins „Frau Irène Gardian“ gesprochen – auf der nächsten Seite aber ohne jede klärende Zusatzinformation von „seiner Frau Maria Martin“. Der nicht informierte Leser (und wer ist schon Experte für Frank Martin?) muss dies zunächst ratlos zur Kenntnis nehmen. Weil Billeter durchaus Bezüge zwischen Martins Leben und Schaffen herstellt, dürfen solche scheinbar widersprüchlichen, lediglich bruchstückhaft hingeworfenen Fakten nicht unkommentiert bleiben, damit sie nicht – wie im vorliegenden Fall – zur verwirrenden und damit wertlosen Staffage verkommen. Ein verhältnismäßig umfangreicher Bilderteil zeigt zudem Billeters Bemühen um den biographischen Aspekt; solche illustrativen Elemente können den Komponisten aber immer nur als Privatperson näherrücken und stellen somit lediglich eine (allerdings angenehme) Ergänzung dar – über die künstlerische Seite sagen sie indessen kaum etwas aus.

Die Werkbesprechungen, die offenbar zentrales Anliegen des Autors sind, bieten zwar etwas mehr, da sie mit zahlreichen Notenbeispielen und Selbstkommentaren des Komponisten angereichert sind; letztere vermitteln immerhin einige Informationen über Martins künstlerisches Selbstverständnis. Aber auch hier vermisst man eine überzeugende Gliederung, durch die Billeter das kompositorische Schaffen dem Leser übersichtlich näher bringt. Stellenweise scheint eine systematische Darstellung nach Gattungen oder einem anderen übergeordneten Gesichtspunkt angestrebt zu sein, doch fehlt für den gesamten Bereich eine konsequente Strukturierung. Sammelkapitel, in denen Werke nach unterschiedlichen Kriterien zusammengefasst sind (z. B. unter der wenig aussagekräftigen Überschrift „Inkarnati-

on“, oder etwas einleuchtender mit „Geistliche Werke“), wechseln mit solchen zu ästhetischen Fragen, eingestreuten Einzelbetrachtungen oder biographischen Abschnitten. Häufig belässt es der Autor bei weitschweifigen Reden über Musik, ohne analytisch wirklich aussagekräftig zu werden. – Eine Diskographie mit Aufnahmen, bei denen „Frank Martin als Dirigent, Pianist oder Berater mitgewirkt hat“, bildet dann aber noch einen erfreulich interessanten Schlusspunkt.

(Februar 2000)

Georg Günther

Gerhard on Music. Selected writings. Edited by Meirion BOWEN. Aldershot u.a.: Ashgate 2000. XIV, 276 S., Abb., Notenbeisp.

Diverse der direkten Schüler Arnold Schönbergs sind viel zu wenig bekannt; Karl Rankl gehört ebenso hierzu wie Roberto Gerhard, der 1896 geborene Katalane, der wie Isaac Albéniz, Enrique Granados und Manuel de Falla zunächst bei Felipe Pedrell studierte und von 1923 bis 1928 Schönberg-Schüler war. Schönbergs Einfluss wirkte sich mindestens ebenso stark auf Gerhards Denken und Schaffen aus wie Pedrells. 1939 floh Gerhard vor dem Spanischen Bürgerkrieg zunächst nach Paris und 1940, auf Einladung von Edward J. Dent und J. B. Trend, nach Cambridge, wo er ein neues Zuhause fand und 1970 starb (sein Nachlass findet sich in der dortigen Universitätsbibliothek). Diese Lebensstationen und Gerhards Sichtweisen hierzu spiegeln sich zum Teil in den hier vorgelegten ausgewählten Schriften wider, die vor allem in Zeitschriften, allen voran dem *Mirador* 1930/31, und in einigen heute fast vergessenen Sammelpublikationen erschienen. Von allgemeinen musikalischen Fragen reicht die Spannweite über Schönberg und einige seiner Schüler und vor allem auch durch Schönberg geprägte Kompositionstechniken bis hin zu Äußerungen zur musikalischen Tagessituation in England (diese leider nur sehr am Rande) und den neuesten Entwicklungen der musikalischen Avantgarde sowie musikästhetischen und -politischen Ausführungen.

Meirion Bowen, der deutschen Musikwissenschaft als Kapazität zu Michael Tippett ein Begriff, leistet auch mit diesem Band exzellente Arbeit (abgesehen von einigen sehr merkwürdigen deutschen Zitaten, die offenbar einen ei-

genen Korrekturgang erfordert hätten), inklusive der ausgezeichneten Übersetzungen aus dem Spanischen oder Katalanischen. Die 34 Texte sind klug und abwechslungsreich in fünf Abteilungen gruppiert, Gerhards eigene Werke finden konzentriertere Behandlung in den Bereichen „Music and Drama“ und „Music in a Post-war Context“. Schönberg und seine Folgen haben ebenso eine eigene Abteilung wie die spanische Musik, und nur hier durchbricht Bowen seine Strukturierung, um einige neuere spanische Komponisten und ihre Werke sowie auch Hanns Eisler in der Abteilung „Contemporary Composers 1929–1939“ zu behandeln, die ausschließlich Kurzrezensionen bietet. Nur dass die Anmerkungen, wie in Britannien so oft üblich, ans Ende des Buches verbannt und so die Quellennachweise der einzelnen Texte (leider ohne Wiedergabe der Originaltitel, die in einem separaten Anhang gegeben sind) nicht sofort offenkundig sind, ist ein kleines, aber verschmerzbares Manko. Eine Auswahl an Photographien, ein Werkverzeichnis und eine Auswahlbibliographie runden den Band ab, der durch ein ausgezeichnetes (nur in Kleinigkeiten fragwürdig ausgeführtes) Register erschlossen ist und der einen guten Einstieg bietet in die Befassung mit diesem sich zwischen den Kulturen bewegenden Komponisten, der derzeit hauptsächlich durch die Briten, weniger durch die Spanier gepflegt wird.

(Oktober 2001)

Jürgen Schaarwächter

Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States. Ed. by Reinhold BRINKMANN and Christoph WOLFF, Berkeley u. a.: University of California Press 1999. XIII, 373 S.

In Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* sagt Leonce am Ende: „Ei Lena, ich glaube das war die Flucht in das Paradies.“ Dieses Bild hat Arnold Schönberg aufgegriffen, als er am 9. Oktober 1934 auf einem Empfang in Hollywood eine Ansprache hielt, in der er den Amerikanern für die Gewährung des Asyls mit den Worten dankte: „Ich wurde ins Paradies vertrieben!“ Die Wirklichkeit des Exils war freilich nicht paradiesisch, weder für Schönberg noch für irgendeinen anderen Flüchtling, wenngleich nicht alle Bertolt Brechts skepti-

schon Blick auf Hollywood geteilt haben werden: „Diese Stadt hat mich belehrt, / Paradies und Hölle können eine Stadt sein. / Für die Mittellosen / ist das Paradies die Hölle.“

„Driven into Hell“ oder „Driven into Paradise“? – diese Frage durchzieht im Hintergrund die meisten Beiträge des jetzt endlich vorgelegten Bandes über die musikalische Migration aus Nazi-Deutschland in die Vereinigten Staaten. Er vereint im Wesentlichen die Referate der 1994 an Harvard durchgeführten Tagung zum Thema Exilmusik, die sich als eine Fortsetzung des 1992 in Essen stattgefundenen Kongresses „Musik in der Emigration 1933–1945“ verstand. In seinem einleitenden Beitrag „Reading a Letter“ (von A. Schönberg) erörtert Reinhold Brinkmann allgemeine inhaltliche und methodische Fragen der Exilforschung, wobei er deutliche Akzente setzt, die dem modischen Trend zur Entpolitisierung von Flucht und Exil entgegenwirken: „Holocaust“ und „Expulsion“ seien die Kernthemen des Forschungszweiges, an denen die Vorstellung eines Aufbruchs in eine „neue Heimat“ (Horst Weber) vorbeizudriften drohe. (Von hier aus wäre es übrigens nur noch ein kleiner Schritt hin zu einer Erweiterung des Exilbegriffs, wie sie im Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters vertreten wird, wo auch jene Formen der „Expulsion“, die die angestrebte Flucht aus dem Machtbereich der Nazis verhinderten, Berücksichtigung finden: Ghettoisierung und Deportation. Um der Einheit des Themas willen könnte dann z. B. neben Arnold Rosé, der nach England fliehen konnte, auch seine Tochter Alma Rosé, die in Auschwitz ums Leben kam, mit einbezogen werden, und selbst das kulturelle Ghetto des Jüdischen Kulturbunds in Deutschland wäre unter dem Begriff der „Expulsion“ zu behandeln.)

Im Hauptteil des Bandes sind 13 Aufsätze drei Themenbereichen zugeordnet: Erfahrungsberichte, Akkulturationsprozesse und Fallstudien. Den Anfang macht der Grand Old Man unter den amerikanischen Komponisten, Milton Babbitt, der von 1933 an sehr vielen Immigranten aus Österreich und Deutschland begegnet ist (darunter Schönberg, Kolisch, Steuermann, Krenek) und anekdoten- und inhaltsreich von ihnen zu erzählen weiß. (An einigen Stellen hätte man sich ein sorgfältigeres Lektorat gewünscht, um krasse Fehler wie den, dass

Paul Dessau 1934 nach New York kam und 1937 Brecht in Kalifornien traf, zu vermeiden; Dessau erreichte erst im Juni 1939 die USA.) Aus der Perspektive der „Refugees“ ist der Bericht von Bruno Nettel gehalten, der selbst als Kind mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten kam. Er bezeugt, dass sein Vater Paul Nettel, der viele Jahre an der Indiana University in Bloomington Musikgeschichte lehrte, sich Zeit seines Lebens als Österreicher empfand – trotz US-amerikanischer Staatsbürgerschaft. Demgegenüber stellt Lydia Goehr anhand (auto)biographischer Notizen über ihren Großvater Walter Goehr und dessen Bruder Rudolph die prinzipielle Gespaltenheit einer vom Exil betroffenen Persönlichkeit heraus, wobei sie (vielleicht etwas unkritisch) ein Diktum Richard Wagners über die Merkmale „deutscher Musik“, die dieser (in seiner Beethoven-Schrift) nicht zuletzt auch auf „physiologische“ Unterschiede zurückführt, zum Ausgangspunkt nimmt. Den Abschluss des ersten Teils bildet eine von David Josephson durchgeführte Untersuchung aller Berichte in der *New York Times* über die musikpolitischen Maßnahmen der Nazis seit 1933 einerseits und (prominente) Flüchtlinge aus Europa, die New York erreicht hatten, andererseits. Da in dieser Zeitung auch vermeldet wurde, in welche Positionen die Musiker und Musikerinnen während der 1930er-Jahre gelangt sind, liegt mit Josephsons Artikel nunmehr eine weitere für die Immigrationsforschung wichtige Quelle vor (die sich übrigens über ein vollständiges Schlagzeilenverzeichnis bequem erschließen lässt).

Der zweite Teil steht unter der leitenden Fragestellung der „Akkulturation“. Er wird mit einem philosophisch unterfütterten Grundsatzaufsatz von Hermann Danuser über Probleme der Identitätsfindung bei exilierten Komponisten (hier besonders Schönberg, Strawinsky, Weill und Eisler) eröffnet (eine deutschsprachige Fassung dieses Aufsatzes findet sich inzwischen auch in dem Sammelband *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel 1999). Ähnlich in der Fragestellung, in der Durchführung allerdings konkreter und fundierter ist der Aufsatz von Claudia Maurer Zenck über das US-amerikanische Exil von Schönberg, Krenek und Strawinsky. Akkulturation wird hier zunächst

ganz lebensweltlich aufgefasst, das heißt an dem Kontakt der europäischen Lehrer mit ihren amerikanischen Schülern beobachtet, an der Reaktion des Publikums auf die Musik der berühmten, aber weitgehend ungehörten Avantgarde-Komponisten abgelesen, an dem Interesse der amerikanischen Verlage und anderen Institutionen beschrieben. Erst in einem zweiten Schritt wird das Schaffen der drei Komponisten erörtert, wobei Maurer Zenck bei Strawinsky ein bewusstes Eingehen auf das neue Publikum konstatiert und bei Krenek und Schönberg immerhin eine Ambiguisierung der ehemals strengen ästhetischen Maximen nachweisen kann. Kim H. Kowalke untersucht sodann das akkulturelle Verhalten von emigrierten Musikern anhand von Whitman-Vertonungen, wobei insbesondere Kurt Weill und Paul Hindemith miteinander verglichen werden. Dabei bestätigt sich, dass Weill ein innigeres Verhältnis zur US-amerikanischen Literatur gefunden hat als Hindemith.

Der dritte Teil, in dem „Case Studies“ versammelt sind, beginnt mit Bryan Gilliams Aufsatz über Erich Wolfgang Korngold, in dessen Künstlerbiographie ein „doppeltes Exil“ festgestellt wird: der Weg von Wien nach Hollywood einerseits, und der Wechsel von der Oper zum Film andererseits. Letzteres als „Exile“ zu bezeichnen, ist zumindest fragwürdig; es setzt die tatsächliche Verfemung und Verfolgung indirekt herab. Alexander L. Ringer gibt einen detaillierten Bericht über die Entstehung des Gemeinschaftswerks *The Eternal Road* von Franz Werfel, Max Reinhardt und Kurt Weill. Das groß dimensionierte biblische Spektakel, das in jeder Hinsicht ein Parallelwerk von *Hagadah shel Pessach* von Max Brod und Paul Dessau ist, wird als ein Aufruf an die US-Amerikaner verstanden, etwas für die Rettung der europäischen Juden zu tun, und im Übrigen in seiner stilistischen Vielfalt (Rückbezüge auf Weills europäische Kompositionen, Adaption traditioneller jüdischer Synagogalmusik) gewürdigt. Stephen Hinton vergleicht sodann aufs Neue die beiden Immigranten Hindemith und Weill, wobei er – ähnlich wie schon Kowalke – die US-amerikanische Perspektive wählt. Dies wird gleich am Anfang deutlich, wenn er die fatalen Folgen anspricht, die Theodor W. Adornos Polemik gegen die Neoklassizisten in der europäischen Nachkriegs-Musikologie hat-

te (er nennt Adorno respektlos den „New Music guru“). Sowohl Hindemith als auch Weill verfielen seinem Verdikt. Die Amerikaner wussten zu differenzieren: Weill wurde geliebt, weil er stark genug war, seine europäische Identität zu bewahren und gleichwohl amerikanisch zu schreiben („other-directed character“); Hindemith wurde geschätzt, weil man erkannte, dass er sich stärker an die Alte Welt gebunden fühlte, und man akzeptierte, dass er zu seinen Wurzeln zurückstrebte („inner-directed character“).

Mit drei weiteren Aufsätzen (Anne C. Shreffler über Stefan Wolpe, Pamela M. Potter über Alfred Einstein und Walter Levin über „Immigrant Musicians and the American Chamber Music Scene“) schließt der hochinteressante dritte Teil ab, der allenfalls die ungute Neigung hat, immer wieder die bekannten „Fälle“ als Beispiele heranzuziehen (was im Übrigen für den ganzen Band gilt). Sehr begrüßenswert ist es daher, dass im Anhang sich die bisher umfangreichste Liste von Musikwissenschaftler/innen, die zwischen ca. 1930 und 1945 ins Exil gegangen sind, findet, in der auch weniger bekannte Namen auftauchen. Die eindrucksvolle, von Bruno Nettle und anderen erstellte Liste von 136 Namen soll durchaus auch den Charakter einer Ehrentafel („Honor Roll“) haben, im übrigen aber als Basis für weitere Recherchen dienen. Leider fehlen auch hier alle in KZ-Haft oder anderswo gewaltsam ums Leben gekommenen Musikologen; zudem wären noch einige Personen, die zur Gruppe derer, denen die Flucht aus Nazi-Deutschland gelungen ist, gehören, zu ergänzen: Elsa Bienenfeld (KZ), Ludwig Brav (UK), Laurence Feininger (USA 1938), Wilhelm Fischer (Zwangsarbeit), Edwin Geist (Litauen 1942, erschossen), Vaclav Gieborowski (KZ bei Posen), Alfred Goodman (USA 1940), Felix Greissle (USA 1939), Oskar Guttmann (USA 1939), Paul Hamburger (UK 1939), Bernhard Heiden (USA 1935), Vladimir Helfert (KZ Theresienstadt), Ernst Henschel (UK 1938), Richard Hohenemser (Suizid 1942), Kurt Huber (hingerichtet Berlin 1943), Jacob Heinrich (USA), Paul Walter Jacob (Argentinien 1938), Alice Jacob-Loewensohn (Palestina 1933), Vladimir Jankélévitch (Frankreich 1940), Helmut Kallman (Kanada 1940), Georg Kinsky (Zwangsarbeit 1944), Józef Koffler (erschossen

1944), Inge Lammel (UK 1939), René Leibowitz (KZ und Versteck Frankreich 1940), Erwin Leuchter (Argentinien), Karl Lustig-Prean (Brasilien 1939), Michael Thomas Mann (USA 1938), Therese Marix-Spire (USA 1941), Miloje Milojewic (Haft in Belgrad), Soma Morgenstern (USA 1941), Zdenek Nejedly (UdSSR 1939), Nathan Notowicz (NL 1933), Reinhard Georg Pauly (USA 1937), Julian von Pulikowski (Polen 1934), Grete Reichmann (UK 1939), Max Reinhardt (UK 1933), Carl August Rosenthal (USA 1938), Marcel Rubin (Mexiko 1942), Hermann Schildberger (UK 1939), Marius Schneider (Spanien 1943), Kurt Schröder (UK 1933), Ugo Sesini (KZ Mauthausen), Peter Stadlen (UK 1935), Thera Steiner (KZ Auschwitz 1940), Erich Steinhard (KZ Lodz 1941), Leo Treitler (USA), Vojislav Vuckovic (erschossen Belgrad 1942).
(Dezember 2000) Peter Petersen

PAUL DESSAU: „Let's hope for the Best“. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Daniela REINHOLD. Hofheim: Wolke Verlag 2000. 230 S., Abb. (Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 5.)

Nachdem bereits 1995 ein Band mit „Dokumenten zu Leben und Werk“ Paul Dessaus erschienen war, legt die Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin jetzt einen weiteren Materialband vor, der 46 Briefe von Dessau an René Leibowitz sowie vier Notizbücher aus den Jahren 1955–1958, 1961–1977, 1963–1977 und 1965–1978 enthält. Außerdem umfasst der Band das „Inventar der Musikautographe im Paul-Dessau-Archiv“, in dem auf 86 Seiten der gesamte diesbezügliche Bestand an Handschriften, geordnet nach zwölf Kategorien (Opern, Ballette, Bühnenmusik, Filmmusik, Hörspielmusik, Orchesterwerke, Kammermusik, Musik für Soloinstrumente, Werke für Sologesang, Chorwerke, Bearbeitungen fremder Werke, Skizzenbücher/Studien/nicht identifizierte Fragmente und Einzelskizzen), aufgelistet und beschrieben ist. Als willkommene Beigabe findet sich am Anfang des Bandes das Faksimile des dritten der *Drei Violinstücke mit Klavier*, die Dessau 1941 in New York schrieb und die bis heute unveröffentlicht sind.

Während die Briefe an Leibowitz nur eine Auswahl aus der umfangreichen Korrespondenz der beiden Freunde darstellen – im Paul Dessau Archiv befinden sich 157 Briefe Dessaus, dazu 181 Antwortbriefe von Leibowitz, in der Sammlung René Leibowitz der Paul Sacher Stiftung in Basel gibt es weitere Briefe –, handelt es sich bei den vier Notizbüchern um vollständige Editionen. Die Veröffentlichung entspricht in jeder Hinsicht wissenschaftlichen Standards. Die wenigen Streichungen, die „rein private Abschnitte“ und Belange des Persönlichkeitsschutzes betreffen, stehen dem nicht entgegen (sie sind durch „[...]“ gekennzeichnet). Als Dokumente behandelt, d. h. unter Wahrung der teils polyglotten Sprachgestalt, der eigenwilligen Orthographie und der Anordnung der Notate in den Heften wiedergegeben, bleiben die Aufzeichnungen doch nicht unkommentiert. Die Herausgeberin Daniela Reinhold hat keine Mühe gescheut, die von Dessau erwähnten Ereignisse bzw. benutzten Quellen zu identifizieren und in Form von Anmerkungen (die in dem hier gewählten Layout als Marginalien erscheinen) mitzuteilen. Leider konnte sie (oder die Akademie?) sich nicht entschließen, den Band mit einem Register abzurunden, das man doch sehr vermisst. Gerade weil es keine durchgängige Chronologie gibt, Dessau vielmehr die vier Notizbücher parallel und wahllos nebeneinander benutzt hat, wäre ein differenziertes Register notwendig gewesen, um mit thematischen Fragen an das Buch herangehen zu können.

Wer also z. B. etwas über das prekäre Verhältnis Dessaus zu Hanns Eisler wissen möchte, sieht sich gezwungen, die Briefe und Notizbücher von vorne bis hinten durchzulesen. So hatte Eisler sich beklagt, dass er nicht zu dem Projekt der Kollektivkomposition *Jüdische Chronik* hinzugezogen wurde, woraufhin Dessau notierte: „Ich weiss, dass sich der eine oder andere geweigert hätte, mit E.[isler] zusammen zu arbeiten“ (2. Notizbuch, P. 9^v, hier S.76). Es war Dessau, der vorschlug, mit einem „Kollektivwerk zu Eisler's 70.“ den Komponisten zu ehren (2. Notizbuch, P. 43^v, S. 97), was ihn andererseits nicht hinderte, abschätzig über dessen *Ernste Gesänge* zu sprechen: „Das ist Meistersinger-Harmonik (Hans Sachs!)“ (3. Notizbuch, P. 3^v, S.102). Wirklich zornig reagierte Dessau auf Eislers respektlose Äußerun-

gen über Schönberg: Diesen als „Spiesser“ zu bezeichnen, sei „unverschämt“, „präpotent“, „unsympathisch!“ (2. Notizbuch, P. 49^r-50^r, S.98). Zu Eislers Aufsatz „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik“, in dem auch Schönberg attackiert wird, notierte Dessau: „Es ist alles völlig unhistorisch, ganz privat gesehen + dazu von aufdringlicher Unverschämtheit. Das muss gesagt werden“ (2. Notizbuch, P. 26^r, S. 88).

An diesem letzten Zitat wird übrigens auch deutlich, dass die Notizbücher offenbar für eine eventuelle Veröffentlichung geschrieben wurden, wie Daniela Reinhold zu Recht in ihrem Vorwort anmerkt. Ein Statement wie dieses: „Schönberg hat an der Entwicklung der Musik mindestens so viel Anteil wie Einstein an der der Kernphysik“ (3. Notizbuch, P. 5^r, S. 102), ist als Sentenz formuliert und hat den Charakter einer öffentlichen Äußerung. Dasselbe gilt für die teils schwärmerischen, teils drastischen Urteile über Komponistenkollegen. Luigi Nono war der imaginäre Adressat einer Liebeserklärung: „Die dich meiden, Luigi, Gigi genannt, lieben weder Rose noch Gitarren, haben keine Liebe weder zu den Menschen noch zur Musik, wie du sie hast, Gigi“ (3. Notizbuch, P. 4^r, S.102). Über Karlheinz Stockhausen, dessen Arbeit er anfangs für bedeutsam hielt, brach Dessau 1974 den Stab: „ein Paranoiker!!! Die grosse Begabung ist hin; kaputt: ein Mystizismus + Selbstüberheblichkeit abscheulich!!!“ (4. Notizbuch, P. 67^r, S. 137). Hans Werner Henzes Weg verfolgte Dessau mit freundschaftlichem Engagement, konnte aber bei bestimmten experimentellen Stücken nicht mehr folgen: „Henze's 2. Violinkonzert mit Dreispitz, Mantel & Lichteffekten! Hans! Wie tief bist Du gesunken! Deine grosse Begabung, um die ich Dich beneide, wäre zu Besserem wert“ (4. Notizbuch, P. 47^r, S. 132). Eigentümlich ist auch eine Äußerung über Gustav Mahler: „An Mahler darf man sich kein Beispiel nehmen. Er ist nun mal der Erfinder der Schizophrenie + für uns nicht brauchbar“ (4. Notizbuch, P. 31^r, S. 127).

Sehr aufschlussreich sind auch Notate zur politischen Situation, insbesondere zur Kulturpolitik der DDR. Es bestätigt sich, was von Freunden und Schülern Dessaus immer schon bezeugt wurde und was Daniela Reinhold so in Worte fasst: „Er verteidigte *seinen* Staat, als

den er die DDR empfand, gegen Kritik nach außen, und strebte gleichzeitig danach, ihn im Inneren zu verbessern“ (S.9). Mit Stolz notiert Dessau: „Am 6. X. 1965 erhalte aus den Händen Walter Ulbricht's den Nationalpreis I. Klasse. Die Freude ist gross! Ich werde alles tun, um mich der grössten Auszeichnung wert zu erweisen“ (S.104). Mit beißender Kritik überschüttet Dessau dagegen die verantwortlichen Kulturfunktionäre (darunter den stellvertretenden Kulturminister Kurt Bork), die eine moderne Choreographie Ruth Berghaus' in Dresden nach der zweiten Aufführung verboten hatten: „Und ist nicht gerade das Klare, Unvernebelte das Realistische, das zum Denken Verhelfende! Nein! Sie kennen + propagieren nur das Undurchsichtige, Einlullende, Trübe, Nachgekaute, das Dumme: weil sie selbst: undurchsichtig, trüb + dumm sind!“ (S.84). Von solchen Tagebucheinträgen kann man durchaus auf die Gesprächsinhalte bei den legendären Treffen im Hause Dessaus in Zeuthen schließen, bei denen sich junge Komponisten und Musiker (z. B. der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“, die Dessau vehement gegen die Kritik der Partei verteidigt) trafen und offen diskutierten.

Es ist zu wünschen, dass die Akademie der Künste auch weiterhin Publikationen wie die hier angezeigte ermöglicht. Die Paul-Dessau-Forschung wird durch derartige Quellenveröffentlichungen auf ein völlig neues Fundament gestellt. Dies ist aber die Voraussetzung dafür, das Bild dieses großen Komponisten frei und kritisch neu zu entwerfen.
(September 2001) Peter Petersen

RAINER NONNENMANN: Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken. Mainz u. a.: 2000. 315 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 8.)

Helmut Lachenmann war und ist in seinem Schaffen wie nur wenige Komponisten darauf bedacht, sein Komponieren mit Aufsätzen und Essays kritisch reflektierend zu begleiten und aus dieser Reflexion wiederum Impulse für sein Komponieren zu gewinnen. Über eine bloße Selbstkommentierung hinaus hat Lachenmann in seinen Texten zu unterschiedlichsten

Fragen der Musik – nicht zuletzt zu ihren gesellschaftlichen und historischen Implikationen – Stellung genommen und so den gedanklichen Gehalt seiner Kompositionen dem interessierten Rezipienten teilweise selbst erschlossen. Es scheint daher verlockend, sich auf Lachenmanns Texte zu stützen, um die in ihrer Nachbarschaft entstandenen Werke zu deuten. Dieser Verlockung ist Rainer Nonnenmann in seiner Dissertation *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken* auf weite Strecken erlegen.

Nonnenmann, der in der Zwischenzeit mit mehreren Publikationen über das Schaffen Helmut Lachenmanns hervorgetreten ist, wählt die frühen Orchesterwerke als Gegenstand der Untersuchung, beginnend mit dem Schlagzeugkonzert *Air* (1968/69) und endend mit dem Klarinettenkonzert *Accanto* (1975/76). Diesen sowie den Orchesterstücken *Kontrakadenz – mein Saitenspiel, Klangschatten, Fassade* und *Schwankungen am Rand* widmet der Autor in chronologischer Folge je ein eigenes ausführliches Analysekapitel. Die Analysen, die – von der Reproduktion einzelner Partiturseiten abgesehen – ganz auf graphische Darstellungen verzichten und dadurch in ihrem Hang zur detailreichen Beschreibung bisweilen unnötig schwer nachvollziehbar sind, werden ergänzt durch Bezugnahmen auf Lachenmanns Schriften, wobei Nonnenmann die Entwicklung herausarbeitet, die das musikalische Denken des Komponisten im untersuchten Zeitraum durchläuft.

Zwischen die Analysekapitel, von denen dasjenige über *Kontrakadenz* besonders überzeugt, sind Kapitel mit thematischen Schwerpunkten eingeschoben: so zu Anfang der Arbeit eines über Lachenmanns Idee einer „musique concrète instrumentale“, für die Nonnenmann die etwas ungelenke Eindeutschung „instrumentalkonkret“ verwendet. Der Analyse von *Accanto* stellt Nonnenmann eine ausführliche Untersuchung von Lachenmanns Aufsatz „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ voran, die die Begrifflichkeit für das folgende Kapitel klären soll. In dieser Untersuchung wird – mehr als an anderen Stellen der Arbeit – deutlich, weshalb der von Nonnenmann gewählte Ansatz, die Kompositionen von Lachenmanns eigener Begrifflichkeit her zu

interpretieren, problematisch ist: Um eine konsistente Perspektive zu gewinnen, ist der Autor gezwungen, Lachenmanns Text als begrifflich und argumentativ stringent zu deuten. Der hierfür aufgebotene Aufwand legt allerdings eher den entgegengesetzten Schluss nahe, wobei Nonnenmann Lachenmanns Argumentation bisweilen lediglich paraphrasiert. Gewährt Nonnenmann damit – wenn auch gleichsam *malgré lui* – einen spannenden Einblick in Lachenmanns Ästhetik, so wird seine Vorgehensweise dort fragwürdig, wo er Ausdrücke aus dessen Sprachgebrauch in seine eigene Sprache übernimmt, die eindeutig pejorativen („leichtfertig“) oder Jargoncharakter („wie auch immer“) haben. Hier wären eine größere Distanz des Autors zu seinem Gegenstand und eine tatsächliche Auseinandersetzung wünschenswert. (Nicht nur in diesem Sinne wäre es möglicherweise hilfreich gewesen, Bezüge zu Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, die bereits Lachenmanns Titel nahe legt, zu erörtern.) Dass Nonnenmann an mehreren Stellen seiner Arbeit auf die „Konstitutionstheorie“ der konkreten Poesie zurückgreift, um eine eigenständige, unabhängige Perspektive auf Lachenmanns Schaffen zu gewinnen, kann seiner Tendenz zu fehlender Distanz nur bedingt entgegenwirken, da dieser Bezug über einen bloßen Vergleich nicht hinausgeht. Insofern überzeugen die Werkanalysen, die Nonnenmann durch zahlreiche Verweise auf das Skizzenmaterial ergänzt, stärker als die thematisch akzentuierten Kapitel.

Trotz einiger Fragwürdigkeiten in Ansatz, Stil und Darstellung bietet Nonnenmanns Arbeit dem Leser eine anspruchsvolle und informative Lektüre über ein Thema, zu dem bisher keine vergleichbare Untersuchung vorliegt.

(Oktober 2001)

Jan Kopp

Grenzgänge – Übergänge: Musikwissenschaft im Dialog. Bericht über das 13. Internationale Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. in Frankfurt am Main (15.–18. Oktober 1998). Hrsg. von Antje ERBEN, Clemens GRESSER und Arne STOLLBERG. Hamburg: von Bockel 2001. 274 S., Abb., Notenbeisp.

Der Sammelband vereinigt die Vorträge des 13. Internationalen Symposiums des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft von 1998. Er enthält sehr unterschiedliche interdisziplinäre Ansätze und bietet darum kein einheitliches Bild.

Es dominieren Studien, bei denen die über die Musik hinausgehenden Aspekte in den betrachteten Phänomenen selbst bereits angelegt sind: Winfried Kirsch thematisiert die Beziehungen zwischen Bühnenbild und Musik, insofern sich diese über die bildnerische Umsetzung der Vorgaben des Librettos hinaus konkretisieren lassen. Das Hauptaugenmerk gilt hierbei der deutschen romantischen Oper, insbesondere Carl Maria von Webers *Freischütz*. Gabriela Meyer unternimmt den wenig originellen Versuch, rhetorische und literarische Aspekte der Klaviermusik von Mozart und Beethoven über Schubert und Schumann bis zu Liszt zu diskutieren. Kevin S. Amidon stellt Ernst Křeneks *Jonny spielt auf* im Unterschied zur bisherigen Auffassung nicht als ein in erster Linie seiner Zeit verpflichtetes musiktheatralisches Werk, sondern vornehmlich als zeitlose künstlerische Reflexion über die Gattung Oper vor. Jörg Jewanski befasst sich vor allem anhand zeitgenössischer Zeitungsartikel mit der Erstaufführung von Alexander Lászlós Farblichtmusik 1925 in Kiel. Im Mittelpunkt standen Kompositionen von László selbst mit eigens dazu entwickelten Gemälden, deren Farben sich während der Projektion auf eine Leinwand änderten. Synästhetische Aspekte sind auch für den Komponisten Andreas H. H. Suberg bedeutsam. Anhand einiger seiner Werke berichtet er „von seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Klangmaterial Glas und der Umsetzung synästhetischer Konzepte“.

Über den Nachvollzug der in den musikalisch-künstlerischen Erscheinungen angelegten Interdisziplinarität hinaus enthält der Sammelband Arbeiten, denen es um Erweiterung musikwissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten durch andere Wissenschaften geht: Dominik Hörnel und Karin Höthker bemühen sich um die „Modellierung musikalischer Strukturen durch Methoden der Informatik“. Der Anspruch, eine „objektive Analyse musikalischer Strukturen und Stile [zu] liefern, jedoch keine Interpretation derselben“, ist jedoch

sehr fragwürdig. Werner Schulze unternimmt die Herleitung harmonikalens Denkens und daraus resultierender Therapie aus der abendländischen Geistesgeschichte von der griechischen Antike bis ins 20. Jahrhundert. Grundlegend ist die Annahme, dass wesentliche, auf Zahlen und Proportionen beruhende Entsprechungen zwischen Mensch, Musik und Natur bestünden. Christian Lehmann sucht nach der „ursprünglichen Musikauffassung“, die für ihn wie etwa in der griechischen Antike in der Verbindung bestimmter Tonfolgen mit außermusikalischen Bedeutungen besteht. In diesen „Modi“ glaubt er die musikalischen Entsprechungen zu den Archetypen des kollektiven Unbewussten der Tiefenpsychologie C. G. Jung zu finden. Jörg Fachner versucht Cannabis-induzierten Veränderungen der musikalischen Wahrnehmung und sich daraus ergebenden Auswirkungen auf Musikproduktionen nachzugehen. Über das Beatles-Album *Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band* schreibt Fachner, dass sich hier „erstmalig die (nicht nur) im Cannabisrausch erlebte Klangtransparenz auch technisch realisieren und entsprechend gestalten [ließ].“ Doch der Einsatz der Studioteknik durch die Beatles lässt sich in künstlerischer Hinsicht wohl kaum entscheidend auf Cannabis zurückführen. Auch ohne den Einfluss von Cannabis fanden derartige Produktionsverfahren schon in der *Musique Concrète* und der elektronischen Musik Eingang.

Der besprochene Band schließt mit grundsätzlichen Überlegungen von Wolfgang Marx zur Bedeutung der Interdisziplinarität für die Musikwissenschaft. Marx plädiert für die Zusammenarbeit von Vertretern mehrerer Disziplinen ebenso wie für einen verstärkten Austausch zwischen den Teildisziplinen der Musikwissenschaft. Eine Stärkung der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie gegenüber der Historischen Musikwissenschaft sei notwendig, da letztere methodologisch und wissenschaftstheoretisch ebenso wie hinsichtlich der behandelten Gegenstände weitgehend stagniere. Dementsprechend beklagt Marx auch die Ignoranz der Historischen Musikwissenschaft gegenüber den beiden anderen Teilbereichen. Ebenso wie der Dialog mit anderen Disziplinen sei auch der „intradisziplinäre“ Austausch zum Erhalt der

Musikwissenschaft als selbständige Disziplin unumgänglich.

(August 2001)

Jürgen Arndt

HANS G. HELMS: *Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit*. Hrsg. von Karl-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2001. (Musik-Konzepte. Heft 111.)

In ihrem Editorial stellen Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn mit Bedauern fest, dass derzeit marxistische Analysen keine Konjunktur mehr haben. Gefragt sei nur noch eine „fröhliche Wissenschaft“. Dieser Gedanke wird nicht näher ausgeführt. Es lässt sich allerdings vermuten, dass sämtliche Formen des wissenschaftlichen Erkenntnisstrebens, die durch konsequente Anwendung philologischer, empirischer und experimenteller Methoden auf Standards wie Objektivität, Widerspruchsfreiheit und Überprüfbarkeit gründen, nach Ansicht der Herausgeber dem Verdikt der Fröhlichkeit unterliegen. Einzig die Anwendung der marxistischen Basis-Überbau-Ideologie auf Musik wäre demzufolge in der Lage, dem „Aasgeruch“ des falschen Bewusstseins entgegenzuwirken. Dieser Standpunkt ist Polemik pur und hat mit Wissenschaft nichts zu tun.

Demgegenüber gibt sich die Einleitung von Hans G. Helms schon moderater. Nach kurzem Ausflug in die Welt des Internet und der globalen Popmusik (angeblich völlig verseucht vom „HIV-Virus des US-amerikanischen *mainstream-Pop*“), ortet er immerhin auch heute noch „winzige, vom Kommerz nicht völlig verheerte Enklaven“ (S. 5). Dafür stehen nun aber nicht etwa „Berio, Penderecki, Rihm oder Pärt“, sondern „beispielsweise Gottfried Michael Koenig, José Luis de Delás oder Mathias Spahlinger“ (S. 7). Über diese Galerie der Würdigen bzw. Unwürdigen ließe sich trefflich streiten. Damit aber fände lediglich ein altes Vorurteil Bestätigung: Musikwissenschaft und insbesondere Musiksoziologie seien primär Bewertungswissenschaften. Doch das hieße alle neuen Konzepte von kulturwissenschaftlicher Forschung auf den Kopf stellen – Konzepte, die eigentlich verhindern müssten, dass Adorno-Paraphrasen über leichte Musik und die irgeleitete Masse der passiv konsumierenden

Musikanalphabeten weiterhin in Umlauf gebracht werden.

Mit den in Editorial und Einleitung artikulierten Auffassungen lässt sich die Herausgabe des Sammelbandes mit vier „Essays“ von Hans G Helms („Die sistierte Zeit“, 1969; „Ökonomische Bedingungen der musikalischen Produktion“, 1973; „Festivals für neue Musik“, 1973; „Musik nach dem Gesetz der Ware“, 1974, nebst Entgegnung seitens der GEMA und Replik von Helms) schwerlich begründen. Wohl aber handelt es sich hier um Dokumente eines interessegeleiteten Wissenschaftsdiskurses, der einem Teilbereich der musiksoziologischen Forschung in den 1960er/1970er-Jahren im Umfeld von Theodor W. Adorno nachweislich eine gewisse Sprengkraft (man denke nur an die diesbezügliche Gegenposition von Carl Dahlhaus) verliehen hat.

In den vier für den Sammelband ausgewählten Aufsätzen gibt es durchaus differenzierte Einsichten in verschiedene Aspekte des musikalischen Kommunikationsprozesses. Man erfährt so manches über die Musik von Hector Berlioz, Charles Ives, Eric Satie, John Cage und Karlheinz Stockhausen, über Probleme des Urheberrechts, über die Situation der ausübenden Musiker, über Programmgestaltung im öffentlich-rechtlichen Rundfunk, über Festivalplanung und Festivalmanagement. Und über das Kommunikationsmedium Musik heißt es an einer Stelle (S. 120) sehr überzeugend, es sei frei von einer eindeutigen musikalischen Semantik und könne darum als Projektionsfläche für unterschiedliche Bedeutungszuweisungen dienen. Das trifft den Kern und zwingt zu der Frage, warum denn dann ausgerechnet Klassenkampf mit Musik betrieben werden soll.

Aus heutiger Sicht wird mehr denn je deutlich, wie sehr Hans G. Helms, mit steter Bezugnahme auf die Schriften von Marx und Engels, ideologisch ausgerichtete Konstrukte erstellt, mit denen soziologische und musikalische Phänomene gleichermaßen zurechtgerückt werden sollen. Der Ideologievorwurf, den der Autor gegenüber allen erhebt, die seine durchaus von großen Visionen und hohem ethischen Anspruch an die Musik und das Musikleben geprägte Sichtweise nicht teilen, wendet sich damit letztlich auch gegen ihn selbst. Dennoch: Wer in der Lage ist, jene Einsichten aus den Texten herauszudestillieren, die über die mar-

xistische Theorie hinausweisen, kann Gewinn aus ihnen ziehen. Sie fordern auf zur Klärung der eigenen Position, und sie verweisen mit Nachdruck auf nach wie vor bestehende Defizite musiksoziologischer Forschung.

(Oktober 2001)

Helmut Rösing

JÖRG JEWANSKI: Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe. Sinzig: Studio 1999. X, 683 S. (Berliner Musik Studien. Band 17.)

Die im Titel dieser Dissertation (Hochschule der Künste Berlin) gestellte Frage lässt sich spätestens nach der Lektüre von nahezu 600 Seiten eindeutig beantworten: Der Ton C ist nicht rot. In einer höchst materialreichen und umfassenden Ideengeschichte zum Farbe-Ton-Problem lässt Jörg Jewanski keinen Zweifel daran, dass Analogiebildungen zwar die Theorie, Produktion und Rezeption von Kunst und Musik nachhaltig beeinflussen können und auch nachweislich beeinflusst haben, ihnen aber keine wissenschaftliche Beweiskraft zukommt. Folglich gibt es auf keinen Fall eine allgemeingültige Zuordnung von Tönen oder Tonfolgen zu Farben oder Farbintervallen, sondern je nach historischer Epoche und regionalen Diskurstraditionen recht unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten. Mit dieser Aussage ist eine der explizit formulierten Zielsetzungen der im besten Sinn fachübergreifend und kulturwissenschaftlich angelegten Arbeit bereits eingelöst: die grundsätzliche Klärung der Frage, ob Prinzipien bestehen, „nach denen man z. B. dem Ton C die Farbe Rot zuordnen kann oder konnte“ (S. 8). Die Beweisführung dazu ist so detailliert wie umfassend, und sie legt Traditionslinien von Aristoteles bis zu Goethe frei, mit einer Genauigkeit, die ihresgleichen sucht.

In einem einführenden Bericht zum Forschungsstand wird sehr offen auf die bisherigen Defizite der Farbe-Ton-Forschung hingewiesen. Zwar gibt es eine Fülle von wissenschaftlicher Literatur zum Thema. Vor allem in Deutschland aber habe die unglückliche Monopolstellung von Albert Wellek im Hinblick auf Farbenhören, Farbenmusik, Doppel-

empfinden und Synästhesie über Jahrzehnte hinweg mit dazu beigetragen, dass wichtige Publikationen aus dem angelsächsischen Raum (z. B. *Colour-Music* von A. B. Klein, London 1926) so gut wie nicht in der Musikwissenschaft zur Kenntnis genommen worden sind und selbst die Arbeiten von Friedrich Mahling oder Georg Anschütz zu wenig Berücksichtigung gefunden haben (beide waren übrigens auch nachhaltig nationalsozialistisch involviert). Der Forschungsstand sei letztlich „chaotisch“ (S. 45). Ein exaktes Quellenstudium habe nie stattgefunden, obwohl in den frühen Bibliographien von Annelies Argelander, Friedrich Mahling und Adrian Bernard Klein über 1.400 Titel zum Thema aufgelistet worden sind.

Die kritische und durchaus akribische Auseinandersetzung mit der bisherigen Literatur ist sprachlich nicht immer geglückt und nimmt ab und an Züge der Beckmesserei an (über das Buch von Michael Hurte z. B. steht zu lesen: es „läßt zahlreiche Arbeiten Anschütz' außen vor“, S. 16). Auch finden sich hier und da ungerechtfertigte, verbal gestelzt daher kommende Pauschalierungen (z. B. „eine allgemein anerkannte Notwendigkeit einer stärkeren Zuwendung seitens der Musikwissenschaft hin zu interdisziplinären Themen wie *Musik-Malerei* [kann] nur bedingt festgestellt werden“, S. 23). Der Gewinn dieser kritischen Auseinandersetzung jedoch ist nicht von der Hand zu weisen. Er liegt nicht zuletzt in der Schärfung des eigenen methodischen Vorgehens. Ziel ist die möglichst vollständige Aufarbeitung aller zur Zeit bibliographierbaren Primärquellen (ab 1550 ausschließlich Erstausgaben), um (1.) den fehlerhaften Angaben in den einschlägigen lexikalischen Artikeln zu entkommen, (2.) ein dokumentarisches Vorgehen in chronologischer Anordnung zu ermöglichen und (3.) die Diskurse der Vergangenheit so zu interpretieren, wie sie damals auch tatsächlich erlebt worden sind.

Dank dieser philologisch-quellenkundlichen Vorgehensweise entspannt sich ein dichtgewobenes Netz kulturgeschichtlich nachweisbarer Farbe-Ton-Beziehungen von der Antike bis zur Klassik. Symbolphilosophische Ansätze in der Frühgeschichte und Licht-Klang-Analogien in Schöpfungsmythen werden ebenso kompetent dargelegt wie die Arithmologie der griechischen Antike (alles ist Zahl), die Harmo-

nielehre der Pythagoräer und die darauf fußenden Analogiemodelle des Aristoteles.

Diese Ideen bleiben – in Verbindung mit spekulativem Gedankengut wie Zahlensymbolik, Alchimie, Kosmologie, Astronomie verbindlich für die gesamte Zeit des Mittelalters und bis hin zur Aufklärung. Erst physikalische Untersuchungen zu Licht und Schall, ferner die Berücksichtigung physiologischer und anatomischer Entdeckungen führen zu Versuchen, allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten der Farbe-Ton-Beziehungen zu benennen. Eine Monopollstellung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt dabei fraglos die Diskussion um Louis-Bertrand Castels ‚Farbklavier‘ ein. Erste Konstruktionspläne für ein Clavecin oculaire datieren aus dem Jahr 1726. Als es dann aber 1754/55 zu Aufführungen mit diesem Instrument kommt, werden sie kaum noch beachtet. Erst nach Castels Tod (1757) wird die Diskussion darüber zumindest in Deutschland und Russland aufgenommen. Sie kulminiert für den deutschsprachigen Bereich in Goethes 1810 veröffentlichter *Farbenlehre*. Er hält – metaphorisch gesagt – Farben und Töne für zwei unterschiedliche „Flüsse“, die „in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so dass auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann“ (zit. n. S. 587).

Damit ist die Traditionslinie einer seit Aristoteles für selbstverständlich gehaltenen Analogie zwischen Tönen und Farben aufgekündigt, und es beginnen, mit dem Aufkommen des Historismus, erste Rekonstruktionsversuche sowie – gut 50 Jahre später – die wahrnehmungspsychologisch fundierte Synästhesieforschung. Diese verfolgt andere als ausschließlich kulturgeschichtliche Erkenntnisziele. So gesehen ist es gar nicht verwunderlich, dass einem Autor, für den die kulturgeschichtliche Sichtweise im Vordergrund steht (eine Ausnahme bildet der relativ knapp gehaltene und mit dem abschließenden Verweis auf die Bedeutung der Zahl 7 für die Musik sehr eigenwillig gehaltene Exkurs über Analogiemodelle), vieles „chaotisch“ erscheinen muss, was unter wahrnehmungspsychologischem Blickwinkel untersucht wurde und sich empirischen statt philologischen Methoden der Erkenntnisgewinnung verpflichtet weiß.

Ein Forscher, der nicht müde wird, zu betonen, dass er „erstmalig“ in einer übergreifenden Studie alle Stränge der Farbe-Ton-Beziehungen von Aristoteles bis Goethe gebündelt habe, sollte vielleicht doch auch etwas mehr Verständnis für die Belange der wissenschaftlichen Synästhesieforschung aufbringen. Das betrifft sowohl den klinischen Sonderfall der zwanghaft auftretenden Synästhesie als auch die neurophysiologisch begründete, als anthropologische Konstante zu bezeichnende Form der intermodalen Wahrnehmung. Der Wunsch nach Analogiebildungen und Ganzheitlichkeit im ästhetischen Empfinden ist nicht allein als Ergebnis einer geistesgeschichtlich vorgegebenen Traditionslinie zu erklären, sondern eben auch als konkrete Auswirkung der spezifischen Wahrnehmungs- und Repräsentationsstrategien des menschlichen Gehirns. Gerade Georg Anschütz, der sich ab den 1920-er Jahren wie kaum ein anderer mit den Farbe-Ton-Beziehungen beschäftigt hat, gelangte dank seiner Differenzierung in analytische und komplexe Synopsen zu Einsichten, die selbst heute noch Bestand haben. In der vorliegenden Arbeit, der schon angesichts ihrer Datenfülle durchaus Handbuchcharakter zugebilligt werden kann, kommt der wahrnehmungspsychologische Aspekt leider ein wenig zu kurz, mit der ärgerlichen und gewiss so nicht beabsichtigten Folge, dass die grundlegenden Untersuchungen zum Thema von Anschütz einmal mehr so gut wie ausgeblendet bleiben.

(Dezember 2000)

Helmut Rösing

MARCIA J. CITRON: *Opera on Screen. New Haven/London: Yale University Press 2000. 295 S., zahlreiche Abb.*

Untersuchungen zum Thema „Musik im Film“ sind rar. Dieses Defizit steht im Gegensatz zu der steigenden Anzahl verfügbarer Opernverfilmungen, die auf Video und DVD erhältlich sind. Marcia Citron stand somit vor einer Unmenge von Aufnahmen, und sie bekennt sich zu einer subjektiven Auswahl. Sie behandelt solche Filme, die sie persönlich bewegen und ansprechen (sei es positiv oder negativ), die auf dem Markt sind und die überwiegend in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts produziert wurden.

Citron untersucht, wie die Verfilmung funktioniert, wie sie sich kulturell und ideologisch

einordnen lässt, und wie historische Werke in einem medienintensiven Zeitalter modernisiert oder gar aktualisiert werden können. Die Autorin will mit ihrer Studie zu einer allgemeinen Theorie des Opernfilms hinführen, wobei sie diesen als ein eigenständiges Genre betrachtet, in dem Oper und Technologie ein symbiotisches Verhältnis eingehen. Dafür bezieht sie feministische, kulturwissenschaftliche, psychoanalytische und narrative Theorien ein.

Nach einem eher deskriptiven Durchgang durch die Geschichte der Opernverfilmung widmet sie sich zehn Produktionen, darunter Hans-Jürgen Syberbergs berühmter *Parsifal*-Adaptation, Franco Zeffirellis *Otello*, Joseph Loseys *Don Giovanni* und die provokativ-modernisierten Verfilmungen von Peter Sellars. Die Tatsache, dass die Autorin in der Genderforschung erprobt ist, macht sich anregend bemerkbar. So zeigt sie, wie Zeffirelli, der in seiner opulenten *Otello*-Verfilmung die Komplexität auf allen Ebenen reduziert – selbst die Musik wird um ein Drittel gekürzt –, Desdemona zum Prototyp des Ewig-Weiblichen erhebt. Indem *Otello* zum Heidentum zurückkehrt und der Regisseur die religiös-katholischen Anteile fetischisiert, kommen zu den sexistischen Anteilen im Übrigen auch rassistische hinzu. Es ist freilich schwer, die Urteile nachzuvollziehen, wenn man die besprochene Opernverfilmung nicht kennt. Dies trifft vor allem auf Verfilmungen für das Fernsehen zu, die in Deutschland kaum bekannt sein dürften. Die allgemeinen Bemerkungen zur Fernseh- bzw. Kinoästhetik sind aber dennoch lehrreich. Eine Vielfalt von Querverbindungen und Informationen macht die Lektüre zu einem bereichernden Vergnügen, wobei Citron das in medientheoretischen Untersuchungen beliebte verquast-hochgestochene Vokabular zum Glück konsequent vermeidet.

(Juli 2001)

Eva Rieger

EVA WEISSWEILER: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Überarbeitete Neuauflage von 1981. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. 451 S., Abb., Notenbeisp.*

Als Eva Weissweiler vor 20 Jahren ihr Kompendium veröffentlichte, griff man dankbar zu, gab es doch damals kaum etwas zu Leben und Werk von Komponistinnen. Dieses Verdienst soll keinesfalls in Abrede gestellt werden, wird doch kritischer Journalismus immer gebraucht. Urteilt man aber nach heutigen Kriterien, fallen Fehler und Schwächen auf, die den damaligen ersten, positiven Eindruck schmälern.

Anstelle einer strukturellen Untersuchung werden im neu verfassten Vorwort Schicksale aufgelistet, Fakten angehäuft, aber nicht verarbeitet, ständig wechselnde Feindbilder aufgebaut und Rundumschläge ausgeteilt. Wenn ausgerechnet so eigenständigen Komponistinnen wie Elena Firsova und Jacqueline Fontyn „sentimental-epigonales Nachahmen einer von Männern geschaffenen Tradition“ vorgeworfen wird, an anderer Stelle Ilse Fromm-Michaels als „Klassikerin der Moderne“ gilt, geht jeder Maßstab verloren. Wenn auf „die“ Männer eingeschlagen wird, ohne mit zu bedenken, dass die Geschlechterdifferenz kulturell eingeschrieben ist, so wird schlicht unsauber argumentiert. Hier rächt sich ein Theoriedefizit. Das Literaturverzeichnis ist ein zusammengewürfeltes Konglomerat, und die Fehler und Mängel, die noch 1981 kaum ins Gewicht fielen, sind aufgrund der vorangeschrittenen Forschung inzwischen untragbar geworden. Angesichts der wenigen deutschsprachigen Bücher über Komponistinnen schmerzt es, sagen zu müssen, dass die Schrift sich durchaus zur schnellen Information und für journalistische Zwecke eignet, denjenigen aber, die wissenschaftlich arbeiten wollen, nicht zu empfehlen ist.

(Februar 2000)

Eva Rieger

THOMAS GREUEL: Das musikpädagogische Schaffen Michael Alts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 443 S., Abb. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 25.)

Unter dem harmlosen Titel dieser musikpädagogischen Dissertation verbirgt sich brisanter Stoff – auch für die deutsche Musikwissenschaft. Michael Alt (1905–1973), einer der wegweisenden Musikdidaktiker nach 1945, wurde vor allem mit seiner *Didaktik der Musik* (1968) und damit seinem Engagement für eine wissenschaftlich reflektierte „Orientierung am Kunstwerk“ bekannt. Darüber hinaus publi-

zierte er für den Schulunterricht nicht nur Buch-, sondern auch Schallplattenmaterial: Seine Kriterien für die Werkauswahl haben den Horizont mehrerer Schülergenerationen, und so auch des musikwissenschaftlichen Nachwuchses, zumindest beeinflusst. Besonders interessant erscheinen die Schriften Michael Alts jedoch vor allem im Zusammenhang mit seinen heute weitaus schwieriger zugänglichen Texten aus der Zeit zwischen 1933 und 1945.

An diese Schriften, aber auch an die bekannteren Veröffentlichungen nach 1945 tastet sich Greuel systematisch und chronologisch heran mit dem erkennbaren Bemühen, den Autor nicht a priori in eine einseitige Schublade zu verbannen. So bleibt es den Lesern überlassen, nicht nur aus den im Haupttext zitierten und dezent interpretierten Passagen, sondern auch aus den im Anhang veröffentlichten, teilweise privaten Dokumenten Informationen zu entnehmen und Schlüsse zu ziehen. Hier zeigt sich eine Problematik im Ansatz der Studie: Da weitgehend darauf verzichtet wird, Alts Gedanken bzw. Haltung im Kontext der damaligen Musikwissenschaft und Musikpädagogik zu beleuchten, muss man auf andere Studien wie die von Ulrich Günther zur Musikpädagogik in der NS-Zeit zurückgreifen, um individuelle Aspekte in den Schriften Alts (wie die auch in der NS-Zeit deutlich katholisch geprägte Haltung) von Zeittypischem unterscheiden zu können.

Den „nachgeborenen“ Lesern kann angesichts gewisser Jeckyll-and-Hyde-Facetten wieder einmal der Atem stocken, da ein offensichtlich ehrgeiziger Wissenschaftler und Pädagoge in den „Karrierejahren“ ab 1933 auch bereit war, nationalistisch, rassistisch und antisemitisch geprägte Texte wie *Deutsche Art in der Musik* (1936) zu produzieren. Später jedoch äußerte er in der ihm eigenen wissenschaftlich orientierten und durchdachten Weise Grundlegendes zur Beschäftigung mit dem „Kunstwerk“. Zwar verharmlost Greuel im persönlichen Schlusswort zu den Schriften bis 1945 keineswegs Alts Position und betont die Notwendigkeit der Wertorientierung in der Musikpädagogik. Jedoch ordnet er in der abschließenden Zusammenfassung zur Studie die Schriften nach 1945 quasi unbehelligt von den früheren Arbeiten ein.

So bietet die vorliegende Studie insgesamt eine Basis für eine Fülle von Fragestellungen: Zu diskutieren wäre beispielsweise, in welchem Verhältnis die empfohlene Werkauswahl Alts und seine Kriterien für den Musikunterricht nach 1945 (mit den bereits früher favorisierten Highlights Bach, Mozart, Beethoven und nun auch Mendelssohn, Schönberg, Debussy u.a.) zu dem nationalsozialistisch geprägten Gedankengut der früheren Schriften steht. Zu fragen wäre auch, inwiefern Analogien zur zeitgleichen Musikwissenschaft bestehen, mit der sich Alt reflektiert auseinandersetzt. Auch der gewissermaßen irrationale Aspekt des „Musischen“, dem Alt wie viele seiner Kollegen bereits vor 1933 eine wichtige Rolle für die Musikpädagogik zusprach und den er bis zu Adornos bahnbrechender Kritik überzeugt vertrat, wäre weiter im Kontext seiner Zeit zu diskutieren. Es ist zu wünschen, dass dieser Studie zu den vielfältigen Facetten eines einflussreichen Musikpädagogen neue Arbeiten folgen mögen, um die Bereiche Musikwissenschaft und Musikpädagogik – auch in ihrer Wechselwirkung – im historischen Kontext politischer Systeme unter weiteren Gesichtspunkten zu beleuchten.

(Februar 2000)

Vera Funk

Wahrnehmung und Begriff. Dokumentation des Internationalen Symposiums Freiburg, 2. – 3. Juni 2000. Hrsg. von Wilfried GRUHN und Hartmut MÖLLER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 257 S., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Musikhochschule Freiburg. Band 7.)

Zu Beginn dieser Dokumentation mehrere „Grundsatzreferate, die theoretische Konzepte als mögliche Grundlagen musiktheoretischer Erkenntnisgewinnung und Begrifflichkeit vorstellten“: Philosoph Rainer Marten über „Wahrnehmung und Begriff“, Jonathan Cross über Herausforderung der Musiktheorie durch kompositorischen Modernismus, Michael Schnijer über „pitch – class set“, Nicolas Meeus über „Musik, Sprache und Musiksprache“. Von Thomas Daniel ein kluger Beitrag über die Gefahr, Bachs Kadenzten nur durch die später entstandene Harmonielehre, also nur harmonisch zu deuten.

Sodann – faszinierender Einfall der Kongressleiter – drei ausführliche Analysen des ersten Satzes von Mozarts *Klaviersonate F-Dur KV 332*, in der ja acht, also ungewöhnlich viele Personen auftreten.

Bei Michael Polth „zerfällt“ die Exposition in sieben Taktgruppen. In einer Taktgruppe „verkompliziert“ Mozart das „einfache Modell“ (von Schenker!). Problematisch Polths Ernennung der oberen Oktavlage als „obligat“, wodurch Taktgruppe 5 in tieferer Oktavlage nicht eine interessante neue Klangfarbe vorstellt sondern als „schwächere“ Taktgruppe abqualifiziert wird.

Robert W. Wason, selbst erfolgreicher Improvisator, ist von der Ideenfülle Mozarts in dieser quasi improvisierten „Stegreifkomposition“ fasziniert, wobei für ihn die „Freiheit im Vordergrund“ durch Schenker ihren „fest gefügten Hintergrund“ erhält.

Lesens- und nachdenkenswert ist vor allem Ludwig Holtmeiers überraschendes Verfahren der „analytischen Collage“: Im Gegensatz zu Beethoven bei Mozart „Autonomie der Einzelteile“, die nicht „zwingend Konsequenz des Vorhergehenden“ sind. Auch leitende Teile sind ja geformt wie fest gefügte. Mögliche Umstellungen also werden notiert. Dann aber stets die Frage: Möglich so, oder erkennen wir jetzt erst das Besondere des Originals, das eben jetzt erst deutlich werden konnte. Eine faszinierende Lektüre, nur: Nach drei Stunden Harmonielehre darf jeder damit schon klug umgehen. Aber an Holtmeiers Musikerforschung durch Collagen lasse man nur sensible Kollegen und keine Anfänger heran!

(Oktober 2001)

Diether de la Motte

CHRISTIAN AHRENS: Museumsführer Musikinstrumente. Musikinstrumentensammlungen in Deutschland. Unter Mitarbeit von Christine KAUSCH, Wiebke MITZA. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 2000. 141 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 74.)

Bereits im vergangenen Jahr erschien in der Reihe *Das Musikinstrument* ein Führer durch die Instrumentensammlungen in Deutschland. Geordnet nach Bundesländern wird dem Leser auf 141 Seiten ein Überblick gegeben über Musikinstrumentenmuseen, Sammlungen und bedeutende Bestände in Allgeminmuseen

wie auch eine Auswahl von Musiker-Gedenkstätten, die über Instrumente verfügen bzw. als musikalische Veranstaltungsorte fungieren. Es handelt sich um ein Büchlein, das sich an ganz unterschiedliche Personengruppen richtet, Wissenschaftler wie Laien, da wertvolle Informationen für verschiedenste Interessenslagen geliefert werden: allgemeiner Bestand, Schwerpunkte, herausragende Exponate, Ausstellungen, Veranstaltungen und Führungen, aber auch Details zur Geschichte der Museen. Besonders hilfreich sind neben der jeweiligen Nennung von Anschrift, Telefon, Fax, Internet- und E-Mail-Adresse auch Anfahrtbeschreibungen, Länderkarten mit Lage der Orte sowie Angabe der Öffnungszeiten und ggf. Hinweise auf behindertengerechte Bauten. Als Ausgangspunkt für eine instrumentenkundliche Deutschlandreise kann dieses Druckwerk daher eine lohnende Anschaffung sein.
(November 2001) Harald Buchta

ANDRÁS VARSÁNYI: Gong ageng. Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens. Tutzing: Hans Schneider 2000. 610 S., Abb., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)

Die Erforschung des Gongs hat eine fast hundertjährige Geschichte. Freilich ist sie von großen Unterbrüchen gekennzeichnet, denn zwischen der grundlegenden ethnographischen Studie von Jacobson und Hasselt von 1907 und der systematischen Dissertation des Komponisten Heinrich Simbringer von 1939 liegen schon 37 Jahre, und es sollte nochmals 60 Jahre dauern, bis wieder eine substantielle Monographie – die vorliegende – zu diesem Thema erschien. Zwar wurden nach dem Zweiten Weltkrieg in Java und Bali Schmiedeprozesse beobachtet und mit Aufträgen die Schmiedekultur unterstützt (in Java zuerst Bernard Ijzerdraat [Suryabrata], später u. a. Ernst Heins; in Bali u. a. der Schreibende, Nyoman Rembang und Andrew Toth); aber niemand nahm die Mühen einer gründlichen Untersuchung auf sich. Dies hat Varsányi nun getan.

Den ersten und gleichzeitig wichtigsten Teil des Buches bildet eine vorzügliche Organologie des großen javanischen, hängenden Buckelgongs. Auf 226 Seiten erklärt Varsányi die me-

tallurgischen Zusammenhänge, die Person und das Berufsbild eines Schmiedes und die Herstellung des Gongs, wobei er eine berühmte Schmiedewerkstatt bei Solo als Beispiel auswählte. Gelegentlich wird auch ein Blick auf eine balinesische Schmiede (Blahbatuh im Distrikt Gianyar) geworfen. Die Erforschung dieses Gegenstandes ist deshalb so schwierig, weil vom Beobachter naturwissenschaftliche (vor allem physikalische und chemische) und handwerkliche Kenntnisse verlangt werden, die außerhalb der Musikethnologie liegen. Auch die philologischen Schwierigkeiten können entmutigen, denn es gibt keine vollständige indonesische Terminologie für Materialien, Gegenstände und Prozesse, so dass die Schmiede, wenn sie Dinge und Vorgänge bezeichnen, immer wieder auf javanische und balinesische (ja sogar holländische) Wörter – die selbst nicht immer präzise sind! – zurückgreifen. Man kann die Probleme nur bewältigen, wenn man sich die Zeit nimmt, um jeweils im Feld auftauchende Fragen zu Hause mit Kollegen aus anderen Disziplinen aufzuarbeiten und die provisorisch gewonnenen Antworten beim nächsten Feldaufenthalt zu verifizieren. Varsányi hat dies dank der langjährigen Reisen nach Indonesien zustande gebracht und es ist zu bewundern, mit welcher Zähigkeit er in zwanzigjähriger Arbeit das Thema bis hin zur Drucklegung im vergangenen Jahr verfolgt hat. Das Ergebnis ist ein Standardwerk. In einem umfangreichen 130 Seiten starken Anhang mit den Rubriken „Namen der Formteile“, „Texte“, „Metallanalysen“, „Proportionen der Oberfläche“, „Querschnittzeichnungen“ und „Maße“) hat der Autor die metallurgischen, d. h. physikalischen und chemischen Messergebnisse – für die über hundert weitere Gongs aus Südostasien beigezogen wurden – und die dazugehörigen Erklärungen untergebracht.

Die Verbindung von ethnographischer und systematisch-naturwissenschaftlicher Forschung mit einer Gongschmiede in Java im Brennpunkt ist sehr gut gelungen. Von welcher Seite man auch immer sich in Zukunft mit metallenen Idiophonen beschäftigen wird – als Naturwissenschaftler, systematischer Organologe oder Musikethnologe – Varsányis Buch wird immer als verlässlicher Ausgangspunkt dienen.

Zwischen den ersten Teil und den Anhang sind drei weitere Teile auf 200 Seiten einge-

schoben, in welchen der Autor ebenfalls mit der systematisch-vergleichenden Methode der Struktur und Geschichte der Gamelanmusik tout court beizukommen versucht. Hier musste das Unternehmen aus den Fugen geraten, weil es ein Unmögliches ist, auf so kleinem Raum mehr als fragmentarische Beobachtungen zu einem so enormen Thema – das zum Teil gar nichts mit dem Gong ageng zutun hat – zusammenzutragen. Die Ausnahmen bilden die lezenswerten Abschnitte über Stimmen und Etymologie, welche besser im organologischen Teil aufgehoben wären. Das Prinzip der Gründlichkeit und Vollständigkeit, dem Varsányi im ersten organologischen Teil auf vorbildliche Weise nachkommt, ist für dieses Thema nicht geeignet.

Glücklicherweise enthält aber das Buch, was der Titel verspricht. Eine auf die Organologie reduzierte Fassung auf Englisch – mit verbessertem Layout und als wohlfeiles Paperback – müsste eigentlich ein „Hit“ werden.
(Oktober 2001) Tilman Seebaß

LEONHARD LECHNER: *Werke. Band 14: Werke für besondere Anlässe*. Hrsg. von Uwe MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 199 S.

1954 erschien als erster Band der von Konrad Ameln inaugurierten Lechner-Ausgabe der Band 3, *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünf Stimmen* (1577), vorgelegt vom Herausgeber des hier anzuzeigenden Bandes. 1956 folgte der Band 1, *Motectae sacrae quatuor, quinque et sex vocum* (1575), herausgegeben vom Rezensenten, der durch seinen Göttinger Studienkollegen Uwe Martin zu Lechners Werk geführt worden war. 1969 hatte der Herausgeber den Band 2 der Ausgabe vorgelegt. Nun erscheint, fast 50 Jahre nach dem Beginn der Ausgabe, deren letzter Band. Es fügt sich schön, dass Uwe Martin auch diesen Band erarbeitet hat, und es mag von der Scholarly community mit Verständnis betrachtet werden, dass der Unterzeichnete ihn rezensiert.

Der Band enthält 12 Gelegenheitskompositionen aus den Jahren 1575 bis 1604, darunter die drei so genannten „Kronborg-Motetten“, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Lechner sind, und die beiden monumentalen Repräsentationsstücke *Quid Chaos* (24 Stimmen in drei Chören) und *Laudate*

Dominum (15 Stimmen in drei Chören). Leider fehlt ein Hinweis auf die erhaltene Sopranstimme des Hochzeitspsalms *Beati quorum remissae sunt* von 1581, den Lechner 1587 in seinen Bußsalmendruck aufnahm; dementsprechend ist das Werk in Band 10 der Lechner-Ausgabe veröffentlicht. Am Schluss des Bandes stehen ein konzises Nachwort des Herausgebers, das die Werke in den Kontext von Lechners Biographie und Schaffen stellt, sowie ein Register der in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke; hier hätte man sich eine zusätzliche Auflistung der verschollenen und/oder nur in ihren Texten erhaltenen Werke gewünscht.

Die Ausgabe folgt den Editionsrichtlinien der Gesamtausgabe, zu denen leider auch gehörte, dass die Texte nicht gesondert abgedruckt wurden – hier besonders bedauerlich, denn einige von ihnen stammen immerhin von Paulus Schede Melissus und Martin Crusius. Dankenswerterweise hat der Herausgeber drei der Texte von Melissus (Nr. 3, 4 und 6), die Texte von Crusius (in Latein, wie von Lechner vertont, und in Griechisch) sowie den vermutlich von Lechner stammenden Text der Nr. 7 im Faksimile beigegeben, wie überhaupt der Band erfreulich reich bebildert ist. Jedem Stück ist eine Einführung vorangestellt, in der die jeweilige Entstehungsgeschichte dargestellt wird und knappe, aber sehr hilfreiche Hinweise zur kompositorischen Faktur gegeben werden. Dem Ausnahmewerk *Quid Chaos*, das für die Hochzeit Sebald I. Welser mit Magdalena Imhoff geschrieben wurde, ist ein Essay von Hubert Freiherr von Welser beigegeben, der eine ingeniose und überzeugende Interpretation des sehr merkwürdigen Textes von Melissus aus dem historischen Hintergrund heraus bietet. Die Kritischen Berichte können sich in erfreulich engen Grenzen halten, da alle Werke außer *Quid Chaos* jeweils nur in einer einzigen Quelle überliefert sind (S. 78 ist als zweite Quelle zu *Ascaniae stirpis virtus est* neben dem Exemplar des repräsentativen Druckes im Staatsarchiv der ehemaligen DDR in Oranienbaum ein zweites Exemplar in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen RISM A/I/5, S. 271 zu ergänzen). Die Ausstattung des Bandes ist schön (sogar mit einer Farbtafel), der Notensatz übersichtlich und gut lesbar. Ein paar kleine Druckfehler im Worttext sind belanglos (S. 161:

Michael Praetorius reiste nach Dresden nicht von Braunschweig, sondern von Wolfenbüttel aus); der Notentext ist zuverlässig (S. 44 T. 26 muss die erste Note der Oberstimme punktierte Halbe, nicht einfache Halbe sein; S. 131 haben sich zwei Zusatz-Akzidentien in T. 7 verirrt).

Man nimmt diese wohl gelungene Ausgabe gern in die Hand und verliert sich sehr schnell in Bewunderung für die mindestens drei Meisterwerke, die sie zu bieten hat: das bildgewaltige *Fontem perpetuis quem duxit ad aethera* (die erste der Kronborg-Motetten), den späten Psalm *Laudate Dominum* und das grandiose *Quid Chaos*, das dem fast gleichzeitig entstandenen *Spem in alium* von Thomas Tallis ebenbürtig ist. Und man wünscht sich, dass der Abschluss der Ausgabe der Pflege Lechners in der Praxis, die in den letzten Jahrzehnten eher spärlich geworden ist, neue Impulse gibt. Er war wirklich ein „gewaltiger Componist vnd Musicus“.

(November 2000)

Ludwig Finscher

LUCA MARENZIO. *Il nono libro de madrigali a cinque voci (1599)*. A cura di Paolo FABRI. Milano. Edizioni Suvini Zerboni 1999. LV, 109 S.

Bis heute kann das Werk Luca Marenzios nicht als editorisch erschlossen gelten: Das erste Ausgabenprojekt, die von Alfred Einstein in Angriff genommenen *Sämtlichen Werke*, kam der Emigration des Herausgebers wegen nicht über die zwei Bände mit den ersten sechs Büchern fünfstimmiger Madrigale hinaus. Die vor einem über einem Vierteljahrhundert von John Steele begonnenen *Opere complete* ergänzten hierzu gerade einmal das siebte Buch, bevor profugerunt clam. Seit dem Tode Bernhard Meiers stagnieren überdies die *Opera Omnia* innerhalb des CMM, die sich als erste dem geistlichen Werk widmeten. Und auch die 1977 von Steven Ledbetter und Patricia Myers ins Leben gerufene, als vorläufige Ergänzung gedachte Ausgabe der *Secular Works* hat bei weitem noch nicht alle Bände vorgelegt, hat bisher nicht-fünfstimmige Werke in den Mittelpunkt gestellt.

Gerade vom neunten Buch der „madrigali a cinque“ war bisher also keine vollständige Neuausgabe greifbar, deren Publikation quasi als Festschrift zum ansonsten ja eher stiefmütterlich behandelten Marenzio-Jahr 1999 bot sich

also an. Weniger aber der zeitrechnerischen Pointe wegen, dass auch dieser bisher eben weitgehend ignorierte Druck zu Marenzios 400. Todesjahr sein rundes Jubiläum erlebte, verdient der Band Erwähnung; nicht umsonst betont Fabri (S. I), dass Marenzio, als er die Drucklegung betreute, sein bevorstehendes Ableben wohl kaum nahen sah. Vielmehr bildet diese Publikation einen wichtigen Beitrag zu einem vollständigeren Bild von Marenzios Komponieren. Hugo Riemann etwa erklärte Marenzio kurzerhand zum „Erzchromatiker“, stützt sich dabei aber wohl vor allem auf eine einzige Komposition aus dem dritten Buch fünfstimmiger Madrigale. Einstein dagegen würdigte Marenzio vor allem in Bezug auf die Entwicklung des Canzonetta-Madrigals. Schon ein cursorischer Blick auf die Kompositionen des neunten Buches macht dagegen dessen kompendienhafte Gestaltung deutlich und zeigt so, dass die gerade genannten Schlagwörter nur vereinzelte Facetten bei Marenzio bezeichnen.

Dass Marenzio mit dieser Publikation, die immerhin inmitten der ‚wilden Jahre‘ der „seconda prattica“ erschien, einen wirklichen Rundumschlag zum Genre Madrigal vorlegen wollte, belegt schon die Auswahl der vertonten Texte: *Così nel mio parlar* eröffnet das Buch – gerade hier kann Fabbris Hinweis (S. III), welche Ungewöhnlichkeit eine Dante-Vertonung darstellt, nur unterstrichen werden. Es folgen natürlich Kompositionen über Francesco Petrarca's *Canzoniere*, insbesondere rime „in morte di Laura“, dann aber Gedichte, neuer zeitgenössisch-epigrammatischer Prägung (darunter natürlich dreimal Battista Guarini). In wohlgermerkt übertragener Form findet sich diese Konfrontation von veritabler Tradition und Gegenwart auch in der Musik wieder: Erwähnt seien nur die breite chromatische Linie über dem dichten polyphonen und dabei diatonischen Geflecht der Unterstimmen in *Solo e pensoso*, das rezitativische parlando des Oberstimmenduetts in *Il vago e bello Armillo* und schließlich der archaische Kanon im abschließenden *La bella man vi stringo*.

Eine wirklich lesenswerte Einführung, nebst englischer Übersetzung eröffnet den Band. Sie geht ebenso auf Marenzios Padroni, literaturgeschichtliche Hintergründe (S. III–V), aber z. B. auch die Tonartentypen der Madrigale

und Erwägungen der zeitgenössischen Theorie (S. VII ff.) ein. Allerdings kann Fabbris geistesgeschichtliche Breite nicht über philologische Kurzsichtigkeiten hinwegtäuschen. So ausführlich der Herausgeber etwa die vertonten Texte würdigt, so wenig versucht er doch ernsthaft, die Textvorlagen zu eruieren. Bei Guarini verweist er nur lapidar auf den Erstdruck der *Rime* von 1598. Gerade aber weil Guarinis Gedichte schon lange vor diesem Druck immer wieder vertont wurden, sollte die Forschung inzwischen doch für die Frage sensibilisiert sein, ob die Sache wirklich mit dem Verweis auf eine nicht greifbare Manuskriptüberlieferung abgetan werden kann, ob nicht Musikdrucke ihrerseits als „scelte poetiche“ nachgewirkt haben. Dass Fabbris diese These ignoriert, verwundert umso mehr, als er textgleiche Madrigale anderer Komponisten ja durchaus würdigt (S. V f.). Auch dokumentiert Fabbris sämtliche Drucke und Manuskriptquellen der Kompositionen; der Text der Ausgabe basiert aber nur auf dem einzig vollständigen Exemplar F-Pn des Erstdrucks und dem ebda. erhaltenen Exemplar des Nachdruckes von 1601. So wird – wieder einmal – das ja so unangenehme Phänomen Doppeldruck ignoriert. Auch bleibt offen, warum der Nachdruck von 1609, obwohl als „Di nuovo [...] coreetto [sic!]“ bezeichnet, zwar natürlich im Quellenverzeichnis erscheint (S. XXIII), im gerade vier Spalten umfassenden Kommentar (S. XXVI f.) dann aber nicht einmal erwähnt wird.

Solche Kritikpunkte erweisen sich mit Blick auf den eingangs gemachten Hinweis – den schlechten Zustand der Marenzio-Philologie betreffend – natürlich als ungerecht. Sie sollen auch weniger die grundsätzliche Brauchbarkeit des hier anzuzeigenden Bandes als derzeitige Referenzausgabe infrage stellen. Es stellt ein Verdienst dar, einen historisch relevanten Text zugänglich zu machen und ihn überhaupt einmal zu deuten; ihn nach philologisch modernsten Standards zu erschließen, bildet eine Aufgabe anderen Typus.

(Mai 2001)

Peter Niedermüller

JOHN DOWLAND: *Ayres for four voices. Newly edited by David GREER. London: Stainer and Bell 2000. XXXV, 214 S. (Musica Britannica VI.)*

Die herausragende Bedeutung John Dow-

lands für die englische Musik des elisabethanischen Zeitalters ist vor allem durch seinem Beitrag zum englischen Lautenlied begründet – einer vor den ersten Veröffentlichungen Dowlands in England noch unbekanntem Gattung. Auf dem Gebiet des Lautenspiels und insbesondere des Lautenliedes nahm im 16. Jahrhundert vielmehr Frankreich die führende Stellung innerhalb Europas ein. Die wichtigsten Lautenschulen, die in England in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet waren, kamen aus Frankreich, und ebenso verfügte man dort im Gegensatz zu England zu dieser Zeit über ein bemerkenswert großes Repertoire an gedruckten Liedersammlungen mit den repräsentativen Gattungen der Zeit: Chansons, Vaudevilles und *Airs de cour*. Mit der Publikation seines *First Booke of Ayres* im Jahre 1597 gab Dowland den Anstoß für eine ganze Reihe weiterer Sammlungen in den folgenden 20 Jahren und begründete so die in England neue Gattung des Lautenliedes. Diese abwechslungsreich angelegte Sammlung erlebte zwischen 1597 und 1613 insgesamt fünf Auflagen, wodurch sie zu der in dieser Zeit erfolgreichsten Veröffentlichung Englands wurde.

Die vorliegende, innerhalb der Reihe *Musica Britannica* bei Stainer and Bell (London) 2000 erschienene Publikation beinhaltet alle vierstimmigen Lautenlieder Dowlands in einer sorgfältigen Neuedition durch David Greer. So sind hier in einem Band 21 Titel *des First Booke of Songes of Ayres* (1597), 14 vierstimmige Sätze aus dem *Second Booke of Songs or Ayres* (1600), 17 Stücke des *Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603) sowie 13 Sätze aus dem Zyklus *From a Pilgrimes solage* (1612) vereinigt. Viele der Lautenlieder weisen in ihrer überwiegend homophonen Gestaltung und ihren tänzerischen Rhythmen unzweifelhaft französische Einflüsse auf, die der Komponist während eines mehrjährigen Frankreichaufenthaltes aufnehmen konnte, andere dagegen sind in ihrer hochdeklamatorischen Textgestaltung und einstrophig durchkomponierten Form eher mit der frühen monodischen Oper Italiens verwandt.

Da Dowlands *Ayres for Four Voices* bereits in derselben Reihe (*Musica Britannica*, Vol. 6, hrsg. von Thurston Dart und Nigel Fortune) erschienen sind, bedarf es einer besonderen Rechtfertigung für eine Neuedition. Der Vor-

zug der vorliegenden Ausgabe liegt nicht nur in der sich in musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben mittlerweile durchsetzenden Notation in originalen Notenwerten (anstelle einer Verkürzung der Werte im Verhältnis 1:2 oder sogar 1:4), der Verwendung neuer Schlüssel und einem bestechend großzügigen wie sorgfältigen Druck; vielmehr ist hier durch die Hinzufügung der Lautentabulatur samt Umsetzung in moderne Notation in besonderem Maße berücksichtigt, dass Dowlands Stücke in verschiedenen Besetzungen ausgeführt werden können. David Greer legte seiner Edition des *First Booke* Dowlands die Erstausgabe von 1597 zugrunde, da, wie der Herausgeber in einer informativen Einleitung darlegt, bis heute keineswegs geklärt ist, ob die Änderungen der späteren Auflagen vom Komponisten selbst oder von fremder Hand stammen. Die Titelseite des *First Booke* beinhaltet eine mutmaßlich vom Komponisten selbst verfasste Bemerkung: „The First Booke of Ayres of foure parts, with Tableture for the Lute. So made, that all parts together, or either of them seuerally, may be sung to the Lute, Orpherian, or Viol de gambo“, woraus hervorgeht, dass Dowland selbst verschiedene Möglichkeiten der Aufführung seiner hier zusammengefassten Kompositionen offenließ: entweder als Sololied mit Lautenbegleitung, als vierstimmigen Satz a cappella oder aber als eine Mischform (z. B. vierstimmigen Chorsatz mit Gambenbegleitung). Dem trägt die vorliegende Edition als Neuerung in besonderem Maße Rechnung. Eine informative Einleitung, ein Quellenverzeichnis und ein Kritischer Bericht erfüllen zudem alle Kriterien einer wissenschaftlichen Ausgabe, so dass diese Publikation sowohl von hohem wissenschaftlichen wie praktischen Nutzen ist. (Oktober 2001) Susan Lempert

ANDREAS ROMBERG (1767–1821): *Ausgewählte Werke. Serie I/Band I: Symphonie Nr. 1 Es-Dur op. 6*. Hrsg. von Karlheinz HÖFER. Vorgelegt von Klaus G. WERNER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2001. XV, 122 S.

Um die Kenntnis des symphonischen Schaffens der Zeit um 1800 ist es nach wie vor nicht sonderlich gut bestellt, vor allem dann, wenn man den Blick in den mitteldeutschen Raum richtet, und überdies zählt Andreas Romberg

zu den Komponisten jener Epoche, denen die Nachwelt ohne Zweifel nicht deshalb kein Denkmal errichtet hat, weil etwa ihre Musik es nicht rechtfertigte. Die vorliegende, von Klaus G. Werner erarbeitete Edition des in den Jahren 1793/94 entstandenen und 1805 bei Kühnel in Leipzig veröffentlichten Werks darf mithin in zweierlei Hinsicht begrüßt werden; zudem ist die Initiative der „Arbeitsstelle Andreas Romberg“ an der Hochschule in Vechta, Rombergs „weitgehend vergessenes Schaffen [...] wieder zugänglich zu machen“ (so Karlheinz Höfer) in seiner Vorbemerkung zur Romberg-Edition) insgesamt als überaus erfreulich anzusehen. Man darf schon jetzt auf die Fortsetzung der mit Rombergs *Es-Dur-Symphonie* begonnenen Reihe gespannt sein, denn dieses Werk macht mit seiner bemerkenswerten Durchführung des ersten Satzes, dem ohrwurmverdächtigen Andante und dem perpetuummobileartigen Finale, das in manchen Passagen den einen oder anderen Gedanken des Schlußsatzes von Beethovens *Vierter Symphonie* vorwegnimmt, neugierig auf all das, was noch kommen mag und hoffentlich bald erscheinen wird.

Einige kritische Anmerkungen hinsichtlich des Vorworts und der Ausgabe selbst mögen dazu beitragen, die künftigen Bände noch sorgfältiger zu gestalten: Bei Zitaten beispielsweise aus der *AmZ* sollte man einheitlich verfahren und nicht entweder das Erscheinungsjahr oder den Jahrgang nennen (und dies in einem Satz, vgl. Vorwort S. XI links). Auch wäre (freilich ohne es übertreiben zu müssen) etwas mehr philologische Akribie angebracht: Aus Anmerkung 21 auf S. XI erfährt man, dass die Bearbeitung des *Andante* als Kantate (hier stimmt auch die mitgeteilte Plattennummer nicht: 1457 statt 1497) vom Verlag als Kriegsverlust gemeldet wurde, eine Auskunft, die durch den Hinweis auf RISM R 2139 mit rund 20 nachgewiesenen Exemplaren entbehrlich geworden wäre; auf S. 120 fehlt der rezeptionsgeschichtlich nicht unwichtige Hinweis, dass die beiläufig erwähnte Ausgabe von Janet in Paris in *Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur* (2. Aufl. 1828, S. 8) nachgewiesen ist. – Das an sich ansprechende Notenbild wird durch sehr unschöne Bogenansetzungen (z. B. S. 20) beeinträchtigt; auch sind die keineswegs konsequent angebrachten Hinweise auf den (im übrigen sehr kompakten und gut argumentierten)

Kritischen Bericht bei ergänzten Bögen eher störend als hilfreich.

Die Aufmachung der Ausgabe ist aufwendig und geschmackvoll gestaltet.

(September 2001)

Axel Beer

Leoš JANÁČEK: Streichquartett Nr. 1. Angeregt durch „Die Kreutzersonate“ von L. N. Tolstoi. Partitur und Stimmen. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRONĚ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 52 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe E/Band 3.)

Im Rahmen der Janáček-Gesamtausgabe ist nun das *Erste Streichquartett* erschienen: großzügig gedruckt in der Partitur, teilweise leider etwas unübersichtlich im Stimmensatz. Über die Entstehungsgeschichte des Quartetts, die diversen Druckausgaben und die vorangegangene, heute verschollene Komposition eines Klaviertrios nach Tolstois „Kreutzersonate“ erfährt man im Vorwort von Miloš Štědroň einiges. Doch bereits hier wünscht man sich – gemessen am Stellenwert der Edition – genauere Angaben: Paul Wingfields These etwa, wie viel von Janáčeks verschollenem Klaviertrio in das erhaltene Streichquartett eingeflossen ist, wird (ohne Quellenangabe!) erwähnt, dann aber heißt es: „Wingfield wußte jedoch noch nichts von den 14 Seiten Skizzen aus Kroměříž, die heute in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums liegen (JA A 49.312)“ (S. XI). Dass jene Skizzen auch an dieser Stelle nicht näher beschrieben werden, enttäuscht.

Auf die nahe liegende, wenn auch nicht ganz leicht zu klärende und in der musikwissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutierten Frage, wie viel Programmatisches in Janáčeks Streichquartett zu finden sei, geht das Vorwort nicht ein. Auch die knappe Analyse des Werks bleibt eher im Allgemeinen. Insgesamt wird das Vorwort von formal-editorischen Hinweisen dominiert, werkspezifische Details bleiben eher unterbelichtet.

Hinzu kommt – in der deutschsprachigen Version des Vorworts – eine mäßige Übersetzung (z. B. ist anstatt von „Sätzen“ von „Teilen“ die Rede, und immerhin schmunzeln kann man bei der „Lieb-“ statt „Leibeigenschaft“, S. X). Nicht ganz einsichtig ist in der Partitur, warum Triolisches nicht wie gewöhnlich, sondern umständlich als „3:2“, „6:4“ etc. gekenn-

zeichnet ist. Dass diese (vermutlich authentische) Schreibweise selbst in den Stimmen beibehalten wurde, trägt nicht zur ohnehin geringen Lesefreundlichkeit des Stimmenmaterials bei. Und schließlich bleibt zu kritisieren, dass dem immerhin fünfsprachigen Vorwort leider nur ein zweisprachiger Kritischer Bericht folgt.

Insgesamt hätte man Janáčeks *Erstes Streichquartett* innerhalb der Janáček-Gesamtausgabe einen detailgenaueren Band gewünscht.

(April 2001)

Melanie Unsel

Eingegangene Schriften

Anton Arensky. Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. XIII, 324 S., Notenbeisp. (musik konkret. Band 11.)

Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Andreas MEYER und Ullrich SCHEIDLER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. 352 S., Abb., Notenbeisp.

KEVIN BAZZANA: Glenn Gould oder Die Kunst der Interpretation. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2001. 329 S., Abb., Notenbeisp.

ERWIN BARTA: Das Wiener Konzerthaus zwischen 1945 und 1961. Eine vereinsgeschichtliche und musikwirtschaftliche Studie. Tutzing: Hans Schneider 2001. 32 + 231 S., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 39.)

Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz 6.–8. Dezember 1999. Hrsg. von Walter PASS und Alexander RAUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2001. X, 174 S. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 8.)

Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung. Hrsg. von Irene BRANDEBURG und Gerhard CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 248 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 3.)

Das Berliner Phonogramm-Archiv 1999–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt.