
BESPRECHUNGEN

Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Hrsg. von Hans-Martin LINDE und Regula RAPP. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000. 378 S., Abb., Notenbeisp.

Es ist unbestritten, Alte Musik hat Konjunktur. Immer größer wird die Zahl der Spezialensembles und der Festivals, beinahe unüberschaubar gestalten sich bereits die Neuerscheinungen auf dem Noten- und Schallplattenmarkt. Rundfunksender widmen sich der Alten Musik, Musikhochschulen richten entsprechende Ausbildungszweige ein und Opern sowie Konzertinstitutionen öffnen sich dem vormals wenig bekannten Repertoire.

Unter dem Motto „Provokation und Tradition“ vereinen der Flötist, Dirigent und Komponist Hans-Martin Linde und die Chefdramaturgin der Deutschen Staatsoper Berlin, Regula Rapp, fünfzehn „Erfahrungen mit der Alten Musik“, verfasst gleichermaßen von Ausführenden der Alten Musik und Musikwissenschaftlern. Dies ist bereits ein großes Verdienst des Bandes: Man spürt glücklicherweise nichts von den häufig apostrophierten Vorurteilen zwischen „Praktikern“ und „Theoretikern“.

Die Autoren haben sich ihre Themen selbst ausgewählt, es handelt sich also um eine zufällige Zusammenstellung, welche die Vielfalt des Alte-Musik-Bereichs unterstreicht.

Drei Beiträge befassen sich im engeren Sinne mit instrumentenkundlichen Fragen. Crawford Young beschreibt eindrucksvoll die Entwicklung von Laute, Quinterne und Zitole bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Ausführlich wird auf Bau- und Spielweise, Stimmung sowie Repertoire eingegangen, wobei Young zur Argumentation Rückgriff auf ikonographische Zeugnisse, theoretische Quellen und erhaltene Instrumente nimmt. Primär terminologischen Klärungen gilt der Text von Lorenz Welker über Theorbe und Arciliuto als Obligatinstrumente im Ensemblesatz des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Thomas Drescher wendet sich einer wenig bekannten Quelle zur österreichischen Streicherpraxis im 17. Jahrhundert zu, dem *Musicalischen Schlissl* von Johann Jacob Prinner. Das 13. Kapitel des 1677 verfassten Traktats beschreibt umfassend sie-

ben Streichinstrumente, vom „Violon“ bis zur „Halbgeigl“, und gibt ferner Hinweise zur Geigen- und Bogenhaltung. Dreschers kommentierte Edition des Kapitels ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der barocken Streicher-musik.

Das englische Repertoire um 1700 steht im Mittelpunkt zwei weiterer Beiträge. Anthony Rooley bespricht in einem höchst originellen Text die Sammlung *Amphion Anglicus* von John Blow (London 1700) und rückt die umfangreiche Dedikation an Prinzessin Anne sowie die Themen einiger Lieder ins Licht der intimen Beziehung zwischen Anne und der Lautenistin Arabella Hunt. Auch Joachim Steinheuer beschäftigt sich mit dieser Zeit, in der die englischen Komponisten mit einer intensiven Antikenrezeption begannen, lange nach entsprechenden Bemühungen in Italien und Frankreich. Übersetzungen und Adaptionen antiker Lyrik in Liedern von Henry Purcell und John Blow werden von Steinheuer einer textlichen und musikalischen Analyse unterzogen.

Pedro Memelsdorff untersucht detailliert die Ballade „Le grant desir“ von Matteo da Perugia, ein Werk voller dissonanter Dramatik, das bei seiner Aufführung laut eines Zeugnisses von Simone Prudenzi „die Kirche dröhnen ließ“. Angefügt ist eine neue Übertragung, die der Autor als Basis seiner Analyse anfertigte.

Eine Antwort auf die Frage nach der Faszination der Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert gibt Silke Leopold, indem sie die Sopranrollen in Opern der Zeit als Verkörperung eines höfischen Männlichkeitsideals bezeichnet.

Eine Studie zur kirchenmusikalischen Aufführungspraxis am Dresdner Hof trägt Joshua Rifkin bei. Aus der Betrachtung von Stimmsätzen dreier Werke von Jan Dismas Zelenka zieht der Autor den Schluss, dass der Dresdner Hofkapelle im Regelfall nur acht Sänger zur Verfügung standen. Diese Erkenntnis überträgt Rifkin auf die Wunschbesetzung J. S. Bachs für „Kyrie“ und „Gloria“ der *h-Moll-Messe*, deren Aufführungsmaterialien der Thomaskantor 1733 dem Dresdner Hof überreicht hatte.

In vier Texten ist schließlich die Sicht der Interpreten besonders deutlich: Andreas Staier

bekräftigt die Authentizität der bachschen Cembalobearbeitungen eigener Violin-Solosonaten, während sich René Jacobs über Mozarts *Così fan tutte* äußert, die er als Werk „zwischen Vergangenheit und Zukunft“ bezeichnet. Der Cellist Gerhart Darmstadt schreibt über die dritte Violoncello-Suite von Bach mit einer hinzugefügten Klavierbegleitung von Robert Schumann und Michael Schneider berichtet abschließend von seinen Erfahrungen einer Aufführung des *Orfeo* von Claudio Monteverdi aus der Partitur von Paul Hindemith.

Ein reichhaltiger Sammelband also, dem aber ein entscheidender Punkt fehlt: Die kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen „Alte Musik“ und „Historische Aufführungspraxis“. Denn die fünfzehn Beiträge, die sich mit Fakten vom 14. bis zum 20. Jahrhundert beschäftigen, werfen prinzipielle Fragen auf: Wo beginnt die „Alte Musik“, in der Notre-Dame-Epoche, beim Gregorianischen Choral oder mit Vermutungen über jüdische Tempelmusik? Wo endet die „Alte Musik“: bei Bach, mit der Mannheimer Schule oder der Französischen Revolution? Ist auch noch eine Regerphantasie, gespielt auf einer Sauer-Orgel in den Bereich der Historischen Aufführungspraxis zu zählen? Muss „Alte Musik“ zwingend an „Historische Aufführungspraxis“ gekoppelt werden?

Vielleicht hätte auch ein Antipode zu Wort kommen können, der ebenfalls Erfahrungen mit Alter Musik hat, sie jedoch in der Interpretation neuer Instrumente bevorzugt. Schließlich, um eine letzte Kritik zu äußern, vermisst man ein Autorenverzeichnis, das genauere Hinweise auf die Verfasser geben könnte.

Fazit: Ein lesenswerter Band mit wertvollen Thesen und Dokumenten, den ein terminologischer Grundsatzartikel über „Alte Musik“ noch bereichert hätte.

(September 2000) Bernhard Schrammek

NICOLE RESTLE: *Vokales und instrumentales Komponieren in Johann Hermann Scheins „Opella Nova Ander Theil“*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2000. 198 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe Musikwissenschaft. Band 20.)

Die Arbeit von Restle, eine Münchner Dis-

sertation von 1997, füllt eine Lücke. Deutschsprachige Dissertationen zu Johann Hermann Schein hat es lange nicht gegeben, und eine Monographie über seine fraglos interessanteste Sammlung geistlicher Konzerte fehlte bislang völlig. Restle konzentriert sich vor allem auf die musikalischen Strukturen und schneidet nur gelegentlich Fragen der Textausdeutung an. Das ist sehr zu begrüßen; auch Scheins Musik lässt sich nicht auf das unsägliche „Wort-Ton-Verhältnis“ reduzieren (geschweige denn auf eine angewandte Figurenlehre).

In den Blick nimmt Nicole Restle bei den Choralbearbeitungen „das Verhältnis von vorgegebener Liedmelodie und konzertierender Gestaltung“ und bei den übrigen Stücken die Funktion der Instrumente „innerhalb des Satzes“ sowie ihren Einfluss auf „das konzertierende Geschehen“ und „auf die musikalische Formbildung“ (S. 16). Das sind allerdings Themen, mit denen sich auch schon andere Autoren befasst haben. Zu erwarten wäre also eine Diskussion bisheriger Forschungsergebnisse und eine darauf aufbauende umfassende Durchleuchtung von Scheins kompositorischen Strategien. Leider findet sich in Restles Arbeit weder das eine noch das andere. Die Verfasserin lässt sich auf eine Auseinandersetzung mit der Literatur nicht wirklich ein, und mit ihren Analysen vermag sie grundlegend Neues kaum zu bieten. Viel zu oft beschränkt sie sich auf Protokolle des musikalischen Geschehens, die überdies durch Schwächen im Umgang mit der Terminologie und den dahinter stehenden satztechnischen Phänomenen beeinträchtigt werden. Beispielsweise diskutiert Restle nirgends genauer, was sie unter „konzertierendem“, „imitatorischem“ oder „kontrapunktischem“ Satz versteht. Die Folge ist ein begriffliches Durcheinander, das gelegentlich zu völlig schiefen Resultaten führt.

Im zweiten Kapitel etwa heißt es einerseits, der „kontrapunktische Satz“ begegne in älteren Stücken ohne Generalbass (S. 46), andererseits aber unterscheidet Restle auch im Concerto Partien im „imitatorischen Satz“ von solchen im „konzertierenden Kompositionsstil“ (S. 28). Und während der Leser sich noch fragt, ob die Verfasserin mit „kontrapunktisch“ und „imitatorisch“ ein und dasselbe meint oder nicht, stößt er auf die Formulierung „imitatorische Concerto- bzw. Favorito-Abschnitte“ (S. 138),

die die vorherigen Differenzierungsversuche ad absurdum führt. „Imitatorisch“ heißt für Restle offenbar lediglich „nachahmend“. So kann sie dann auch problemlos bei Instrumentalpartien zu Vokalsoli von „imitatorischer Technik“ sprechen (S. 107), obwohl es sich teilweise um eine gänzlich andere Satzart als bei den Choralkonzerten handelt.

Unter einem derart laxen Umgang mit den Begriffen leiden auch die Analysen im 5. Kapitel (hier geht es um die Rolle obligater Instrumente im Zusammenspiel mit einer Vokalstimme); zudem sind sie nur selten so fundiert, wie man es sich durchgehend wünschte. Viel zu oft bleibt Restle bei der Beschreibung von Motiven stehen; sie neigt zu Verallgemeinerungen – die Wiederholung gleicher Motive führe zu „formalen Strukturen“ (S. 131) – bzw. zu pauschalen Urteilen, die den differenzierten Verhältnissen bei Schein keineswegs gerecht werden. So schreibt sie etwa die Funktion der Instrumente sei es, „Längen im Gesangsvortrag zu überspielen“ sowie „kadenzbedingte Zäsuren zu überbrücken“ (S. 124). Tatsächlich aber ist das Verhältnis zwischen den Partnern gerade bei Zäsuren von höchster Subtilität: Zwischen ihrer „Überbrückung“ und Bekräftigung gibt es alle möglichen Zwischenstufen, die jeweils genauer zu prüfen wären, bevor dann auch formale Konsequenzen bedacht werden können.

Wer sich einen Überblick über Scheins Concerti in *Opella nova II* verschaffen will, dem wird Restles Arbeit gewiss manche nützlichen Informationen bieten. Anregungen für die Forschung enthält die Schrift allerdings kaum. Es bedarf weiterer Anstrengungen, um Schein endlich aus dem Schatten des übermächtigen Heinrich Schütz hervortreten zu lassen.

(Februar 2001) Walter Werbeck

THOMAS SCHLAGE: *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*. Neckargemünd: Männeles Verlag 2000. 342 S., Faks., Notenbeisp.

In seiner Heidelberger Dissertation geht Schlage von der Prämisse aus, dass zum adäquaten Verständnis der Vokalkompositionen deren soziale Entstehungsbedingungen konse-

quent miteinzubeziehen seien. Damit nimmt er kunsttheoretische Schriften des 17. Jahrhunderts beim Wort, die auf der Erkenntnis beruhen, dass musikalisches Produzieren von Wechselwirkungen zwischen sozialen Funktionen und kompositorischen Mitteln bestimmt sei. In einem ersten Teil schildert der Autor umfassend und unter Verwendung aktueller Forschungsliteratur das sozio-kulturelle Umfeld in Nürnberg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Rolle der ehrgeizigen, nach Nobilitierung strebenden Patrizier wird ebenso beschrieben wie theologische Grundsätze lutherischer Orthodoxie. Besonders verdienstvoll ist die Präsentation von zeitgenössischer Literatur und Dichtung, die als Quellen für die Kompositionen Kindermanns dienten und deren Verbreitung und Verfügbarkeit in der „Königin“ der Reichsstädte untersucht werden. Ein zweiter Teil ist der musikalischen Analyse einzelner Kompositionen gewidmet, deren Formanlagen und Textbehandlung dargestellt werden. Durch Vergleich mit Vertonungen zeitgenössischer Komponisten (Johann Staden, Heinrich Schütz u. a.) weist Schlage auf Besonderheiten aber auch auf konventionelle Schemata in Kindermanns Satzkunst hin. Ein ausführliches Kapitel setzt sich mit den in den Quellen unterschiedlich bezeichneten Gattungen Motette und Concert auseinander und diskutiert exemplarisch die Kompositionen vor dem Hintergrund der im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Stillehre Christoph Bernhards und der Problematik der Beziehungen zu Kategorien der Rhetorik („genera dicendi“, „stilus“).

In einem ausführlichen Anhang werden die in der Arbeit behandelten Quellen chronologisch aufgelistet. Neben den Vokalkompositionen Kindermanns werden auch handschriftliche und in Drucken überlieferte Gedichte auf den Komponisten, Erlasse der Nürnberger Stadträte und in Nürnberg gedruckte Gesangsbücher aufgeführt. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein Faksimile-Teil mit einer Übertragung eines Kindermann-Briefes ergänzen diesen Teil. Zahlreiche und im ansprechenden Notensatz wiedergegebene Notenbeispiele runden das Opus ab.

Einige Formulierungen bedürfen der Klärung, so z. B. S. 142 „avantgardistische Faktur des Tonsatzes“ oder S. 146: „Die Gegenüber-

stellung von harmonisch bestimmter Homophonie und kontrapunktischer Polyphonie bewirken [sic!] in Verbindung mit den Generalpausen eine ‚dramatische‘ Spannung.“ Allerdings sind dies nur geringfügige Einwände, die den überaus positiven Eindruck dieser Arbeit nicht trüben. Schlages methodischer Ansatz und die Sorgfalt bei der Analyse und Wertung der Kompositionen ermöglichen einen schärferen Blick auf das Nürnberger Musikleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Durch Heranziehung eines komplexen Vergleichsmaterials bietet der Autor darüber hinaus ein Panorama reichsstädtischer Kultur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

(März 2001)

Heinz-Jürgen Winkler

DANIELA GARBE: Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998. Teil I: Repertoirestudie, Teil II: Kataloge und Register IX, 205 S. (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33.)

Als Beitrag zur Geschichte des evangelischen Kirchenmusikrepertoires im 17. Jahrhundert betrachtet Daniela Garbe ihre 1994 an der Universität Göttingen angenommene Dissertation, und zwar nicht als Darstellung des „Gesamtzusammenhangs“, sondern als eine Fallstudie. Ausgehend von der Erkenntnis, dass sich die Geschichte der Kirchenmusik nicht ohne eine lokalgeschichtliche Perspektive betreiben lasse, müsse danach gefragt werden, „was zu besonderen Zeiten an einzelnen Orten und unter speziellen Bedingungen [an musikalischem Repertoire] in Gebrauch gewesen ist“ (S. 3). Damit widmet sich diese Studie gleichermaßen der Lokalgeschichte wie der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (S. 3), und dass dabei nicht nur eine seit 1911/12 zwar bekannte, aber bis heute nicht in einem Katalog erschlossene Musiksammlung bekannt gemacht wird, sondern auch ein Beitrag zu einer bislang wenig erforschten Stadtmusikgeschichte Niedersachsens geleistet wird, ist erfreulich.

Garbes eingangs formulierte Erkenntnis weitete gleich zu Beginn ihrer Abhandlung den Blick des Lesers und lässt die Komplexität repertoiregeschichtlicher Fragestellungen er-

kennen. Diese und auch der sich daraus ergebende enorme Umfang der heranzuziehenden Quellen- und Sekundärliteratur erfordert eigentlich eine ausführliche Vorüberlegung zu Methodik und Forschungslage, nicht zuletzt um auch die Auswahlkriterien hinsichtlich der im folgenden herangezogenen Vergleichsbeispiele und der Forschungsliteratur zu verstehen. Das Fehlen einer solchen enttäuscht indes und wirft in der weiteren Lektüre manche Frage auf. Gerade zu Beginn der Arbeit wäre Gelegenheit gewesen, das subtile und oft nicht unproblematische Verhältnis von Lokalgeschichtsforschung und ortsübergreifender Epochen- oder Gattungsgeschichte zu erläutern.

Im Gegenzug rückt die Verfasserin die Quellen in den Mittelpunkt, weil Musikgeschichte „erst durch ihre Quellen recht erschlossen“ wird (S. 3). In drei Hauptkapiteln wird zunächst der Notenbestand beschrieben, seine Bestimmung für schulisch-kirchliche Aufführungen belegt (Kapitel I). Eine Beschreibung des historischen Umfelds (Kapitel II) entwirft unter Verweis auf zahlreiche archivalische Quellen ein informationsreiches Bild der Helmstedter Kirchen- und Schulmusik im 17. Jahrhundert, um abschließend das Repertoire zu erläutern (Kapitel III) und über die Beschreibung der Aufführungsanlässe die Quellen auf die historische Situation zu projizieren. Besonderes Interesse kommt angesichts des einleitenden Statements dem Verhältnis von überregionaler historischer Entwicklung und lokalgeschichtlicher Realität zu, also der Frage nach dem Helmstedter „Repertoire in seiner Zeit“ (Kapitel III, 5, S. 189–211). Dieses bewertet die Autorin als „durchaus typisch“ und gerade das Vorhandensein von nur wenigen „großen Namen“ weist darauf hin, dass es sich hier um das „Gebrauchsrepertoire“ einer Stadt handele (S. 212).

Über diese Einschätzung hinausgehend fordern die Feststellung, dass es „die“ Kirchenmusikbibliothek des 17. Jahrhunderts nicht gebe (S. 196) wie auch die Unterschiedlichkeit der Profile der Helmstedter Handschriften (zusammengefasst auf S. 212 f.) trotz schwieriger Quellenlage zum Versuch auf, die Entstehung einzelner Codices und auch die Beschränkung auf „Standardrepertoire“ in den 1680er-Jahren (S. 213) zu erklären, um so „historisches Umfeld“ – nicht nur das helmstedtische! – und

Quellenlage aufeinander zu beziehen. Lokal- und Repertoiregeschichte können dabei miteinander vernetzt werden, um zu erläutern, ob sich für die Entstehung und Zusammensetzung der Helmstedter Sammlung „besondere Zeiten“ und „spezielle Bedingungen“ (S. 3) nachweisen lassen. Hier könnte Garbes Handschriftenbeschreibung, die unterschiedliche Typen und Profile erbrachte (S. 62 und S. 137ff.), an vorliegende Studien – z. B. Friedhelm Krummachers Studie über die Choralbearbeitung von 1978 – anknüpfen und soziale, geographische oder stadtgeschichtliche Aspekte diskutieren, also die Frage, ob sich an der Helmstedter Sammlung – im ganzen oder auch nur teilweise – ein höfisches oder städtisches, nord-, mittel- oder süddeutsches oder ein klein-, groß- oder universitätsstädtisches Profil festmachen lässt und sich so eventuell unterschiedliche Orientierungsmuster erkennen lassen. Angedeutet war dieser Fragehorizont bereits bei der Feststellung einer „bürgerlich-städtisch-universitären Monteverdi-Rezeption“ in der Handschrift Cod. Guelf. 323 Mus. Hdschr., Nr. 83/84 (S. 139). Mit einer solchen Erörterung hätte die Autorin aufgrund ihrer detaillierten Kenntnis der Helmstedter Bestände auch zu einer Modifizierung des von ihr kritisierten Pauschalurteils über „das“ Kantorei-Repertoire (S. 197), wie es in *MGG 1* formuliert worden war, beitragen können.

Dabei zeigt sich nochmals die Notwendigkeit methodischer Vorentscheidungen, da die angeführten Vergleichsbelege häufiger auch die Frage nach ihrer Repräsentativität aufwerfen, zumal – und dies ist nicht der Autorin anzulasten – die lokalgeschichtliche Forschungsliteratur zur Musikgeschichte deutscher Städte oft nicht mehr taufersch ist. Der unvermeidliche Rückgriff auf diese musikwissenschaftliche Literatur kann nur mit gehöriger Vorsicht geschehen, um tragfähige Aussagen „über den lokalen Tellerrand“ hinweg treffen zu können. Die Auswahl von Belegen wäre deshalb zuweilen zu erläutern: Der aus Dieter Krickebergs Arbeit über das Kantorat (1965) übernommene Verweis auf eine aus der Lausitz stammende Quelle auf S. 76 überrascht wegen der räumlichen Distanz, das ebenfalls von Krickeberg angeführte Vergleichsbeispiel (Joh. Ph. Bendelers *Directorium musicum*) wäre aber umso mehr zu diskutieren, als Garbe auf S. 79 offenbar im

Gegensatz zu Krickeberg eine Beziehung zu Helmstedt erwägt. Zuweilen fehlt neuere Sekundärliteratur, etwa Norbert Bolins Funeralmusikstudie *Sterben ist mein Gewinn* von 1989 oder John Butts *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque* (Cambridge 1994), zuweilen Rückverweise auf andere lokalgeschichtliche Forschungen, etwa bei der Diskussion des Helmstedter „chorus symphoniacus“ auf einen solchen auch in Lüneburg und Danzig bestehenden und in Hamburg geplanten Chor (S. 75).

Der Wert der vorliegenden Arbeit zeigt sich außer in den zahlreichen Quellenbelegen auch im „Herzstück“ (S. 3), dem Katalogteil: Er erschließt das Repertoire, dokumentiert einen bis dahin nur umrisshaft der Forschung bekannten Bestand, liefert Nachweise über zahlreiche Werke und Komponisten und weist auf zahlreiche Konkordanzen und so auf die Verbreitung vieler Werke hin. Das Schwergewicht bildet die Beschreibung der Handschriften, da die Drucke über den Katalog der Musikdrucke der Herzog August Bibliothek nachweisbar sind (Teil 1, S. 4). Gemeinsam mit den zahlreichen Informationen aus schriftlichen Quellen (Teil 1) bieten beide Bände reiches Material zur Geschichte der Musik in Helmstedt. Weiteren Studien zur Regionalen Musikgeschichte wie auch zur Repertoiregeschichte des 17. Jahrhunderts stellen sie deshalb wertvolle Informationen zur Verfügung.

(Mai 2001)

Joachim Kremer

CORINNA HERR: *Medeas Zorn. Eine „starke Frau“ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000. 305 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band.2.)*

Dieses aus einer Bremer Dissertation von 1999 entstandene Buch leistet einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts und zum Verständnis der Antikenrezeption im Musiktheater. Es ist darüber hinaus bedeutsam für die feministische Diskussion des historischen Weiblichkeitsbildes.

Die Monographie ist zunächst eine stoffgeschichtliche Untersuchung. Der von Euripides, Apollonios Rhodios und Seneca überliefer-

te, jedoch bereits „vor-patriarchale“ (in der *Ilias* erwähnte) Mythos wird in sieben Opernfassungen von Jean-Baptiste Lully (1675), Marc-Antoine Charpentier (1693), Georg Friedrich Händel (1713), Joseph-François Salomon (1713), Johann Christoph Vogel (1786), Luigi Cherubini (1797) und Johann Simon Mayr (1813) aufgesucht; ein Ausblick auf Medea-Dramatisierungen des 20. Jahrhunderts führt zu überraschenden neuen Gesichtspunkten. (Selbstverständlich gab es im 17. und 18. Jahrhundert noch viele weitere dramatische Fassungen, auf die z. T. hingewiesen wird – leider nicht auf Antonio Bononcini, Georg Kaspar Schürmann oder Georg Benda.)

Der Medea-Mythos selbst gliedert sich in drei thematische Episoden, lokalisiert in Kolchis (als Teil der Argonautensage mit Jason), Korinth (Ehekatastrophe mit Jason) und Athen (Eifersuchtsdrama mit Aigeus und Theseus). In Vogels Tragédie lyrique *La toison d'or* erscheint die Kolchis-Sage, in Lullys und Händels textlich miteinander verbundenen Werken die Athen-Sage, in den übrigen die Korinth-Sage, die mit dem zuerst von Euripides erwähnten Kindermord und der Flucht der Zauberin auf dem Drachenwagen endet. Wie gezeigt wird, geht es in diesen drei Handlungen um dieselbe Figur, eine „wütende“ Zauberin und „starke Frau“, die die Schicksale anderer durch Magie und Willenskraft beeinflusst. Jedoch finde sich eine bereits antike Unterscheidung zwischen einer alten, „archaischen“ und einer neueren, „zivilisierten“ Bewusstseinslage der Medea (die letztere angedeutet bei Euripides), was in den Dramatisierungen bis zu einem gewissen Grade als Spannungsmoment verwertet sei. Ferner werden die Paralleltraditionen der Amazone und der Zauberin bzw. Hexe kurz verglichen und zum Weiblichkeitsdiskurs der neuzeitlichen Kultur in Beziehung gesetzt. Nicht nur die Änderungen der Fabel selbst, sondern auch die allgemeineren Tendenzen der Ent-Mythologisierung bzw. Re-Mythologisierung werden ins Auge gefasst.

Die Studie verschränkt also die Frage nach dem „mythologischen Kern“ mit den vom jeweils zeitgenössischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts eingeforderten Weiblichkeitsbildern und dramatischen Poetiken. Dies entspricht der Situation des Opernmachens inso-

fern, als die – durchweg männlichen – Autoren ja die Grundkonstellationen des Mythos verschieben konnten, etwa um ihre Geschichte einem bestimmten Frauenbild oder dramaturgischen Prinzip anzupassen. Hauptergebnis der Untersuchung ist aber, dass das Bild und die Behandlung Medeas sich im 17. und 18. Jahrhundert nur in geringem Maße ändert: Die vorwiegend positive Tradition der „femme forte“ im Frankreich der „Précieuses“ wurde zwar allmählich vom eher frauenfeindlichen Weiblichkeitsbild (der „femme faible“) Jean-Jacques Rousseaus und des späten 18. Jahrhunderts abgelöst, jedoch behalten bei diesem Mythos noch die Opernfassungen um 1800 die positiven Züge der „starken Frau“ mit geringen Abschwächungen bei. Dieses Ergebnis stellt sich gegen die vieldiskutierte These von Cathérine Clément, dass Oper grundsätzlich immer auf Unterjochung der Frau hinauslaufe. Medea ist als Opernheldin zugegebenermaßen ein Sonderfall; sie bezahlt nicht mit ihrem Leben, sondern entkommt durch magische Kraft. Doch scheint dies von den Dramatikern noch des 18. Jahrhunderts nicht beanstandet zu werden, wenn auch Medeas Flucht etwa bei Cherubini und Mayr als eine Steigerung des übernatürlichen Schreckens dargestellt wird. Wichtig scheint Herrs Folgerung, dass die von Dramatikern seit Euripides ersonnenen ‚Erklärungen‘ von Medeas Untaten einschließlich des Kindermords (etwa aus psychologischen oder sozialen Gründen, oder aufgrund mythischer Fremdbestimmung) gerade misogynie Implikationen haben, bis hin zur Liebermann-Oper *Freispruch für Medea* (1995). Jedenfalls gehören die dramaturgischen Lösungen der Rechtfertigung oder auch der Selbstbestrafung (durch Selbstmord) sowie etwa die Beimischung von Klischees der „femme fatale“ erst ins 19. und 20. Jahrhundert.

Das Hauptstück der Argumentation ist nun die Beschreibung der dramatisch-musikalischen Gestaltungen im Einzelnen, durch die illustriert werden soll, wie sich Künstler und Publikum dieses Frauenbild vorgestellt haben. Diese Beschreibung wird in drei großen Komplexen durchgeführt, in denen jeweils alle relevanten Szenen der sieben Opern literarisch und musikalisch gewürdigt werden: die Vorstellung der „starken Frau“ und ihres übernatürlichen bzw. männlichen ‚Furors‘; die Rolle

männlicher und weiblicher Gegenbilder zu Medea (Jason bzw. die Rivalinnen) und die Eheproblematik; das Thema der Ermordung der Kinder. Der Wert dieser intelligenten und kundigen Beschreibungen wird dadurch nicht geschmälert, dass z. T. auf bestimmte Polaritäten hin interpretiert wird. Das wichtigste Werkzeug ist die (hier keineswegs überinterpretierte) musikalische Affektenlehre; vor allem die Grundunterscheidung der Affekthemisphären von „voluptas“ und „taedium“ – nach Mersenne und Kircher – ermöglicht positive bzw. negative Interpretationen der Personen und Handlungen selbst. Die Affektbereiche des „angenehmen Grauens“ und des mythischen Sublimen treten in den späteren Opern als Bereicherung hinzu. Offenbar führt der Begriff des „Furor“ selbst über die Affektenlehre hinaus; er ist schon seit der Antike ebenso männlich wie weiblich definiert und hat überindividuelle Züge, was in seiner musikalischen Gestaltung teilweise aufgezeigt werden kann. Die Polarität männlich-weiblich wird nicht als technisch gegeben vorausgesetzt, sondern erst innerhalb der einzelnen semantischen Felder aufgesucht. Insgesamt finden sich zahlreiche Nuancen zwischen den älteren Darstellungen einer mehr männlich-starken und erfolgreichen „femme forte“ (gerade etwa bei Händel) und einer etwas mehr weiblich-passiven, aber immer noch positiv dargestellten Protagonistin in den späteren Werken. Die folienartigen Gegenbilder eines despotischen, aber schwachen Jason und einer unschuldigen, aber auch ineffektiven „femme fragile“ in Gestalt der Nebenbuhlerinnen Hissifile bzw. Creusa bzw. Aegle variieren kaum. Die Behandlung des Kindermordes schließlich wird im Zusammenhang mit zeitgenössischen sozialen und anthropologischen Diskussionen vorgeführt und an einzelnen Szenen erläutert; man erkennt, wie wichtig das Thema im allgemeinen Bewusstsein damals gewesen ist und wie sehr die Medea-Opern mit den etwa von Schiller und Goethe aufgegriffenen Kindsmörderin-Debatten interagiert und kontrastiert haben müssen.

Als grundsätzlicherer Zweifel bleibt eigentlich nur bestehen, ob hier nicht verschiedene Operntypen zu sehr über einen Leisten geschlagen werden (allerdings wird der individuelle dramaturgische Gegensatz zwischen Lully und Händel registriert) und ob nicht der

semantische Stellenwert einzelner Kompositionsmittel noch stärker zeitlich fluktuiertere als hier angenommen, was das Gesamtbild etwas verunsichern würde. Auch ließe sich fragen, ob nun diese eine Operngestalt das positive Bild der „starken Frau“ allein zu tragen hatte oder was man von den Konkurrentinnen Alcina, Armida usw. erwartete. Herr deutet an, dass deren Behandlung dem Weiblichkeitsbild der schwachen Frau viel mehr zuneigte.

Der Informationsgehalt und die fachliche Zuverlässigkeit des Buches sind sehr anerkennenswert, auch in den schwer überschaubaren Bereichen der klassischen und französischen Literatur. Freilich gibt es unscharfe Ränder, etwa bei der italienischen Dramaturgie (z. B. liest man anstelle von „tragico fine“ regelmäßig „lieto tragico“) oder der Theaterpraxis (die szenographische Bedeutung des Stoffes ist nur in einer einzigen schulbuchartigen Fußnote, Anm. 165, berücksichtigt). Angenehm überrascht die Erwähnung von „frühneuzeitlichen musikwissenschaftlichen Arbeiten“ (Anm. 10). Die vom Centaurus-Verlag durchgelassenen Druckfehler sind zwar nicht Legion, aber eine beachtliche Centurie. Und die Dokumentation verschiedener Medea-Operntitel nach Stieger und der *Enciclopedia dello Spettacolo* (Anhang, S. 304 f.) hätte sich die Autorin sparen können. Es sei denn, durch Zuschreibungen wie der Münchner *Medea vendicativa* an den Komponisten „Emanuele, Massimiliano“ (die Aufführung, 1662, wurde dem Kurfürsten Max Emanuel gewidmet), und der Wiener *Medea riconosciuta* (1736) an „Leonardo da Vinci“, hätte sie der Tragödienserie ein Satyrspiel anfügen wollen.

(Juli 2001)

Reinhard Strohm

Von Luther zu Bach. Bericht über die Tagung 22.–25. September 1996 in Eisenach / Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung. Hrsg. von Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 287 S., Abb., Notenbeisp.

Die 16 Beiträge sind nach fünf übergeordneten Themen gegliedert: 1. „Ästhetik der Realpräsenz – Das Motiv der unio von Luther bis Bach“ (Beiträge von Oswald Bayer, Johann Anselm Steiger, Meinrad Walter, Lothar Steiger,

Renate Steiger), 2. „Musik im Gottesdienst – Der Luther-Choral als Grundlage von Liturgie und Figuralmusik“ (Beiträge von Robin A. Leaver, Don O. Franklin, Hermann Jung, Helmut Lauterwasser, Ulrich Meyer), 3. „Luthertum und Judentum“ (zwei Beiträge von Niels Back), 4. „Der Streit um die Hamburger Oper“ (Beitrag von Markus Vinzent), 5. „Trost im Sterben – Zeugnisse lutherischer Ars moriendi und Sterbenssorge“ (Beiträge von Matthias Richter, Ingeborg Stein, Martin-Christian Mautner).

Einige der Beiträge sind primär theologischen Themen gewidmet. Oswald Bayers Text steht unter dem Motto „Das Wunder der Gottesgemeinschaft“ und gibt eine „Besinnung auf das Motiv der ‚unio‘ bei Luther und im Luthertum Bachs“ (wobei die Nennung des Namens Bach ein – unnötiger – Zusatz zum Wiederabdruck des ursprünglich in anderem Zusammenhang veröffentlichten Textes ist). Einen Wiederabdruck stellt auch der Beitrag von Johann Anselm Steiger dar, dessen Thema die „Ästhetik der Realpräsenz“ bei Luther und Luthers Erben ist. In Lothar Steigers Betrachtung „Die Stimme des Freundes: Luthers Bibeldeutsch und seine unverständigen Revisionen in der Gegenwart“ werden Textverfälschungen aufgedeckt, die unter den Händen gutmeinender Bibelrevisoren entstehen. Niels Back kann in seinem ersten Beitrag „Die alten Hebräer haben recht wol gesagt“, überzeugend dartun, dass Johann Gerhard in seiner 1631 unter dem Titel *Postilla Salomonaea* gedruckten Hohelied-Erklärung jüdische Bibel-exegese rezipiert hat.

Mehrere Texte des Bandes beschäftigen sich mit Themen aus der Geschichte der Kirchenmusik zwischen Luther und Bach. Robin A. Leaver untersucht unter dem Titel „The ‚Deutsche Messe‘ and the Music of Worship: Martin Luther and Johann Sebastian Bach“ die Folgerungen, die die protestantische Kirchenmusik aus der Gottesdienstordnung gezogen hat, die Luther 1526 unter dem Titel „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdiensts“ erscheinen ließ. Helmut Lauterwassers Beitrag gilt dem choralgebundenen Schaffen von Michael Praetorius. Mit ihrem Text „Das ‚musikalische Testament‘ des Heinrich Posthumus Reuß und seine Erfüllung bis in das ‚dritte und vierte Glied‘“ erweitert Ingeborg Stein die Kenntnis des Hintergrundes von Schütz' *Musikalischen*

Exequien durch den Verweis auf die Vorform der berühmten Sarginschriften in Heinrich Reuß' *SterbensErinnerung*. Und Markus Vinzent analysiert in seiner Untersuchung „Von der Moralität des Nichtmoralischen – Die ethische Grundlage für die Ermöglichung der Hamburger Oper“ die Streitigkeiten um die Existenzberechtigung der Hamburger Oper am Gänsemarkt vor dem Hintergrund der theologischen Lehre von den *Adiaphora*.

In der Hälfte der Beiträge wird das kirchenmusikalische Œuvre Bachs thematisiert. Zum Teil sind einzelne bachsche Werke Gegenstand der Analyse: die Pfingstkantate *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* BWV 172 (Meinrad Walter), die drei für den 20. Sonntag nach Trinitatis geschriebenen Kantaten *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162, *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 180 und *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 (Renate Steiger), die Kantate *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 38 (Don O. Franklin), die Kantaten zum 1. Advent *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 und 62 sowie *Schwingt freudig euch empor* BWV 36 (Hermann Jung) und die Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 (Martin-Christian Mautner). Ulrich Meyer gibt „Anregungen aus Bachs Kantatentexten für heutige Kirchenmusik“. Mit Bachs Kirchenmusik beschäftigt sich auch Niels Backs zweiter Beitrag für den Band „Johann Sebastian Bach – ein ‚gewaltiger Gestalter lutherischer Judenpolemik?‘“, in dem der Verfasser ein vermeintliches Bach-Thema dahin zurückverweist, wohin es gehört.

Die zweieinhalb Jahre, die zwischen der Tagung, der der Band seine Entstehung verdankt, und der Veröffentlichung der Texte liegen, mögen nach den Usancen mancher anderer Fächer eine lange Zeit sein. Angesichts der Tatsache aber, dass die Texte einer früheren Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, die 1991 stattgefunden hat („Johann Sebastian Bachs Kantaten zum Thema Tod und Sterben“), neun Jahre benötigten, um ans Licht der Öffentlichkeit zu kommen, ist man eher geneigt, der Herausgeberin und dem Verlag für die Zügigkeit der Publikation zu danken.

(Juni 2001)

Werner Breig

PAUL HEUSER: *Das Clavierspiel der Bachzeit. Ein aufführungspraktisches Handbuch nach den Quellen. Klavier, Cembalo, Orgel. Mainz u.a.: Schott 1999. 178 S., Notenbeisp. (Studienbuch Musik.)*

In den letzten Jahren erschien eine beachtliche Anzahl an Publikationen zur musikalischen Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, darunter auch zum Tastenspiel. Editionen von Instrumentalschulen aus dem 18. Jahrhundert mit Kommentaren, Publikationen zum Orgel- und Klavierbau, Veröffentlichungen zu Fragen der Interpretation, Artikulation, Stimmung und Ornamentik informieren differenziert über den Vortrag, die Spielweise und andere aufführungspraktische Aspekte dieser Zeit.

Paul Heuser schließt mit seinem Buch an diese Textbasis an und richtet sich an Musiker, die sich schnell und effektiv über die Tastenspielenkunst des 18. Jahrhunderts informieren möchten. Er will die wichtigsten theoretischen Forderungen zusammentragen und einen Überblick geben, mit dessen „Hilfe sich der Musiker ein Urteil bilden und seine eigenen Interpretationslösungen finden kann“ (der Autor verfolgt damit eine ähnliche Absicht wie Karin und Eugen Ott in ihrem *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*, konzentriert sich aber auf das Klavierspiel und nicht allein auf die Verzierungen). Diese Intention umzusetzen, gelingt Paul Heuser: Er gibt in stringent gegliederter und übersichtlicher Form einen kurzen Querschnitt durch die Forderungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts zum Klavierspiel, zitiert aus ausgewählten Dokumenten und erläutert anschaulich die mitteldeutsche Tradition des Klavier- und Orgelspiels. Heusers Buch basiert auf einer beeindruckenden Fülle an ausgewerteten Quellentexten zur damaligen Musizierpraxis; er wertet nicht nur die Texte zum Tastenspiel im engeren Sinne aus – wie Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Jacob Adlungs *Musica mechanica organoedi* und Daniel Gottlob Türks *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* sowie Türks *Klavierschule* –, sondern stützt sich auch auf weitere theoretische Lehrwerke des 18. Jahrhunderts, die in die Ausführungen zum Tastenspiel Gewinn bringend einfließen und diese in einen größeren Rahmen stellen.

Im einführenden Teil seiner Publikation,

„Die Ausgangsbasis des Tastenspielers“, geht Heuser auf grundlegende Aspekte des Tastenspiels ein, erläutert u. a. die Clavierinstrumente des 18. Jahrhunderts und die Problematik der temperierten Stimmung, gibt Anregungen für die Fingersätze sowie die Orgelregistrierung. Die folgenden beiden Kapitel beschäftigen sich mit der musikalischen Rhetorik (Deutlichkeit und Cantabilität des Spiels, die rhetorischen Figuren, Phrasierung, Affekt) und dem Metrum (Akzentsetzung, Tempobezeichnung und -ausführung). Im letzten Teil der Arbeit widmet sich Heuser Fragen der Notation und tatsächlichen Ausführung (Realisierung von Punktierungen, Manieren, Ornamenten) und fügt Überlegungen zu Suite- und Fugenspiel hinzu.

Heuser gelingt es mit seinem Buch, wichtige Forderungen der Theoretiker für das Tastenspiel des 18. Jahrhunderts überschaubar zusammenzustellen und dem ausübenden Musiker viele Anregungen für den Vortrag von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu geben. Positiv hervorzuheben ist die umfassende Exemplifizierung der zeitgenössischen Forderungen durch Notenbeispiele, die erheblich zur Illustration und Fasslichkeit beitragen. Indes zieht sich Heuser hinter die Äußerungen der Zeitgenossen zurück; er reflektiert nicht über die theoretischen Forderungen, setzt sich mit diesen nicht kritisch auseinander und verzichtet auf eine Diskussion ihrer Umsetzbarkeit. Wünschenswert wäre eine Erweiterung seines Untersuchungsrahmens um diese Fragen und ein Einbezug der diesbezüglichen bisherigen aufführungspraktischen Forschung.

(Juni 2001)

Panja Mücke

WOLFGANG SANDBERGER: *Bach 2000. 24 Inventionen über Johann Sebastian Bach. Mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 241 S., Abb.*

Der hier zu besprechende Beitrag zum Bachjahr 2000 knüpft an eine fast 200-jährige Tradition an: Hatte Forkels Bach-Monographie von 1802 für die Bach-Ausgabe des Verlages Hoffmeister geworben, so ist Sandbergers Darstellung eine Begleitaktion für die Bach-Einspielungen der Firma Teldec Classics Interna-

tional. Das ist kein Makel, sollte aber nicht vergessen werden, will man den volkstümlichen Ton verstehen, mit dem sich der Verfasser an sein Publikum wendet, das er sich offenbar nicht als ein primär lesendes, sondern ein primär Compact Disks hörendes vorstellt.

Der Untertitel „24 Inventionen ...“, der Anspielungen an die beiden bekanntesten Klavier-Opera Bachs verbindet, lässt eine Sammlung von Einzeltexten erwarten, die den Gegenstand umkreisen. De facto handelt es sich jedoch um eine weitgehend an der Biographie orientierte Darstellung. Zwar stehen am Anfang zwei Kapitel, die vom Tod Bachs und seiner Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert handeln. Dann aber wird das Leben Bachs erzählt, wobei Werkbetrachtungen eingeflochten sind oder auch Wichtiges aus dem damaligen Musikleben oder über Bachs Zeitgenossen usw. mitgeteilt wird. Der Leser erhält den wohlthuenden Eindruck, dass der Autor kein bestimmtes Stoffpensum pflichtgemäß abhandelt, sondern dass er erzählt, was ihm selbst besonders faszinierend erscheint. Dass er auch Anekdotisches nicht verschmäht, ist verantwortbar, da Kommentar und Einordnung nicht fehlen. (Allerdings: Wenn Hans Francks *Pilgerfahrt nach Lübeck*, wie auf S. 53 mitgeteilt wird, „kaum mehr erträglich“ ist, warum wird sie dann zitiert?)

So positiv auch die Bemühung des Verfassers zu würdigen ist, einem breiten Leserpublikum Stichhaltiges über Bach mitzuteilen, so wird das unterstellte Bedürfnis der Leser nach schlagend einfacher Information vielleicht doch überschätzt. Ein Beispiel: Wenn auf S. 46 f. das *Capriccio sopra la lontananza* BWV 992 besprochen wird, dann sollte man doch dem Leser zuzumuten können, die Ungewissheit über die Identität des „fratro“ (nicht „fratello“, wie Sandberger schreibt) auszuhalten – so vergnüglich die Geschichte vom Bruder Johann Jacob und seiner Karriere in der schwedischen Armee auch zu lesen ist; und statt von Spittas „Bauchschmerzen“ über dieses Werk sollte das Lesepublikum lieber etwas über Kuhnaus *Biblische Historien* erfahren. Zu gering schätzt der Autor das Auskunftsbedürfnis seines Publikums ein, wenn er auf S. 140 über die verschollene *Markus-Passion* schreibt: „Erst jüngst wurde gar eine vollständige Rekonstruktion dieser Passion versucht.“ Ist damit auf eine in Stuttgart im

Herbst 1999 aufgeführte Pasticcio-Fassung angespielt (deren Autor Ton Koopman nach eigenem Bekunden gar nicht „rekonstruieren“ wollte) oder auf die Fassung Hellmann-Koch von 1996? Und wie werden die immerhin bereits 1964 einsetzenden früheren Rekonstruktionsversuche eingeordnet? Und wäre nicht auch einem Laienpublikum die Information zuzumuten, dass es verschollene Werke gibt (und die *Markus-Passion* gehört zu ihnen), die in Wirklichkeit gar nicht rekonstruierbar sind?

Die Beispiele ließen sich vermehren. Sollte Sandbergers Buch eine zweite Auflage erleben, so wäre vielleicht doch zu empfehlen, unter Beibehaltung des leserfreundlichen Tones über manches genauer zu informieren – auch wenn dabei auf einige Stichwörter verzichtet werden müsste.

Zu den Vorzügen des Buches gehören die zahlreichen gut ausgesuchten und gut in den Text eingepassten Abbildungen, die nicht nur das optische Bild beleben (nur selten findet man zwei gegenüberliegende Seiten, die aus reinem Text bestehen), sondern auch den Informationswert des Buches erhöhen.

(Juni 2001)

Werner Breig

BARBARA WIERMANN: *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 631 S. (*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 4.)

Von der Berufung zum Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen im März 1768 bis zu seinem Tod am 14. Dezember 1788 war Carl Philipp Emanuel Bachs Leben und Wirken immer auch ein Gegenstand öffentlicher Berichterstattung und Reflexion. Das „Originalgenie“ Bach konnte sich des Interesses zahlreicher Journale sicher sein. Jedes seiner neu erschienenen Werke wurde rezensiert; über die von Bach veranstalteten Konzerte erfahren wir ebenso aus der Presse wie über sein Wirken als Selbstverleger u. a. m. Zwar hatte es in den zurückliegenden Jahren nicht an Versuchen gefehlt, dieses aussagekräftige Textmaterial zu sammeln und zumindest in Teilen der For-

schung zur Verfügung zu stellen, zuletzt in Ernst Suchallas zweibändiger Dokumentation (1994). Barbara Wiermann hat erstmals vollständig sämtliche, den Bach-Sohn betreffende Aussagen aus der hamburgischen Presse vorgelegt. Diese textlichen Quellen „liefern neue biographische Details, sie dokumentieren den Verlauf von Bachs Publikationsvorhaben, sie gewähren Einblicke in seine Tätigkeit als hamburgischer Musikdirektor, sie vermitteln ein lebendiges Bild des Hamburger Konzertwesens und beleuchten Bachs Position im deutschen Musikleben“ (S. 7).

In einem instruktiven Vorwort skizziert die Herausgeberin die gesellschaftlichen Bedingungen für das Aufblühen des Hamburger Zeitungswesens im 18. Jahrhundert. Sie beschreibt Profil, Aussagetendenz, Verbreitungsgrad und Adressatenkreis der Tagespresse, der Intelligenzblätter, Gelehrten Zeitungen und Zeitschriften. Und sie charakterisiert diese im Hinblick auf das durch sie vermittelte Bach-Bild. Vielleicht hätte an dieser Stelle ein Hinweis auf Joachim Kirchners Monographie *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (1931) erfolgen sollen, die für den untersuchten Zeitraum 1768 bis 1790 in Hamburg mehr als einhundert Zeitschriften allgemein- und fachwissenschaftlicher, belehrender und unterhaltender Art nachweist. Es wäre interessant zu wissen, ob diese Zeitschriften gleichfalls Bach betreffendes Dokumentenmaterial beinhalten. Siebzehn in Hamburg und Umgebung erschiene Periodika, darunter die deutschlandweit verbreitete renommierte *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, werden systematisch ausgewertet. Angesichts der Materialfülle – insgesamt 343 Dokumente, wobei zu manchem Ereignis oftmals mehrere, z. T. ähnlich lautende Nachrichten vorliegen, zusammengetragen in einer bemerkenswerten Fleißarbeit – hat es sich als zweckmäßig erwiesen, die Texte in fünf thematische Komplexe zu bündeln. Sie betreffen die biographische Ebene, den Werksektor, die Gottesdienstmusiken, Bachs Organisation und Durchführung von öffentlichen Konzerten sowie das Kapitel „Musikleben der Zeit“.

Die mitgeteilten Dokumente sind in ihrem Erkenntniswert und Informationsgehalt sehr hoch zu veranschlagen, da sie buchstäblich keinen Lebensbereich des Musikers auslassen. Sie

beziehen sich auf Bachs Verwandten- und Schülerkreis ebenso wie auf sein in der Hansestadt weit gefächertes Tätigkeitsspektrum. Wir erfahren von den sonntäglichen Kantatenaufführungen und den Passionsmusiken in den Haupt- und Nebenkirchen, und wir werden über Bachs verdienstvolles Wirken als Konzertorganisator informiert, über das ein Rezensent rückblickend schrieb: „Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der große Bach“ (S. 467 f.). Der Hauptteil der Dokumente bezieht sich auf die Werke selbst. Diese zahlreichen, fast durchweg positiven Rezensionen waren es, die die Aura vom „großen Bach“ festigen halfen. Sucht man nach frühen Zeugnissen für die Beschreibung des Personalstils dieses Komponisten oder der von ihm gepflegten Gattungen, wird man gern auf diese Kritiken zurückgreifen.

Anlage und Präsentation der Texte lassen unschwer das Vorbild der *Bach-Dokumente* erkennen, deren bewährtes Konzept – chronologische Anordnung der Dokumente (innerhalb des gewählten Schwerpunktes) und ausführlicher Kommentar (mit zahlreichen neuen Forschungsergebnissen und Literaturverweisen) – auch hier zur Anwendung kommt.

Die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung hat in den letzten Jahren einen enormen Aufschwung erfahren. Neue Perspektiven und Aufgaben eröffnen sich mit dem Kiewer Quellenfund und dem Projekt einer Gesamtausgabe der Werke des „Hamburger Bach“. Ob biographische oder sozialgeschichtlich intendierte, ob quellenkritische oder überlieferungsgeschichtliche Forschungen zum zweiten Bach-Sohn – sie alle haben sich einer verlässlichen dokumentarisch-empirischen Textbasis zu versichern. Die vorliegende Dokumentation von Barbara Wiermann liefert sie.

(Juni 2001)

Hans-Günter Ottenberg

Tanzdramen. Opéra comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Klaus HORTSCHANSKY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000, 189 S., Abb., Notenbeisp. (Gluck-Studien. Band 2.)

Vorzustellen gilt es einen Band, der zusammenführt, was historisch selbstverständlich zusammengehörte: Oper und Ballett. Nicht nur

dies ist zu begrüßen, auch die Fülle des Neuen an Quellenneufunden und neuen Erkenntnissen zur Ästhetik aufgrund von neuen oder neu gelesenen Quellen. Wobei gerade anhand der Quellenneufunde, dem Schwerpunktthema, das große Dilemma wissenschaftlicher Gesamtausgaben deutlich wird: Während der langen Jahre ihres Entstehens beginnt ihr wissenschaftlicher Stand aufgrund neuer Quellen und neuer Erkenntnisse zum Umgang mit ihnen bereits bei oder noch vor Abschluss zu veralten, so dass Neuausgaben erwogen werden müssen. So auch bei der Gluck-Ausgabe, bei der die dank politischer Veränderungen und computerisierter Datenerfassung ermöglichten Quellenfunde zur Opéra comique Neuausgaben teils notwendig, teils wünschenswert machen (Daniela Philippi), während im Bereich des Tanztheaters angesichts des reichen Krumauer Musik-Archivs nicht einmal die Zahl der gluckschen Ballette und schon gar nicht deren Identität feststeht (Bruce Alan Brown und Gerhard Croll), und zwei neue Quellen zu *Don Juan* die Dynamik- und Artikulationsbehandlung in der bisherigen Ausgabe von 1966 (Dagmar Neumann-Glückam) wie überhaupt deren Quellengrundlage (Klaus Hortschansky) in Frage stellen.

Die Aufsätze zur Ästhetik, obgleich in der Minderzahl, zeichnen sich durch ihre Befreiung von tradierten Denkmodellen aus: Souverän schlängeln sie sich zwischen den im Ballett streng zu trennenden Ebenen von theoretischen Schriften und Analysen der Praxis, indem sie auf den Charakter des Autors und des jeweiligen Textes hinweisen (Sibylle Dahms); oder erliegen – vielleicht, weil Thema der Wandel des Darstellungsstils ist – der Verlockung, eben jene Ebenen zu vermischen (Monika Woitas). Verdienstvoll ist in jedem Fall der mühevollen Versuch, Sonderentwicklungen im tänzerisch-pantomimischen Darstellungsstil der Zeit zu orten und abzugrenzen (Hannelore Unfried). Das kompositorische Umfeld zeigt, dass ein Komponist wie Gluck keine punktuelle Anlehnung an eine ihm zunächst fremde Gattung übt, sondern sich eine Gesamtkonzeption schöpferisch aneignet: so die Sonatenform in den *Airs* seiner Opéras comiques, wobei das Experimentieren mit dieser Form zum zeitgenössischen Entwicklungsstandard gehört (Herbert Schneider); so die Finalbildungen mit Chören oder

Vaudevilles, wobei Gluck hier eigenständiger war und gleichzeitig eine Vermittlerrolle hin zu Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart einnimmt (Gabriele Buschmeier), und so auch bei der Umarbeitung von *Cythère assiégée* (Michel Noiray). Die allmähliche Ablösung des Vaudeville durch den „air nouveau“ stellt kein teleologisches Ziel dar, sondern einen ästhetischen Wandel von der Textgattung Vaudeville zur Musikgattung „air nouveau“ und damit eine Umwertung im Verhältnis Musik-Drama (Thomas Betzwieser).

(August 2001) Manuela Jahrmärker und
Gunhild Oberzaucher-Schüller

CHRISTINE VILLINGER: „*Mi vuoi tu corbellar*“. *Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen. Tutzing: Hans Schneider 2000. IX, 444 S., Notenbeisp., tab. Übersichten (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 40.)*

Betrachtet man den aktuellen Forschungsstand zur italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, so entdeckt man recht bald, dass es zwar Studien zur Opera seria in großer Zahl gibt, dass aber die Opera buffa, sieht man einmal ab von Ausnahmen wie Mozarts Buffa-Verken, noch weitgehend unergründetes Gebiet ist. Dies gilt für die venezianische wie die neapolitanische Buffa gleichermaßen, und gäbe es nicht die nun schon betagte aber angesichts der Forschungslage immer noch grundlegende Studie von Andrea Della Corte, die immerhin einen ersten Überblick vermittelt, wäre unser Wissensstand geradezu desolat, da bisher auch die wenigen neueren, vornehmlich von italienischer Seite verfassten monographischen Untersuchungen zum Schaffen einzelner Buffa-Komponisten kaum in der Lage waren, unser Wissen zu vertiefen.

Es ist deshalb überaus erfreulich, dass mit dem vorliegenden Buch wenigstens eine der vielen Lücken geschlossen werden konnte. Christine Villingers Dissertation setzt sich mit dem Buffa-Schaffen Giovanni Paisiellos auseinander, eines Komponisten also, der seinerzeit zu den beherrschenden Gestalten im Bereich der Opera buffa gehörte. Wenngleich die Autorin das gattungsgeschichtliche Umfeld natürlich aus arbeitsökonomischen Gründen nur

bedingt in ihre Ausführungen mit einbeziehen kann, bemüht sie sich doch zumindest, einige grundlegende gattungstypische Aspekte herauszuarbeiten. So setzt sie sich ausführlich mit den bekanntermaßen nicht gerade häufigen und nicht immer besonders aussagekräftigen Äußerungen der Theoretiker zur „opera comica“ auseinander und bietet damit eine nützliche Zusammenschau der verfügbaren Quellen und der in diesen vertretenen ästhetischen Positionen.

Ein altbekanntes Problem stellen im italienischen komischen Musiktheater die zahlreichen Gattungsbezeichnungen dar, die aus heutiger Sicht einer Systematisierung bedürfen. Auch Christine Villinger unternimmt einen diesbezüglichen terminologischen Klärungsversuch, wengleich mit geteiltem Erfolg. Im Sinne einer pragmatischen Vereinfachung wäre es angebracht gewesen, „Opera buffa“ als Begriff einzuführen, der, obwohl er erst um 1790 in den Libretti Verwendung gefunden hat, heute als Sammelbegriff und als Pendant zu „Opera seria“ gebraucht werden kann. Ferner wäre es notwendig gewesen, dezidiert gegen die immer noch verbreitete Meinung, mit einem bestimmten Gattungsbegriff, wie er z. B. „dramma giocoso“ sein kann, ließe sich auch immer ein genau definiertes formales Konzept verbinden, Position zu beziehen. Eine solche formale und begriffliche Eingrenzung ist nur selten und dann auch nur in einem zeitlich und regional eng begrenzten Rahmen möglich (so bezeichnet z. B. „commedia per musica“ in Neapel um 1730 etwas anderes als um 1770).

Der sozio-kulturelle Kontext, in dem die Opera buffa in Neapel gedeihen konnte, und die besonderen Produktionsbedingungen stehen im Mittelpunkt eines weiteren Kapitels. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das umfangreiche Quellenmaterial, welches die Autorin zur Untermauerung ihrer Ausführungen zitiert und der Vergleich der Bedingungen in Neapel mit denen in Rom, Venedig, St. Petersburg und Wien, wo ebenfalls Werke Paisiellos auf die Bühne gebracht wurden. Dieser Vergleich zeigt, welch großen Einfluss lokale Gepflogenheiten und Produktionsparameter auf die jeweilige formale Gestalt eines Stücks haben konnten.

Einen weiteren Abschnitt ihrer Arbeit widmet Christine Villinger der musikalischen Ge-

stalt der Opere buffe Paisiellos, beleuchtet deren Instrumentation, Formen und Funktion der Ouvertüre, Arienformen und geht der Frage nach, inwieweit sich ein Zusammenhang zwischen Rollentypologie und Ariengestaltung herstellen lässt. Dabei kommt die Autorin auch auf die Rollenbezeichnungen („Primo buffo mezzo carattere“ usw.) zu sprechen, bei denen sich nach wie vor die Frage stellt, inwieweit sie sich (über die hierarchische Bestimmung innerhalb des Sängersensembles hinaus) mit einem auch musikalisch definierten „Typus“ von Rolle in Verbindung bringen lassen. Die Ausführungen der Autorin bieten hier zu dieser Frage zahlreiche interessante Anhaltspunkte zu weiteren Überlegungen, machen zugleich aber auch deutlich – Christine Villinger räumt das selbst vollkommen zu Recht ein –, dass selbst, wenn man sich auf den Komponisten Paisiello beschränkt, eine umfassende Klärung dieses Problemkomplexes beim derzeitigen Forschungsstand kaum möglich ist. Vielleicht könnte es in diesem Zusammenhang hilfreich sein, Erkenntnisse benachbarter Disziplinen, wie z. B. der Tanzforschung, die ebenfalls solche Rollenbezeichnungen kennt, in weitere Untersuchungen mit einzubeziehen.

In dem anschließenden Kapitel gilt die Aufmerksamkeit der Autorin Form, Aufbau und dramaturgischer Funktion der Ensemblenummern (Duette, Terzette, „pezzi concertati“). Auch hier gewinnt sie dabei Erkenntnisse, die sich über Paisiello hinaus und mutatis mutandis auch auf die Opera buffa im Allgemeinen übertragen lassen. Untersuchungen zu Aufbau und Form einiger ausgewählter Finali Paisiellos runden den analytischen Teil der Arbeit ab. Ein ausführliches Kapitel zur Rezeption der Opere buffe Paisiellos bis 1800 (in Neapel und ausgewählten Städten und Regionen Mittel- und Oberitaliens sowie in Paris, mit zahlreichen Quellenzitate) wird durch eine tabellarische Übersicht zu Inszenierungen dieser Werke in jüngerer Zeit ergänzt. Eine weitere Tabelle bietet eine chronologische Übersicht zu den Wiener Aufführungen zwischen 1771 und 1837.

Trotz gelegentlicher kleiner sprachlicher Schnitzer (z. B. S. 174: „festgelegtesten“) ist das Buch, da sich die Autorin einer erfreulich unverschnörkelten Sprache bedient, insgesamt sehr gut lesbar. Nicht der Verfasserin anzulas-

ten, aber für den Leser eine Zumutung, ist die vielfach sehr schlechte Wiedergabequalität der Beispiele des Notenanhangs. Das umfassende und sehr gut zusammengestellte Literaturverzeichnis könnte noch wirkungsvoller für weitere Forschungen genutzt werden, wenn die Lektorierung noch etwas genauer gewesen wäre: Leider sind die bibliographischen Angaben bei einigen abgelegenen Publikationen nicht so ausführlich, dass es dem interessierten Leser auf Anhieb möglich wäre, selbige zu ermitteln.

Ungeachtet dieser kleineren Mängel bleibt jedoch festzuhalten, dass es Christine Villinger mit ihrem Buch gelungen ist, den wissenschaftlichen Kenntnisstand zur Opera buffa und insbesondere zu Giovanni Paisiello ein gutes Stück voranzubringen.

(April 2001)

Daniel Brandenburg

Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Nicole WILD. Hildesheim u. a.: Olms, 1997. 490 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen 3.)

Die herausragende Rolle der Opéra comique für die Entwicklung des europäischen Musiktheaters im 19. Jahrhundert ist inzwischen anerkannt. In der Literatur hat sich dies bisher aber nur bedingt niedergeschlagen, denn selbst für zentrale Fragestellungen und Komponisten liegen nur vereinzelt seriöse Publikationen vor. Umso dankbarer ist der Leser für die hier vorliegenden 18 Beiträge, in denen teilweise unerschlossene Facetten der Opéra comique beleuchtet werden. Der vorliegende Bericht der Frankfurter Tagung von 1994 gliedert sich in drei ungefähr gleichgewichtige Teile, die sich gattungsspezifischen und ästhetischen Fragen, den Produktionsbedingungen sowie der Wirkung der Opéra comique auf das Musiktheater außerhalb Frankreichs (Deutschland, Italien und Spanien) widmen. (Eine wichtige Ergänzung zum dritten Teil wird der in Vorbereitung befindliche Tagungsband des Prager Kongresses von 1999 darstellen, in dem u. a. die Rezeption in Osteuropa untersucht wird.) Als eine in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Opéra comique noch nicht hinreichend erfasste Peri-

ode erkennt Thomas Betzwieser die Jahre zwischen 1800 und 1820 und zeichnet die vielschichtige ästhetische Debatte der Zeit nach. Arnold Jacobshagen charakterisiert Struktur und Funktion der Chorintroduktion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zeigt die Ursprünge in Werken des späten 18. Jahrhunderts auf. Die Rahmenbedingungen wie „Mise en scène“, Zensur und Aspekte der Rezeption in Frankreich werden ebenso wenig außer Acht gelassen, wie Fragen des Schaffensprozesses, die Herbert Schneider anhand von Skizzen zu *Fra Diavolo* untersucht. Der im Titel des Bandes angesprochenen Wirkung auf das Musiktheater außerhalb Frankreichs widmet sich der abschließende Block. Nicht ganz überzeugen kann allerdings der Beitrag von Ramón Barce, der zwar einige Charakteristika des spanischen Singspiels herausarbeitet, den Bezug zur Opéra comique aber kaum herstellt. Die anderen Beiträge zeigen aber, dass sich die Wirkung keineswegs auf Länder wie Deutschland beschränkte, in denen wegen des sich erst allmählich ausbildenden eigenen Repertoires die französische Oper einen leichten Stand hatte, sondern auch in Italien, wo die Opéra comique wegen der übermächtigen Konkurrenz einheimischer, den Erwartungen des italienischen Publikums viel mehr entgegenkommender Werke praktisch nicht gespielt wurde. Emilio Sala zeigt anhand einer Bearbeitung eines Librettos der Opéra comique zur Neuvertonung in Italien Gemeinsamkeiten und Unterschiede von französischer und italienischer Oper auf. Marco Marica macht schließlich auf einen überraschenden Aspekt der Rezeption in Italien aufmerksam, nämlich auf die Übersetzung bzw. Bearbeitung der Libretti zu Prosastücken. (März 2001)

Sebastian Werr

HERVÉ LACOMBE: Les Voies de l'opéra français au XIXe siècle. Paris: Fayard 1997. 387 S., Abb. (Les chemins de la musique.)

Französische Monographien zur Oper des 19. Jahrhunderts näherten sich ihrem Gegenstand bislang vorwiegend aus einer komponistenzentrierten oder institutionengeschichtlichen Perspektive. Die historisch bedingte Verquickung von Gattung und Institution führte die meisten Untersuchungen zum französi-

schen Musiktheater automatisch auf ein gattungsspezifisches Gleis. Das Buch von Hervé Lacombe beschreitet einen anderen Weg und hebt sich damit bereits in der Methodik deutlich von früheren Arbeiten ab. Lacombes Anliegen ist es, die verschiedenen Stationen und Entwicklungslinien der französischen Oper im 19. Jahrhundert aus einer gattungsübergreifenden Perspektive aufzuzeigen. Die Annäherung an dieses Ziel erfolgt in drei Richtungen bzw. Etappen (die auch der Einteilung des Buches entsprechen). In einem ersten Schritt werden die „conditions matérielles“ in den Blick genommen, d. h. Genese, Produktion und Rezeption eines musikdramatischen Werkes; der zweite Schritt gilt der Untersuchung der „construction artistique“, also den dramatischen, poetologischen und musikalischen Implikationen einer Oper. Der letzte Teil schließlich bleibt der Bestimmung des „édifice lyrique français“ vorbehalten, das Lacombe vornehmlich durch soziokulturelle und ästhetische Prinzipien definiert sieht. Die Bedeutung dieses Ansatzes liegt zweifellos in Lacombes Versuch, seine Kategorien an übergreifenden Konstanten zu entwickeln, welche die gattungszentrierte Betrachtungsweise von Grand opéra auf der einen und Opéra comique auf der anderen Seite partiell obsolet werden lassen. Dieses Konzept ist zunächst bestechend und wird vor allem im Herzstück des Buches (Kap. II, S. 91–212) weitgehend eingelöst, wo Phänomene wie das Phantastische, (Lokal-)Kolorit, die Frage der „vraisemblance“ und das Problem musikalischen Realismus („L'espace et le temps“) zur Sprache kommen. Doch zeigt sich hier bereits ein Grundproblem: Lacombe versucht, möglichst viele Phänomene zu erfassen und anzusprechen, bettet aber deren Diskussion nur in den wenigsten Fällen in die konkrete (musikalische oder librettistische) Analyse ein. So wird beispielsweise der historische Bogen in dem Abschnitt Reminiszenz- und Erinnerungsmotiv auf wenigen Seiten (S. 137–143) von André Ernest Modeste Grétry bis Ernest Chausson geschlagen: Angesichts einer solchen Gedrängtheit kann die Beschreibung dieses Problem nur kursorisch ausfallen. Das zweite, schwerwiegendere Problem des Buches ist – gleichsam das andere Extrem – die starke Fokussierung auf ein einzelnes Werk, nämlich auf Georges Bizets *Les Pêcheurs des perles*.

Lacombe sieht in Bizets Oper von 1863 einen Kristallisationspunkt, an dem sich die wichtigsten Probleme der französischen Oper festmachen lassen, wie z. B. die Gattungsfrage (gesprochener Dialog oder durchkomponiert) oder das Genreproblem (ernst oder komisch). Dies ist zweifellos legitim, allerdings avanciert Bizets Oper zum Dreh- und Angelpunkt der Studie, ohne dass die starke Fokussierung auf dieses Werk methodisch wirklich plausibel würde (etwa für den Exotismus, oder die Szenographie). Auch die mit dieser Oper verbundenen philologischen Probleme wirken wie ein Fremdkörper innerhalb der Darstellung. Warum Lacombe *Les Pêcheurs des perles* zum Fixpunkt der Arbeit hat werden lassen, bleibt unklar. Vielmehr stellt sich der Leser permanent die Frage, warum nicht *Carmen* oder *Les Contes d'Hoffmann* als Paradigmen reklamiert wurden, zumal sich dort just dieselben Problemfelder hätten aufzeigen lassen. Doch selbst wenn man Lacombes Weg mitgeht, erscheinen doch einige der „Antworten“ zu kurz zu greifen. So wird beispielsweise die Frage, warum *Les Pêcheurs des perles* anfangs keinen Erfolg hatten, kurzerhand mit dem Argument beantwortet, dass Bizets Oper nicht dem Erwartungshorizont des Publikums des Théâtre Lyrique entsprochen habe. Eine dem Werk gegenüber kritische Haltung wäre an dieser Stelle vielleicht angebrachter gewesen.

Lacombes Erfassung der zeitgenössischen Quellen sowie der älteren Literatur ist beeindruckend. Doch auch sie wurde um einen gewissen Preis erkauft: An nicht wenigen Stellen des Buches hangelt sich der Autor von Zitat zu Zitat und verschanzt sich somit hinter der vermeintlichen Autorität der jeweiligen Quelle. Das Nebeneinander der Zitate suggeriert mitunter eine Kongruenz der Denkmodelle, wo die dahinterstehenden Konzepte doch oftmals stark divergieren. (So ist etwa Richard Wagners Position im Hinblick auf die Dialogfrage derjenigen Johann Gottlieb Karl Spaziers diametral entgegengesetzt, und auch das historiographische Interesse von Albert Soubies war diesbezüglich ein grundsätzlich anderes als das von Gustave Chouquet.) Auf diese Weise bleibt einiges im Ungefähren, wie etwa auch die Ästhetik der musikalischen Konversation (S. 289 ff.), für die Daniel François Esprit Auber als Paradigma namhaft gemacht wird. Dass die Kon-

versation als ein genuin französisches Phänomen anzusehen ist, belegen die einleitenden Zitate von Honoré de Balzac und Stendhal. Nachdem aber die ästhetischen Prämissen abgesteckt sind, jagt ein Zitatfragment das nächste (in diesem Abschnitt ist fast kein vollständiger Satz vom Autor zu finden): Balzac, Hector Berlioz, Heinrich Heine, alle werden angeführt, ohne dass daraus Erhellendes für Aubers Musik abzuleiten wäre. Überhaupt bleiben viele musikalische Analysen an der Oberfläche, und dort wo wirklich ins analytische Detail gegangen wird (wie z. B. bei der Romance aus *Les Pêcheurs des perles*, S. 179–182), vermisst man schmerzlich ein Musikbeispiel. Das eine oder andere Notenbeispiel hätte dem Buch gut getan, dafür hätte man auf einige wohlbekannte Abbildungen verzichten können.

Die vielfach zu findenden Zitatreihungen werfen ein anderes, grundsätzlicheres Problem auf, nämlich die Frage nach der Demarkationslinie von „zeitgenössischer“ Primärquelle und sekundärer (Forschungs-)Literatur. Dass eine solche nicht leicht zu ziehen ist, vor allem nicht gegen Ende des 19. Jahrhunderts, ist klar. Bei Lacombe wird dieses Problem jedoch besonders evident, weil das Gros der zitierten (Sekundär-)Literatur aus eben dieser Zeit stammt. Lacombes Präferenz für das „zeitgenössische“ Dokument (von Fétis bis Pugin) ist prinzipiell zu begrüßen, sie geht aber eindeutig zu Lasten der Forschungsliteratur, vor allem der nicht-französischsprachigen. Wichtige Literatur, die außerhalb der frankophonen Sphäre liegt, wird nur herangezogen, sofern sie in Übersetzung vorliegt (Locke, Huebner, Fulcher). Wo es keine Übersetzungen gibt, ist diese Literatur – bis auf wenige Ausnahmen – inexistent. Nach Verweisen auf Anselm Gerhards Monographie (*Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart 1992) wird man ebenso vergeblich suchen wie nach dem Namen Carl Dahlhaus (obschon das Realismus-Problem diskutiert wird!). Vor allem die Absenz der nicht-französischen Meyerbeer-Literatur fällt in den Abschnitten über die Grand opéra stark ins Gewicht. Durch diese Frankozentrierung bleibt auch ein Großteil der jüngeren Librettoforschung unberücksichtigt. Leider muss man sich Lacombes Literaturbasis aus den Anmerkungen „herausklauben“, denn eine Bibliographie gibt es nicht. Dafür enthält das Buch ein benutzerfreundliches Personen- und

Werkregister nebst Kurzbiographien französischer Komponisten (in die sich auch Gioacchino Rossini und Giuseppe Verdi verirrt haben). Trotz aller Einwände: Lacombe hat mit seinem Buch hier eine Arbeit vorgelegt, welche die französische Opernforschung insofern um wesentliche Facetten bereichert, als sie einen nicht unbedeutenden methodologischen Perspektivenwechsel in Richtung Phänomenologie vornimmt. Das – inzwischen doppelt preisgekrönte Buch – erscheint in Kürze in englischer Übersetzung.

(April 2001)

Thomas Betzwieser

AXEL BEER: „Empfehlenswerthe Musikalien“. *Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Eine Bibliographie. Erster Teil: „Journal des Luxus und der Moden“, „Zeitung für die elegante Welt“*. Göttingen: Hainholz Verlag 2000. XVI, 353 S. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 3.)

Wer sich je um die Datierung eines Musikdrucks aus dem frühen 19. Jahrhundert bemüht hat weiß, welche Mühe und welcher Zeitaufwand damit verbunden sind. Das RISM begrenzt das Verzeichnis der Drucke mit dem Jahr 1800, und die hilfreichen, aber mühevoll auszuwertenden Monatsberichte von Hofmeister beginnen erst 1834. Das zur Datierung von Musikalien nur bedingt taugliche Whistling-Verzeichnis schließt das dazwischenliegende bibliographische Vakuum nur ungenügend. So wird man jeden bibliographischen Beitrag, der zur Schließung der Lücke beizutragen verspricht, von vornherein begrüßen. Axel Beers Publikation wertet in chronologischer Folge Verlags-Anzeigen und Rezensionen aus, welche in zwei allgemeinen Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts erschienen sind. Es handelt sich um das *Journal des Luxus und der Moden* (1796–1823) und die *Zeitung für die elegante Welt* (1801–1824), beides keine musikspezifischen Organe, welche aber vom bildungs- und kulturbeflissenen deutschen Bürgertum intensiv rezipiert worden sind. Beers Verzeichnis beschränkt sich auf rein bibliographische Nachweise, die aber teilweise ergänzt, korrigiert und präzisiert werden (z. B. wurden zu den Musikalien des Bureau de

Musique und zu den Simrock-Drucken die Plattennummern ergänzt; Schreibvarianten bei Namen reguliert, etc.). Soweit möglich werden Rezensenten-Chiffren aufgelöst, RISM-, und andere Katalog-Verweise hergestellt. Aufführungsberichte, Anekdotisches und heterogene musikbezogene Notizen der Periodika bleiben im Verzeichnis aus einsehbareren Gründen unberücksichtigt. Eine Einführung sowie Kurzbeschreibungen zu den beiden Publikationsorganen informieren den Benutzer knapp und konzis über deren Rang und Bedeutung sowie über die Konzeption des Katalogs. In beiden Zeitschriften repräsentieren die Musikrubriken nur eine Facette der gebotenen Informationspalette, aber ebendies macht sie – über die bloße Datierung der angezeigten Musikalien hinaus – besonders interessant. Natürlich stellen die erfassten Musikalien nur eine, wenn auch erstaunlich breite Selektion aus dem Gesamtangebot an deutschen Musikalien des ersten Jahrhundertviertels dar. Aber gerade die durch die Redaktion der Zeitschriften und durch die Musik-Verlage und Rezensenten bestimmte Auswahl zeichnet sich ein spezifischer (deutscher?) Musikgeschmack ab, den näher zu erforschen reizvoll erscheint. Von seinem bibliographischen Nutzen abgesehen, lädt das Verzeichnis zu verschiedenen Forschungsansätzen ein: So ließen sich etwa die Repertoireverlagerungen vom Lied zum Klavier untersuchen, titrologische Studien zum Aufblühen poetischer Charakterstück-Titel treiben oder die kompositorischen Reflexe der von den Befreiungsschlachten ausgelösten patriotischen Erregung untersuchen. Die Popularität der Variationen über das „Thème russe“ bzw. über die „Schöne Minka“, die rezeptionsgeschichtlichen Sedimente von Webers Freischütz in Form von Bearbeitungen, die Einbettung von Beethovens Kompositionen in den modischen Kontext der Zeit, das Aufblühen instruktiver Klaviermusik usw., sind weitere Anregungen, die sich aus der bloßen Katalogdurchsicht ergeben. Beers Publikation ist nicht nur eine nützliche Datierungshilfe für Musikalien und ein Spiegel der deutschen Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts, sondern auch ein äußerst inspirierendes Findbuch für mannigfaltige Forschungsansätze.

Das dreiteilige Register (Komponisten, Bearbeiter, Herausgeber, Verlage, Autoren der Re-

zensionen) bietet verschiedene Zugriffsmöglichkeiten auf das Verzeichnis. Es ist zu wünschen, dass das im Vorwort gegebene Versprechen, den 2. Teil „in absehbarer Zeit“ folgen zu lassen, bald eingelöst wird.

(März 2000)

Bernhard R. Appel

RAINER SCHMUSCH: Hector Berlioz. Autopsie des Künstlers. München: edition text + kritik 2000. 128 S., Notenbeisp. (= Musik-Konzepte. Band 108.)

Es mutet wie eine verheerende Folge der zunehmenden Auffächerung der Musikwissenschaft in Teilbereiche an, wenn ungeachtet aller ästhetischen Diskussionen und Neuansätze zur Programmmusik im 19. Jahrhundert Hugh Macdonald im *New Grove* feststellt, dass Musik für Berlioz keine autonome Kunst, sondern „an integral part of emotional and spiritual life“ sei (Art. „Berlioz, Hector“, in: *NGrove*₂, London 2001, Band 2, S. 397). In die gleiche Kerbe schlägt dieser Band der *Musik-Konzepte*, in dem nicht mehr die Analyse des Werkes, sondern die „Autopsie des Künstlers“ im Mittelpunkt steht. Schmusch geht es, getreu den Hinweisen der „petite feuille rose, plîée en deux“ des Programms der *Symphonie fantastique* (Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un Romantique. Hector Berlioz 1803–1831*, Paris 1906, S. 274), nur noch darum, im Werk die „spezifische Selbst-Analyse [...], die dem Psychoanalytiker verwehrt bleibt,“ nachzuzeichnen (S. 5). Ein solcher Versuch einer „Objektivation der Seele durch diese selbst im Kunstwerk“ führt dann allerdings am konkreten Objekt zu abenteuerlichen Interpretationen, die nur wenig mit dem Notentext zu tun haben. Aber darum soll es auch gar nicht gehen, immerhin ist Schmusch davon überzeugt, dass bestimmte Erscheinungen nicht durch eine „innermusikalische Notwendigkeit“ gefordert werden (S. 26) und dass die komplexen melodischen Strukturen etwa des Themas aufbau der Overture zu *Les Francs-Juges* auf keinen Fall „auf einem ausgeklügelten Kalkül beruhen“, sondern dass sich darin unmittelbar „die expressive Physiognomie des Künstlers Berlioz abzeichnet“ (S. 35). Solche Themen eignen sich denn auch nicht zur Darstellung „thematischer Individuen“ (S. 36). Allein die Themen der

Symphonie fantastique und des *Harold en Italie* gelten als „Ich-Imaginationen“; als „klingende Ikonen des zentralen individuellen Willensimpulses“ (ebd.).

Somit ist es nicht verwunderlich, dass in den *Nuits d'été* nicht die Konstruktivität, die Eckehard Kiem an der „Villanelle“ nachweisen konnte („Grenzbereich und Ausdruckskonstruktion. Hector Berlioz und Théophile Gautier – ‚Nuit d'été‘“, in: *Musik & Ästhetik* 2 [1998], H. 6, S. 21–41) und die sich auch bei den anderen Liedern in erstaunlicher Detailfülle bewährt, sondern allein „die Expressivität ... zum Konstruktionsprinzip wurde“ (S. 117). Schließlich sollen musikalische Strukturen keineswegs, wie Berlioz es selbst gefordert hatte, durch Programme als eine „voie indirect“ verständlich gemacht werden. Im Gegenteil, der Hörer soll ausdrücklich nicht analytisch Hören, sondern das Geschehen assoziierend mitvollziehen (S. 71). Wenn „im Schein des Kunstwerkes“ ein solcher Prozess „durchlitten“ (ebd.) wird, bleibt in *Harold en Italie* kein Raum mehr für die subtilen kompositionstechnischen Anknüpfungen an Beethoven, wie sie Marc Even Bonds so überzeugend herausgearbeitet hat („‚Sinfonia anti-eroica‘: Berlioz's ‚Harold en Italie‘ and the Anxiety of Beethoven's Influence“, in: *Journal of Musicology* 10 [1992], S. 417–463). Statt dessen wird der Schluss der Symphonie zur Versicherung der „Faktizität“ des Ichs, „die nun zunächst keinen Inhalt hat“ (S. 73). Auch das Fremdwort kann, obwohl es im Gegensatz zu anderen Beispielen zumindest grammatisch korrekt eingefügt wurde, die Leere dieser Aussage kaum verdecken. Auch im *Requiem* erfüllt demgemäß die Musik keine liturgische oder konzertant-musikalische Funktion, sondern sie soll „es ermöglichen, jene [von Berlioz] evozierten Bilder auf intensivere Weise zu erfahren“ (S. 75). Hier ist der Weg zur Filmmusik nicht weit, wobei die Musikwissenschaft heute mit analytischen Mitteln dem Eigenwert auch dieser Schöpfungen nachzuspüren sucht.

Die Analyse des *Requiem*s ist mit umfangreichen Notenbeispielen versehen, die leider kaum eine Verbindung zum begleitenden Text aufweisen, ganz zu schweigen davon, dass es zu einer analytischen Auseinandersetzung käme. Vielmehr bewegt sich Schmusch von vornherein auf einer auch sprachlich vom Notentext

abgehobenen Ebene, die sich trefflich dazu eignet, zu weitreichenden Interpretationen zu führen. Die Musik ist immer „als ob“ und „repräsentiert“ wer weiß was auch immer, ohne auch nur einen Moment auf sich selbst verweisen zu dürfen. Kein Wunder, dass das Ganze in Berlioz' eigener Beschreibung der ungeheuren Wirkung gipfelt (S. 85). Dabei wissen wir heute, wie bewusst Berlioz auch diese Berichte kalkuliert hat, nicht anders als seine Werke selbst. Sie waren für ihn nur ein Teil seines ästhetischen und kompositorischen Konzeptes.

Im letzten Abschnitt versucht Schmusch aufgrund biographischer Beobachtungen ein Bild der ästhetischen Positionen des Komponisten in den letzten Lebensjahren zu zeichnen, das den Revolutionär von 1830 gegenüber dem Napoleon-Verehrer von 1855 noch einmal retten soll. Das Zitat der „Hymne à la France“ in seiner Oper *Les Troyens* lässt sich in überzeugender Weise als Ausdruck seiner Skepsis diesem Staat gegenüber interpretieren, kann aber nicht die unmittelbaren Verweise auf seine Napoleon-Anbiederung verdecken. Selbst hier wird die Lektüre durch sprachliche und grammatische Ungenauigkeiten erschwert, die oftmals den Gebrauch von Fremdwörtern und anspruchsvolleren grammatischen Konstruktionen als bisweilen misslungenen Balanceakt erscheinen lassen. Es ist schade, dass in der Reihe der *Musik-Konzepte*, die doch bislang in vielen Bänden hohen analytischen Ansprüchen gerecht wurde, ein solcher Ausrutscher zumal unter einem solch anspruchsvollem Titel aufgenommen werden konnte. Gerade angesichts der zunehmend differenzierteren Diskussion zum Thema Programmmusik wird der Berlioz-Forschung mit solchen Beiträgen der Weg zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit seinem Werk versperrt.

(Juli 2000)

Christian Berger

ANNEGRET ROSENMÜLLER: *Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Studien zu Leben und Werk. Hamburg: von Bockel Verlag 2000. 216 S., Abb. (Musikstadt Leipzig. Band 4.)*

Die Person Carl Ferdinand Beckers ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eng mit der Musikgeschichte der Stadt Leipzig verknüpft. Die Autorin vermittelt ein plastisches Bild von

der vielseitigen Persönlichkeit Beckers und fächert seine Rolle im Leipziger Musikleben auf. Neben einem biographischen Überblick sind Beckers zahlreichen Betätigungsfeldern einzelne Kapitel gewidmet: der Organist, der Pädagoge, der Sammler und seine musikalische Bibliothek, der Mitarbeiter diverser Periodika, der Musikschriftsteller, der Komponist, der Herausgeber. Leider vermisst man eine abschließende Würdigung. War Becker seinerzeit vor allem als Organist und erster Orgellehrer am neu gegründeten Leipziger Konservatorium angesehen, sind heute insbesondere seine Bedeutung als Sammler wertvoller Musikhandschriften und Drucke sowie seine musikbibliographische Arbeiten bekannt. Sein spezielles Interesse an Johann Sebastian Bach – Becker war ein Gründungsmitglied der Alten Bach-Gesellschaft 1850 – spiegelt sich im dritten Band der Leipziger Bach-Gesamtausgabe wider. Becker übernahm hier die Ausgabe der bachschen Klavierwerke (*Inventionen, Sinfonien*, die vier Teile der *Klavierübung* sowie einige *Toccaten und Fugen*). Den überraschenden und unmotiviert erscheinenden Rückzug Beckers von allen Aufgaben und Ämtern 1854 erklärt die Autorin als Reaktion auf teils sehr schroffe Zurückweisungen seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten (insbesondere durch Robert Zimmer) verbunden mit dem Vorwurf des „überall herumkosten“ und nur Unvollständiges liefern, da sein Wissen lückenhaft war.

Die akribische Recherche der Autorin spiegelt sich in dem vielschichtigen Anhang, der ein Drittel des Buches ausmacht, wider. Er bietet eine Übersicht zu Beckers Kompositionen, Briefen, Beiträgen in Periodika und Lexika sowie Rezensionen. Weiterhin sind eine Konzertchronik und ein Schülerverzeichnis gegeben. Leider sind die Informationen teils sehr unübersichtlich angeordnet. Wünschenswert wären beispielsweise eine fortlaufende Nummerierung der einzelnen Unterpunkte oder die Verwendung von Bibliothekssigeln gewesen.
(Mai 2000) Martina Falletta

JOHN TIETZ: *Redemption or Annihilation? Love versus Power in Wagner's „Ring“*. New York: Peter Lang 1999. 249 S., Notenbeisp. (*Studies in European Thought. Volume 17.*)

Wie ein erheblicher Teil der Wagner-Literatur belegt, gehören Partiturstudium oder deutschsprachige Lektüre nicht zu den notwendigen Vorarbeiten, um an der Produktion neuer Bücher über den Künstler mitzuwirken. Bemerkenswert ist im vorliegenden Fall indes die Souveränität, mit welcher sich der Autor jenseits dieser Voraussetzungen auch in einem als wissenschaftlich verstandenen Kontext zu orientieren vermag. John Tietz bezieht „a good deal of information“ aus dem Internet mit seinen „dozens of sites for Wagner, some quite bizarre“ (S. IX) und beruft sich auf die Fähigkeiten seiner Hilfskräfte, die mit finanzieller Unterstützung der Provinz British Columbia einen umfassenden Leitmotivkatalog (S. 237–246) ediert haben. Die Neuartigkeit desselben besteht darin, dass er auf vier unterschiedliche, jeweils einzeln nachgewiesene Quellen rekurriert, nämlich: „Deryck Cooke, *Wagner's Musical Language* (WML); Deryck Cooke, *I saw the World End* (WE); Deryck Cooke, *Introduction to Wagner's Ring* (IR); Robert Donnington, *Wagner's Ring and its Symbols* (D)“ (S. 237). Ergänzt wird diese ungewöhnliche Motivsammlung sinnigerweise um ein einziges nicht von Wagner stammendes Notenbeispiel, den Beginn des vierten Satzes aus Beethovens op. 135 („Muss es sein?“, zitiert nach WML), der bekanntlich Ähnlichkeiten mit dem sogenannten „Schicksalsmotiv“ aufweist, wie Tietz beständig zu wiederholen nicht müde wird.

Der Inhalt des Buches sei nur knapp skizziert. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit „some recommended studies of *The Ring*“ (Newman, Deathridge, Dahlhaus, Millington, Cooke, Tanner) und bietet Inhaltsangaben der vier Opern, bereichert um haarsträubende Kommentare wie den folgenden: „While these events take place, Wagner highlights them with so-called ‚leitmotifs‘. Composers have used this technique throughout most of the history of European music (late medieval music is filled with musical symbolism as are Bach's Cantatas and Passions, and Mozart's operas, for example) but Wagner took it to a much higher level of complexity“ (S. 10). Das zweite Kapitel entfaltet über die philosophische Hintertreppe die unerhörte Kernthese „that the apparent opposition between love and power that underlies every moment actually comprises a single phenomenon rather than two opposing forces“.

Die im *Ring* dargestellte Gesellschaft befinde sich in einem beständigen Wandel, der auf vier Ebenen durch Konflikte zwischen Individuen, zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen Mensch und Natur sowie zwischen Macht und Liebe repräsentiert werde und die dramatischen und musikalischen Strukturen der Tetralogie präge. Im dritten Kapitel („The Controversy over *The Ring*“) werden u. a. einige Aspekte der ins Englische übersetzten *Ring*-Interpretation von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus referiert. Die Konklusion versteht sich als Antwort auf die Frage „What does *The Ring* mean?“ und unterstreicht „at the risk of some repetition“ (S. 141), dass „the significance of *The Ring*, once again, lies in its music“ (S. 143) und dass „every major character in *The Ring* embodies an illusion that has both positive (creative) and negative (destructive) potential“ (S. 148). Hilfreich und lesenswert sind aber die meisten der im Anhang versteckten Erläuterungen zu philosophischen Einflüssen in Wagners Gesamtwerk, auch wenn sie für die Wagner-Forschung nichts wirklich Neues enthalten.

(Juli 2000)

Arnold Jacobshagen

Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium. Hrsg. von Saul FRIEDLÄNDER und Jörn RÜSEN. München: Beck 2000. 373 S. (Beck'sche Reihe Wissen 1356.)

Das Thema „Wagner im Dritten Reich“ markiere „eine schmerzliche Forschungslücke“, so der Mitherausgeber Jörn Rösen im einleitenden Grundsatzbeitrag des vorliegenden Bandes; es bezeichne „ein ungelöstes Problem der deutschen Erinnerungskultur und der Musikästhetik“ (S. 15). Aus diesem Grunde sollten zum Symposium auf Schloss Elmau, deren überarbeitete Beiträge der Band versammelt, „die Verehrer und die Kritiker Wagners an einen Tisch gebracht, die Standards der historischen, politischen und ästhetischen Urteilsbildung reflektiert und kritisch zueinander ins Verhältnis gesetzt werden“ (Vorwort, S. 9). Angesichts der interdisziplinären Themenstellung erscheint es nur konsequent, dass sich unter den Autoren des Buches acht Historiker bzw. Politologen (Udo Bernbach, Joachim Feist, Saul Friedländer, David Clay Large, Dietmar Mül-

ler-Elmau, Paul Lawrence Rose, Jörn Rösen, Gudrun Schwarz) und sieben Literatur- bzw. Theaterwissenschaftler (Dieter Borchmeyer, Jens-Malte Fischer, David J. Levin, Hans Rudolf Veget, Nike Wagner, Marc A. Weiner, Hartmut Zelinsky), hingegen nur drei Musikwissenschaftler (Reinhold Brinkmann, Dorothea Redepenning und Horst Weber) finden. Dass der Name Wagner innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Hitler-Forschung bis heute – auch etwa in der neuesten grundlegenden Biographie von Ian Kershaw – beinahe gar keine Rolle spielt, ist ein oftmals mit Staunen konstatiertes Faktum. Andererseits lassen sich innerhalb der Wagner-Literatur die Arbeiten zum Antisemitismus und zu den ideologischen Nachwirkungen schwerlich übersehen, genauso wenig freilich deren methodische Aporien. Wagners mannigfache Äußerungen sind in sich so widersprüchlich, dass sich mit ihrer Hilfe gegensätzliche Hypothesen ohne weiteres plausibilisieren lassen: „Das Zitatenturnier führt in einen unendlichen Regreß, den weder die Apologeten Wagners noch seine Gegner für sich entscheiden können“ (S. 212), wie Horst Weber in seinem Beitrag über den Wandel des Wagner-Bildes im Exil unterstreicht. Ebenso berechtigt ist Joachim Feists Vorwurf gegenüber einigen älteren und jüngeren Arbeiten zu diesem Themenbereich, die „eher einem Affekt als einer zureichenden Kenntnis der Zusammenhänge“ entstammten und „Abrechnungen mit zu vielen Unbekannten“ seien (S. 25).

Tatsächlich wird die von Feist lediglich ange-mahnte Wagner-Grundlagenforschung in einigen anderen Beiträgen bereits durch neuere methodische Ansätze bereichert. So kritisiert Hans Rudolf Veget nicht nur die Haltlosigkeit traditioneller Erklärungsmuster, wie sie etwa in dem Klischee vom „Propheten“ Wagner und dem „Vollstrecker“ Hitler (Joachim Köhler) nahezu unreflektiert ausgereizt werden, sondern ersetzt die Prämissen der älteren Einflussforschung durch ein diskursanalytisches Modell, auf dessen Grundlage er die Funktionen der Wagner-Pflege im Dritten Reich untersucht und dabei zu prägnanten Ergebnissen gelangt. Der Wagner-Kult habe, so Veget, die intensivste emotionale Interaktion zwischen Volk und Regime ermöglicht und das „Dem-Führer-freiwillig-Entgegenarbeiten“ befördert, gerade

weil er einen unpolitischen Anstrich und einen hohen Traditionsbonus besaß; die superlativische Rhetorik sollte nach innen den Wagner-Kult popularisieren, nach außen die propagierte kulturelle Hegemonie Deutschlands unterstreichen. Hiervon unberührt bleiben indes die von Saul Friedländer diskutierten scheinbaren Paradoxien, dass gerade *Parsifal* mit Kriegsbeginn von allen deutschen Bühnen verschwand, dass sich Hitler zwar immer auf Wagner, aber niemals auf dessen Antisemitismus berufen hat, und dass er gerade dem „künstlerisch am wenigsten überzeugenden Werk Wagners, *Rienzi*, (...) obgleich es doch von politischem Scheitern und Untergang handelt“ (S. 167), eine besondere Bedeutung zuschrieb. Als „Liturgietransfer“ kennzeichnet Udo Bernbach einen zentralen Aspekt des Zusammenhangs zwischen Wagner, Hitler und dem Dritten Reich und entwickelt hierzu eine Antithese: Während Wagner die „Abschaffung der Politik zugunsten eines Universalkonzepts von Kunst propagierte, hat Hitler in seinem praktischen Handeln die Politik gerade dadurch gestärkt, dass er sie formal ästhetisiert und durch die Wahrheitsansprüche der NS-Weltanschauung sakralisiert“ (S. 61). Bisher weithin unbeachtete Aspekte zum komplementären Problemfeld der Rolle Wagners in der Stalin-Ära liefert die Untersuchung Dorothea Redepennings, die sich auf eine umfassende Dokumentation anhand der Tages- und Fachpresse stützt. Angesichts der Umsetzungsprobleme des Sozialistischen Realismus verständigte sich die sowjetische Kulturpolitik auf eine „kritische“, d. h. partielle Aneignung Wagners, die sich gegen *Parsifal* und *Tristan* wandte, in *Siegfried* aber den Kämpfer und Revolutionär bewunderte. Im Gegensatz hierzu sahen die Nationalsozialisten in „Siegfried und Brunhild“ ein „Herrenmenschenpaar“, wie Gudrun Schwarz in ihrem „Beitrag zur Geschlechtergeschichte“ darstellt.

Andere Autoren heben neben der Interaktion von Kunstentwicklung und Politisierung auch deren partielle Unabhängigkeit hervor, so besonders Jens-Malte Fischer in einem erhellenden Aufsatz über die Wagner-Interpretation im Dritten Reich, der deutlich macht, dass das unbestritten hohe Aufführungsniveau zum einen durch die Propaganda künstlerisch weder beeinträchtigt noch befördert wurde, zum anderen aber eindeutig systemstabilisierend wirkte.

Weniger ins Grundsätzliche als ins psychologische Detail gehend, schildert Nike Wagner in einem janusköpfigen Porträt die Rolle ihrer Großmutter Winifred und beleuchtet die „aberwitzige mentale Gespaltenheit dieser normalen und liebenswürdigen Person“. Zunächst wird die erfolgreiche, politisch desinteressierte Jungunternehmerin präsentiert, die als 33-Jährige 1930 die Festspielleitung übernahm, dabei ökonomisch wie künstlerisch erfolgreich agierte und jüdische Künstler wie sozialdemokratische Mitarbeiter am Festspielhaus halten konnte. Entscheidend für ihren insgesamt jedoch sehr zweifelhaften Erfolg sei „Winifreds Fähigkeit zur Trennung und Aufteilung der Welt in voneinander unabhängige Bereiche“ gewesen, nach einem Grundmuster der „Massenpsychologie des Faschismus“ (S. 188). Als besonders prominente Vertreter der These einer unmittelbaren Vorläuferschaft Wagners im Verhältnis zu Hitler kommen Paul Lawrence Rose („Wagner, Hitler und historische Prophetie“) und Hartmut Zelinsky („Verfall, Vernichtung, Weltentrückung – Richard Wagners antisemitische Werk-Idee als Kunstreligion und Zivilisationskritik und ihre Verbreitung bis 1933“) zu Wort. So bietet der Band einen repräsentativen und sehr heterogenen Querschnitt mit manchen neuen Akzenten zu einem Thema, das als Forschungsgegenstand noch längst nicht erschöpft ist.

(Juli 2001)

Arnold Jacobshagen

Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft. Neu hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Verlag Boysen & Co. 1997. 311 S., Abb.

Bei der vorliegenden, sehr schön ausgestatteten und mit 30 Abbildungen versehenen Neuausgabe von Brahms' Briefwechsel mit dem niederdeutschen Dichter, Lehrer und Professor (seit 1866) für Literaturgeschichte an der Universität Kiel, Klaus Groth (1819–1899), handelt es sich um eine kommentierte Dokumentation sämtlicher überlieferter Briefe, die den Zeitraum von Februar 1868 bis Dezember 1896 umfassen, aller Aufzeichnungen von Groth über Brahms sowie Gedichte Groths, die im Zusammenhang mit Brahms stehen. Hatte Heinrich Miesner in seinem Buch *Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes*

Brahms, Heide 1933 den Briefwechsel“ im Kapitel „Groth und Brahms im Briefwechsel“ (S. 68–77) nur allgemein charakterisiert und einige Auszüge mitgeteilt, so ist er erstmals durch Volquart Pauls' Veröffentlichung, *Briefe der Freundschaft. Brahms – Groth*, Heide 1956 (nach dem Tode Pauls' von Olaf Klose vorgelegt), bekannt geworden. In der vorliegenden Ausgabe ließ sich die Zahl mitgeteilter Briefe kaum erweitern (87 Nummern gegenüber 83 Nummern bei Pauls, wobei Groths fragmentarische „Notizen über Johannes Brahms“ als Nr. 84 angefügt sind). Hinzugekommen sind im Einzelnen eine Postkarte von Brahms an Groth (um den 20.10.1884) (Nr. 47), ein Telegramm von Franz Wüllner, Groth u. a. an Brahms (23.6.1889) vom 4. Schleswig-Holsteinischen Musikfest in Kiel (Nr. 70) und eine Postkarte Groths u. a. an Brahms (2.7.1889) (Nr. 72). Weitere Verschiebungen in der Reihenfolge der Briefe gegenüber der Pauls-Ausgabe ergeben sich durch die Briefe Nr. 7 und 8 (statt Nr. 7 und 7a) und vor allem durch die exaktere Datierung einiger Briefe durch den Herausgeber Dieter Lohmeier.

Aufgenommen wurden außerdem Pauls' „Einleitung“ in leicht gekürzter Form, ferner in einem „Anhang“ Groths Aufzeichnungen, die „Notizen über Johannes Brahms“ (S. 149–150) nach der Handschrift im Groth-Nachlass sowie in ihren handschriftlichen Fassungen „Musikalische Erlebnisse“ (S. 152–174) und „Erinnerungen an Johannes Brahms“ (S. 175–201), beide in der Zeitschrift *Die Gegenwart* 1897 veröffentlicht. Während Miesner in seinem Buch die Druckfassungen beider Aufsätze bringt, weist Lohmeier auf Passagen hin, die Groth erst für den Druck eingefügt hatte.

Besonders wesentlich für diese Ausgabe ist die Auswertung eines umfangreichen Quellenmaterials, das in Gestalt von Anmerkungen und Zwischentexten eingearbeitet wurde, unter Übernahme der Anmerkungen von Miesner und Pauls. So wird die kompositorische Ausbildung des späteren Brahms-Schülers Gustav Jenner (1865–1920) ausführlich behandelt.

Die Briefe werden wie bei Pauls in modernisierter Rechtschreibung und Zeichensetzung vorgelegt, wobei einige Lesefehler bei Pauls richtiggestellt wurden. Während Pauls' Abkürzungen in Brahms' Briefen aufgelöst erscheinen, werden sie hier in eckigen Klammern edi-

torisch ergänzt, wodurch Eigentümlichkeiten der brahmsschen Schreibweise deutlich sichtbar gemacht werden. Die Anmerkungen weisen einige Irrtümer auf. So war etwa Joachim Direktor der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin seit deren Gründung im Jahre 1869, nicht 1866 (S. 203, Anm. 10). Im Frühjahr 1875 gab Brahms seine Stellung als Artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, nicht auch die Leitung der Wiener Singakademie auf. Diese hatte er als Chormeister von November 1863 bis April 1864 inne gehabt (S. 238, Anm. 20). Brahms' Mutter hieß mit Vornamen „Christiane“, nicht „Christine“; sie war eine geborene „Nissen“, nicht „von Bergen“; dies war der Geburtsname von deren Mutter, also Brahms' Großmutter mütterlicherseits (S. 290, Anm. 4). Nicht Fritz Schnack (1849–1919) kaufte 1880 in Pinneberg einen Uhrmacherladen, sondern Brahms richtete seinem Stiefbruder einen solchen Laden ein (S. 290, Anm. 5). Brahms hatte nicht mit seinem Verleger Fritz Simrock sein Testament verfasst, sondern diesem in einem Brief von Mai 1891 seinen letzten Willen mitgeteilt. Im April 1896 forderte Brahms den Brief zurück und nahm verschiedene Korrekturen daran vor. Da ihm dies offenbar nicht genügte, hat er am 7. Februar 1897 mit dem Ehepaar Fellingner in Wien ein geändertes Testament aufgesetzt, das Dr. Fellingner dann durch seinen Anwalt in eine juristisch gültige Form bringen ließ und Brahms daraufhin übergab. Wie sich aber nach Brahms' Tod herausstellte, hatte Brahms jedoch versäumt, dieses Testament zu unterschreiben, so dass es ungültig war. (Man vgl. R. Fellingner, *Klänge um Brahms. Erinnerungen*, Berlin 1933, S. 111–112; Neuausgabe Mürzzuschlag 1997, S. 126 bzw. S. 209/91, Anm. 9).

Beim *Regenlied* „Walle Regen, walle nieder“ dürfte es sich um einen Druckfehler handeln: Es muss op. 59, Nr. 3, nicht op. 53, Nr. 3 heißen (S. 294, Anm. 52). Bei der Abbildung auf S. 177, Groth am Schreibtisch sitzend mit Brahms-Büste, handelt es sich um die von Maria Fellingner in Wien geschaffene kleine Brahms-Büste, die sie Groth am 20. April 1898 zum Geburtstag übersandte, nicht um die 1893 von Pius Warburg geschenkte, wie der Herausgeber annimmt.

(April 2001)

Imogen Fellingner

Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Laaber Verlag 1998. 633 S., Notenbeisp. (Musik in Dresden. Band 3.)

Nach der *Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* und Anneliese Zänslers *Dresdner Stadtmusik. Militärmusikkorps und Zivilkapellen im 19. Jahrhundert* ist nun der dritte Band der Reihe *Musik in Dresden* erschienen, die vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden herausgegeben wird. Wie beim ersten handelt es sich um einen Sammelband, und der Herausgeber bekennt sich auch gleich in der Vorbemerkung dazu, „sowohl wissenschaftliche Texte ..., als auch solche, die den Charakter aktueller Berichterstattung tragen“ (S. 9), mit aufgenommen zu haben.

„Terminologische Erörterungen“ wurden dabei ausdrücklich ausgespart; unter „Kirchenmusik wird hier all das zusammengefasst, was mit geistlicher bzw. liturgischer Musik im Zusammenhang steht“ (S. 10). Die genauere methodische Verortung blieb so den Autoren der einzelnen Beiträge überlassen. Dabei überwiegen deutlich die Texte zu einzelnen Komponisten, Kantoren und Organisten (21 von insgesamt 38), aber auch in den vom Titel her mehr an Institutionen orientierten Beiträgen steht meist das Wirken der jeweiligen leitenden Musiker im Mittelpunkt. Dies wäre hinzunehmen, wenn dieser Band einen Grundriss zur Geschichte der für die Kirchenmusik wichtigen Institutionen enthielte, der es dem Leser erlaubte, die behandelten Personen in einen Gesamtrahmen einzuordnen. Stattdessen muss er sich für einen Überblick die institutionengeschichtlichen Eckdaten mühsam aus den verschiedensten Beiträgen zusammensuchen. Trotzdem fehlt am Ende Wichtiges: Über Status und organisatorische Veränderungen der Musik an der Katholischen Hofkirche im Laufe des 19. Jahrhunderts erfährt man gar nichts, die bis zum Ersten Weltkrieg bestehende evangelische Hofkirchenmusik wird auf weniger als zwei Seiten abgehandelt und die entsprechenden Informationen über die Entwicklung der städtischen Kirchenmusik sind über mehrere Texte verstreut und nirgends systematisch zusammengefasst. Von den Aufsätzen, die sich einzelnen Persönlichkeiten aus der Geschichte der Dresdner Kirchenmusik widmen, überzeugen

gen diejenigen am meisten, in denen vor allem Daten und Fakten zusammengetragen werden, die man andernorts kaum nachlesen kann. Leider sind diese aber in der Minderheit und wenn ansonsten nicht von vornherein die Pflege des lokalen Andenkens der jeweils behandelten Person allzu durchsichtig im Mittelpunkt steht, füllen oft Gemeinplätze den Raum zwischen den Daten und Fakten aus. Ein krasses Beispiel dafür bietet Laurie Ongleys Beitrag „Johann Gottlieb Naumann – Kirchenmusik im Übergang von der Ära Johann Adolf Hasses zum 19. Jahrhundert“: Das Aufsuchen von Parallelen zwischen den Messen Johann Gottlieb Naumanns und denjenigen Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts nach abstrakt-formalen Kriterien gerät eher zu einem Spiel von großer Beliebigkeit, als dass es einen Ansatz zum sachgemäßen Erschließen der Kirchenmusik des ersteren bietet. Anders geht Manuela Jahrmärker vor: Sie postuliert am Anfang ihres Aufsatzes über Ferdinando Paër und Francesco Morlacchi die ziemlich allgemein gehaltene These von der Stilspaltung zwischen Oper und Kirchenmusik, um sie nach einer kurzen Betrachtung der Messen beider Komponisten am Ende in kaum veränderter Form nunmehr als Ergebnis zu präsentieren.

Michael Heinemanns Versuch schließlich, die beiden Messen Carl Maria von Webers mit Hilfe der in E. T. A. Hoffmanns bekanntem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* entwickelten Ästhetik zu interpretieren, dürfte fehlgehen, weil die spezifischen Bedingungen des Dresdner Hofkirchenmusikrepertoires kaum Berücksichtigung finden. Sein ziemlich pauschales Vorgehen provoziert höchstens die Frage, ob Hoffmanns Aufsatz im Sinne einer allgemeinen Geschichtstheorie zukünftig als eine Art Generalschlüssel zum Verständnis der katholischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienen soll. Die Liste solcher Fehlleistungen ließe sich leicht verlängern. Die in vielen Fällen dringend nötige Erschließung bisher ungenügend beachteter Quellen wird nur in Ausnahmefällen geleistet. (z. B. in den Beiträgen über Carl Gottlieb Reißiger und das Choralbuch der Frauenkirche aus dem Jahre 1831); an deren Stelle tritt meist ein Ausschreiben älterer regionaler Publikationen zum jeweiligen Thema.

Wenn in einem Band wie dem vorliegenden

die Geschichte der Kirchenmusik bis in die jüngste Vergangenheit verfolgt wird, stellt sich unweigerlich die Frage nach der Grenze zwischen historischer Darstellung und den aktuellen Problemen. (Dies betrifft weniger die persönlich gehaltenen Berichte von Hans Grüß und Konrad Wagner sowie das Interview mit Jörg Herchet, die ihren Wert als Quellen sui generis behalten.) Für die Darstellung der Ereignisse um die zweifache Neubesetzung des Kreuzkantorats seit 1990 (Matthias Herrmann) und das Problem der zukünftigen Orgel in der rekonstruierten Frauenkirche (Frank-Harald Greß in „Dresden als Orgelstadt“) wurde diese Grenze aber bewusst überschritten. Angesichts der in Dresden über Jahre geführten kontroversen öffentlichen Diskussion zu diesen Fragen ist es zumindest bemerkenswert, dass in beiden Fällen nur die jeweils eine Partei zu Wort kommt und abweichende Positionen entweder ignoriert oder von vornherein („Alternativen Meinungen ist entgegenzuhalten: ...“, S. 251) als unerheblich abgetan werden. Der Herausgeber wäre gut beraten gewesen, sich an die Mahnung einer seiner Autoren (Hans Grüß: „Als Musikhistoriker sollte man aus Distanz mit möglichst großer Objektivität ans Werk gehen“ S. 387) zu halten und eine zeitliche Grenze (z. B. 1989/90) zu akzeptieren – oder aber die gesamte neueste Entwicklung zu den strittigen Themen sachgerecht zu dokumentieren und manche implizite Polemik (z. B. gegen Martin Flämig, Kreuzkantor von 1971 bis 1990) für den nichtdresdner Leser aufzuhellen. Spätestens hier (aber dann auch rückblickend auf die meisten historischen Beiträge) stellt sich die Frage, welche nicht ausdrücklich thematisierten Interessen bei der Erarbeitung dieses Bandes im Spiel waren bzw. an welchen Leserkreis er sich eigentlich wendet. Soll hier ein bestimmtes, methodisch weitgehend unreflektiertes Bild und von Projektionen aus der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit determiniertes Bild der Dresdner Kirchenmusik bis auf weiteres festgeschrieben werden? Als materiale Anreicherung lokaler Mythen (die immer aus einer partiellen Ineinssetzung von Vergangenheit und Gegenwart gespeist werden) erfüllt dieses Buch durchaus seinen Zweck. Als Beitrag zur Erforschung der Dresdner Musikgeschichte ist es dagegen weitgehend unbrauchbar.
(Januar 2000) Gerhard Poppe

ULRIKE KIENZLE: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne. Schliengen: Edition Argus 1998. 429 S., Abb., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 3.)*

Diese Frankfurter Dissertation hinterlässt einen etwas zwiespältigen Eindruck. Die Verfasserin nimmt sich vor, eine „systematische Darlegung“ der „Wechselwirkungen der verschiedenen Ausdrucksmittel im Musiktheater“ zu leisten und postuliert eine „neuartige Analyse-Methodik, die den Erfordernissen des Gesamtkunstwerks Oper auf adäquate Weise Rechnung trägt“ (S. 50 f.). Schon die der Arbeit beigelegte „Motivtafel“ lässt allerdings an der „Neuartigkeit“ des Ansatzes Zweifel aufkommen; die Lektüre bestätigt, dass es sich hier um eine konventionelle und vorwiegend deskriptive, wenn auch im Einzelnen durchaus differenzierte Beschreibung der Leitmotivik der Oper handelt. Dieser Stand der Analytik muss schon seit Gösta Neuwirths grundlegender Untersuchung der Harmonik der Oper (1972) als überholt gelten; bezeichnend ist, dass die Verfasserin den musikanalytischen Diskurs ignoriert, der seitdem in der Schreker-Forschung geführt wurde, und ihn demzufolge an keiner Stelle fortführt.

Die Untersuchung bleibt daher der „Außenschicht der Handlungsmotivation und der Bilderwelt“ verhaftet, ohne zu den „Tiefenschichten der textlichen und musikalischen Strukturen“ vorzudringen, deren Darstellung sich die Studie eigentlich vorgenommen hatte (S. 15). Zur Erhellung dieser Außenschicht allerdings leistet die Arbeit einen wichtigen Beitrag. Mit Akribie trägt die Verfasserin wichtige und teilweise unbekannte Quellen zu Libretto und Dramaturgie zusammen. Die heterogenen Eindrücke und Einflüsse, die Schreker in seiner Oper verdichtet hat, werden in einem beeindruckenden Panorama entfaltet, das beispielsweise von Schnitzlers Theaterstück *Liebelei* über den Nachweis des Wiener Vergnügungsetablissemments, das als Vorbild für den Venedig-Akt diente, bis zum Aufweisen konkreter musikalischer Zitate reicht. So ist die Arbeit insgesamt ergebnisreich und lesenswert, wenn sie auch den selbst gesteckten analytischen Anspruch nicht einlöst.

Das Buch ist überdurchschnittlich gut ausgestattet, reich bebildert und durch viele Quer-

verweise äußerst leserfreundlich. Dass der Verlag überdies als Ergänzung einen Nachdruck der Studienpartitur des Werkes vorlegte, auf den in den Analysen jeweils verwiesen wird, ist in jeder Hinsicht vorbildlich.
(August 2001) Matthias Brzoska

FIONA RICHARDS: The Music of John Ireland. Aldershot u. a.: Ashgate 2000. XIV, 282 S., Notenbeisp.

Mehr als zwanzig Jahre hat es gedauert, bis wieder ein Buch über John Ireland vorgelegt wurde – darüber hinaus das erste Buch überhaupt über diesen britischen Komponisten (1879–1962), das sich intensiv mit seinem Œuvre befasst und zum Teil mit aus diesem eine Spiegelung auf die Persönlichkeit versucht. In neun Kapiteln, die verschiedene Persönlichkeits- und Werkaspekte in den Vordergrund rücken („Sonatas and fantasies“, „Anglo-Catholicism“, „Paganism“, „Country“, „City“, „Love“, „War“, „Songs and sonatas, sacred and profane“, „Conclusion“), werden sämtliche zu Ireland erhaltenen Quellen extensiv konsultiert, und aus den Darstellungen ergibt sich mosaikartig ein lebhaftes Bild des Menschen, seines Umfeldes, seiner Zeit und seines Werkes gleichermaßen, welches jedoch – dies sei eingestanden – von moderatem Umfang ist. Jede seiner Kompositionen erfährt angemessene Würdigung im Haupttext und wird ggf. auch umfassend, analytisch strukturiert oder zu anderen Werken in Beziehung gesetzt, dargestellt. (Manche dieser Darstellungen werden dem deutschen Musikwissenschaftler analytisch zu wenig in die Tiefe gehend anmuten – Richards' Praxis, britischer Tradition folgend, ist jedoch den Werken selbst stets durchaus angemessen und immer auf die Eigenheiten der einzelnen Kompositionen ausgerichtet.) Verknüpfungen zur Literatur und dem Musikleben der Zeit sowie eine Einbettung in die für Ireland so wichtige südenenglische Landschaft runden das Bild jederzeit ab.

Mit diesem Buch, aus einer Dissertation für die Universität Birmingham hervorgegangen, wurde ein Paradebeispiel einer modernen Komponistenmonografie vorgelegt, bis in das Werkverzeichnis, die Bibliografie und die Register rundum gelungen.

(Juni 2001)

Jürgen Schaarwächter

HANS-PETER RÖSLER: Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund. Ammersbek bei Hamburg: Verlag an der Lottbek, 1998. 276 S.

Die Musiktheorie Ernst Kurths galt lange Zeit als abgetan. Neuerdings aber dokumentiert eine Reihe von Publikationen ein – wohl keineswegs zufälliges – wiedererwachtes Interesse. Dieses zeigt sich in Reflexionen über die Aktualität von Kurths Denken, in kritischen Würdigungen unter Einbeziehung seines geistesgeschichtlichen Umfeldes, nicht zuletzt im Bemühen um den Abbau von Vorurteilen und offensichtlichen Fehldeutungen. In diesen Kontext gehört Hans-Peter Röslers vorzügliches Buch über Kurths Theorie und deren psychologischen Hintergrund.

Der erste Teil seiner Monographie ist dem Umstand geschuldet, dass Kurths musikpsychologischer Ansatz auch zur Stunde noch keineswegs in allen Aspekten hinreichend verstanden wird. Grundbegriffe des Kurthschen Denkens wie Energie, Spannung, Bewegung, Leitton und Skala erfahren denn auch ausführliche Diskussionen zu ihrer Herkunft, ihren Funktionen und Implikationen. Dem Autor gelingen hierbei verdienstliche Berichtigungen mancher Missverständnisse, die seit einem halben Jahrhundert die Kurth-Literatur belasten: So erfahren die Begriffe „Kohäsion“ und „Gravitation“ die ihnen zukommende Untersuchung. Dankenswerterweise nimmt Rösler auch (S. 53) eine Korrektur des bislang fast immer fehlinterpretierten Theorems der potenziellen Energie vor. Erhellendes bietet das Buch zudem über den Status des Begriffs der absoluten Musik bei Kurth. Vergleiche mit anderen Musiktheorien (Riemann, Thuille u. a.) dienen der Präzisierung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Rahmen komplexer musiktheoretischer Fragestellungen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich, unter Absehung von philosophisch-metaphysischen und naturwissenschaftlichen Implikationen der Musiktheorie Kurths, vorrangig mit den psychologischen Grundlagen, die der Autor als primär in der Tradition des Voluntarismus verankert nachweist. Röslers Arbeit reflektiert, in engem Kontakt zur damaligen Psychologie (Helmholtz, Stumpf, Krueger, Wundt, Lipps), den psychologischen Erkenntnisstand um 1930 und verdeutlicht auf diese Weise, worin Kurths

Thesen zeitverhafteten Tendenzen gehorchten und worin sie zu ihrer eigenen Zeit bereits überholt waren. Röslers Buch gewährt auch einen Einblick in die Vielschichtigkeit des Problems gestalttheoretischer Ansätze.

Die Entkräftung zahlreicher Vorurteile zeichnet bei Rösler keineswegs den Weg in die kritiklose Apologie des kurthschen Systems vor. Hinweise auf problematische Gedankenführungen und Fehlleistungen, auf dogmatische Elemente sowie auf den geringen Erkenntniswert der kurthschen Allgemeinbegriffe für die musikalische Analyse zeigen Perspektiven und Grenzen auf, innerhalb derer Kurths System auch heute noch als Beitrag zum Musik-Verstehen herangezogen werden kann. Röslers Buch besticht überdies durch die Genauigkeit der Interpretation bis in kleinste Formulierungsdetails hinein, durch seinen Materialreichtum (umfangreicher Fußnotenapparat) und durch ansprechende sprachliche Form: Die Lektüre ist daher sehr empfehlenswert.

(Juli 2001) Wolfgang Krebs

ANDREAS MEYER: *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21. Eine Studie über Einfluß und „misreading“*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, 335 S., Notenbeisp. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 100.)

Zum Bemerkenswerten an dieser 1998 an der Berliner Humboldt-Universität eingereichten Dissertation gehört wohl, dass ihr Thema erst jetzt – der Jahrhunderttag nach der Uraufführung des *Pierrot* ist nicht mehr fern – aufgegriffen und gleichermaßen systematisch-konkret wie inhaltlich erschöpfend dargestellt worden ist. Zwar gibt es bereits einige, zumal gattungsgeschichtlich orientierte Arbeiten, die vor allem von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser stammen und auf die Meyers Arbeit auch immer wieder Bezug nehmen kann. Doch über das in ihnen behandelte gattungsgeschichtliche Umfeld hinaus wendet sich Meyer, und das eben erstmals, einer gewissermaßen „inneren Werkgeschichte“ der neuen Gattung „Ensemblelied“ zu. In ihr geht es nicht darum, den oftmals benannten, doch kaum jemals konkret und über äußere, mithin offen-

kundige Merkmale hinaus nachgewiesenen Vorbildcharakter von Schönbergs Melodramen-Zyklus für Kompositionen Igor Strawinskys, Maurice Ravels u. a. aufzuzeigen – weil die Suche nach Konkretem eben bald ins Vage, Unspezifische und somit ins Unhaltbare führt. Vielmehr versteht Meyer unter „Einfluss“ „ein dynamisches Geschehen, das [...] nicht an blanken Ähnlichkeiten, sondern an originellen Umdeutungen, an fragmentarischen, scheinbar ‚beschädigten‘ Anleihen zu erkennen ist“ (S. 20). Meyer folgt dabei dem Konzept des „misreading“ des Literaturwissenschaftlers Harold Bloom: Einfluss ist auch und nicht selten sogar nachhaltiger in der „Diskontinuität möglicher Aneignungen“ zu erkennen, welche „zugleich den konkurrenzhaften und riskanten Charakter des Vorgangs akzentuiert“ (S. 21).

Die Arbeit beginnt, unter dem Titel „Theorie“, mit einer Diskussion des musikalischen Gattungsbegriffs, in der Meyer praktisch die Positionen von Dahlhaus/Danuser und der Intertextualitätsdebatte mit der „misreading“-Theorie Blooms verbindet und hieraus eigenständige Schlussfolgerungen für sein konkretes Thema zieht. In einem zweiten Kapitel, „Kontext“, geht es um die Anwendung der konzeptionellen Erwägungen auf die Situation um 1910 in Bezug auf Lied, Melodram, Orchesterlied wie auf „Mischformen“ wie das zweite Streichquartett von Schönberg oder den *Kammergesängen* von Hans Koefler. Das dritte Kapitel widmet sich schließlich der konkreten Analyse: Es enthält detaillierte Untersuchungen von jeweils einem Stück aus Schönbergs *Pierrot*, Strawinskys *Trois poésies de la lyrique japonaise* und *Pribaoutki*, Ravels *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, Charles Maurices *Quatre poèmes hindous* sowie aus Anton Weberns Opera 13, 14 und 15.

Neben diesen kunstgemäßen, dem individuellen musikalischen Geschehen stets nahe bleibenden Analysen, die in jedem Fall die theoretischen Ausführungen in den vorausgehenden theorie- und geschichtsorientierten Kapiteln bestätigen und ins Detail hin ausweiten, dürfte insbesondere für die deutschsprachigen Leser Meyers Darstellung der Pariser „Ensemblelied-Szene“ von besonderem Informationswert sein. Geht es doch hier um Kompositionen, die – zumindest im Falle Delages, doch auch hinsichtlich der hier in Rede stehenden Werke von

Ravel – durch die beherrschende Präsenz Schönbergs und, wenngleich mit Abstand, Weberns bislang außerhalb Frankreichs kaum die Beachtung gefunden haben, die sie zweifellos verdienten. Insofern enthält Meyers Buch neben erhellenden Einsichten in einige unbekanntere oder auch nur vernachlässigte Abschnitte der Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt nachdrückliche Anregungen für die gegenwärtige musikalische Praxis. (August 2001) Mathias Hansen

KERSTIN SCHÜSSLER: *Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1996. 446 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 193.)*

Die Affinität der Kölner Musikwissenschaft zu Frank Martins Schaffen erklärt sich einerseits aus Martins Tätigkeit als Professor für Komposition und Instrumentationslehre an der Kölner Musikhochschule zwischen 1950 und 1957 und andererseits mit seiner Sonderstellung innerhalb der Neuen Musik. In der vorliegenden Dissertation zum Musiktheater Martins, die als komplementäre Untersuchung zu dem von Dieter Kämper herausgegebenen Frank-Martin-Kongressbericht (1993), dem von Franz Xaver Ohnesorg edierten Kölner Ausstellungskatalog „Leben und Werk“ (1990) und der Dissertation von Regina Brandt von 1992 anzusehen ist, hat Kerstin Schüssler in einem ersten Hauptteil grundsätzliche Probleme der szenischen Werke Martins, die Schauspielmusiken, die Ballette sowie *Le Vin herbé* behandelt. Die gattungsmäßige Eigenständigkeit des Musiktheaters Martins wird bereits an *Le Vin herbé* dargelegt, der als oratorisches bzw. „kammermusikalisches“ Werk nur am Rande zu dem Textkorpus gehört und zu den romanisch orientierten, also in Opposition zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* stehenden Auseinandersetzungen mit dem Tristan-Stoff konzipiert ist (die Vorlage war Joseph Bédiers Roman). Im zweiten Hauptteil analysiert die Autorin das Volksschauspiel *La Nique à Satan*, den *Sturm*, *Le Mystère de la Nativité* und *Monsieur de Pourceaugnac*. Sie behandelt eingehend jeweils die Vor- und Entstehungsgeschichte, die Besetzung, die Handlung,

die musikalische Gestaltung, die Fassungen und die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. Diese Analysen zeigen fundierte historische Kenntnisse und die Fähigkeit, die kompositorischen Besonderheiten von Martins „aristokratischer Tonsprache“ bzw. seiner „musique humanitaire“, seinen spezifischen Umgang mit Zwölftonreihen, den die Verfasserin als „Ausnutzung eines chromatischen Totals“ verstanden haben wissen will, mit historisierenden Satztechniken, die reflektierte Zitatpraxis und die jeweils damit verbundene Bedeutung dem Leser plausibel zu machen. Mehrfach werden weit verbreitete Irrtümer korrigiert, so beispielsweise die Auffassung, Martin habe die szenische Realisierung des *Vin herbé* gewünscht, oder an dem vermeintlich geringen musikalisch-interpretatorischen Anspruch von *La Nique à Satan*. Das Text-Layout ist wegen großer Freiflächen auf vielen Seiten recht unausgewogen, die Notenbeispiele uneinheitlich, teilweise handschriftlich, teilweise im Notensatz wiedergegeben. Die lesenswerte Arbeit gehört zu den wichtigen Untersuchungen zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts. (Februar 2001) Herbert Schneider

ELMAR JUCHEM: *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938–1950. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler 2000. 410 S. (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 4.)*

Erfreulicherweise hat auch in dem deutschen Sprachraum das musikwissenschaftliche Interesse an der Gattung „Musical“ in den vergangenen Jahren zugenommen. Dass diese zu einer der zentralen Ausprägungen des angelsächsisch-europäischen wie amerikanischen Musiktheaters gehört und in einer faszinierenden Gattungsgeschichte gerade in ihren Höhen und (!) Tiefen auf vielfältige ästhetische, soziologische wie kulturhistorische Themenbereiche zu beziehen ist, zeigt sich vor allem für die Ära im Umbruch vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Hierbei haben europäische Komponisten wie Kurt Weill die Entwicklung wesentlich mitgetragen – in einer oft Staunen machenden Assimilationsleistung an das Idiom einer originär-amerikanischen Musik, die stets mit den pragmatischen Anforderungen eines staat-

lich nicht geförderten Musiktheaters zu ringen hatte.

Dem Musical dabei aber dennoch den Nimbus eines vermeintlich nur kommerziell ausgerichteten Unternehmens (ohne jedweden artistischen Anspruch!) zu nehmen, leistet auch die vorliegende Arbeit von Juchem, indem hier das Œuvre eines künstlerisch gewichtigen Autorenpaars exemplarisch beleuchtet wird – und zwar des Mitte der 1930er-Jahre in die USA emigrierten deutschen Komponisten Kurt Weill (1900–1950) sowie des für seine Zeit äußerst bedeutenden amerikanischen Dramatikers Maxwell Anderson (1888–1959).

Das 1. Kapitel dieser Göttinger Dissertation präsentiert „Zeitgeschichtliche Hintergründe“, die auch den mit dem Musical weniger Vertrauten gut in die Problematik einführen. Im 2. Kapitel „Die Zusammenarbeit“ wird nach einem jeweils kurzen biographischen Abriss zur Person von Weill und Anderson deren gemeinsames Werk gewürdigt. Hier ist die spannend zu lesende Darstellung der sorgfältig recherchierten Hintergrunddetails zur Entstehung von „Libretto und Musik“, den entsprechenden „Produktionsvorbereitungen“ usw. zu Hauptwerken wie *Knickerbocker Holiday* (1938) und *Lost in the Stars* (1949) hervorzuheben – auch untermauert durch einen umfangreichen Anhangsteil (S. 321–391).

In mehrfacher Hinsicht gelangt Juchem zu einer Revision eines gängigen Weill- bzw. Broadway-Bildes: Durch die Zusammenarbeit mit Anderson, als dem „prominentesten Theaterschriftsteller der dreißiger und frühen vierziger Jahre in den USA“, erfuhr die Gattung einen entscheidenden qualitativen Sprung hin zu einem anspruchsvollen „literarisch-musikalischen Theater“ – in Form eines bis dato nicht gebräuchlichen „book musicals“, wobei der Text (in der Regel) vor der Musik geschrieben wurde. Dabei haben es Weill und Anderson immer wieder verstanden, mit kritischen wie politisch brisanten Themen am „Rand des wirtschaftlich Vertretbaren“ zu agieren, so dass auch von hier aus das Bild eines „in Amerika gänzlich apolitischen Weills“ zu revidieren ist. Dieses berührt auch die wechselseitige Rezeption der Musik Weills aus europäischer wie amerikanischer Sichtweise: Während von amerikanischer Seite aus die „Neuartigkeit der Werke Weills und Andersons am Broadway“

zwar gewürdigt, aber dennoch als „nicht-amerikanisch“ beschrieben wurde, so haben die europäischen Kritiker diese genau umgekehrt als „gänzlich amerikanisch“ deklariert.

Im 3. Kapitel werden analytische Aspekte der Musik Weills behandelt. Hier befasst sich Juchem primär mit Weills Umsetzung der „American Popular Song Form“. Deutlich wird, dass Weill jeweils um individuelle Lösungen bemüht war und nicht auf die bloße Erfüllung vorgegebener Musicalstandards einzugrenzen ist. Ein Themengebiet, für das sich noch ein weites Feld für künftige Arbeiten zu werkanalytischen Fragestellungen zur Musik Weills erschließen sollte – auch im Hinblick auf eine leidige wie nun endgültig ad acta zu legende Wertigkeitsdebatte, die in der Musik Weills ein „mittleres Stilniveau“ wie einen „reduzierten Kunstanspruch“ sieht. Insgesamt legt Juchem erstmals eine umfassende wie überzeugende Studie zu den amerikanischen Jahren Weills vor und schließt damit eine Lücke in der Weill-Forschung.

(Juni 2000)

Joachim Brügge

ALAN POULTON: *A Dictionary-Catalog of Modern British Composers. Westport, Connecticut und London: Greenwood 2000. 3 Bände, insges. XLV, XV, XV, 1791 S. (Music Reference Collection. Number 82.)*

Ein ausschließlich britischen Komponisten gewidmetes Lexikon mit umfänglichen Werkverzeichnissen herzustellen, ist kein neues Unterfangen – schon Lewis Foremans großer *Guide to Research* von 1972 zu einer Anzahl britischer Komponisten ging in diese Richtung und legte den Grund zu allen bisherigen Forschungen. Dass Greenwood das Konzept der verlagseigenen Bio-Bibliographie nun in Lexikonform aufgreift und damit eine eigenständige Form vorlegt, bewirkt eine Übertragung der Meriten wie auch der Mängel dieses Konzeptes. Detaillierte Werkverzeichnisse zu vierundfünfzig britischen Komponisten, die mehr oder weniger dem 20. Jahrhundert zugerechnet werden können, geben weitaus mehr noch als selbst der *Grove* 2001 eine Möglichkeit, das Œuvre all dieser Komponisten kennen zu lernen – der Praxis verpflichtete Informationen wie Werk dauern, detaillierte Besetzung,

Verlagsangaben, Ur- und Erstaufführungsdaten sowie eine Auswahldiskografie erleichtern das Kennenlernen einzelner Werke. Poulton fühlt sich darüber hinaus Kenneth Thompsons *Dictionary of Twentieth Century Composers (1911–1971)* von 1973 verpflichtet.

Dieses Sich-verpflichtet-Fühlen resultiert leider aber auch aus einem zentralen Manko, das schon Thompsons Lexikon belastet hatte: die immer sehr problematische Auswahl der Komponisten. Wer ist ein wichtiger Komponist, und wer ist ein Komponist des 20. Jahrhunderts? Beide Fragen sind offen für stark subjektive Deutung, und auch die großen Lexika liefern hier nur bedingt Hilfestellung. Als fragwürdig indes muss man ansehen, dass zumindest einige hoch bedeutende britische Komponisten des 20. Jahrhunderts hier keine Berücksichtigung gefunden haben, so etwa Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, Cyril Scott, Havergal Brian, Gustav Holst, Frank Bridge, Joseph Holbrooke, Lord Berners, im Grunde auch Granville Bantock, Kaikhosru Sorabji, Bernard van Dieren und Percy Grainger. Diese Auslassungen sind nirgends erklärt, und man kann nur mutmaßen, dass der Autor Duplizierung anderer Werkverzeichnisse vermeiden wollte (warum jedoch ist dann Benjamin Britten eingeschlossen?) oder ihm diese Komponisten nicht wirklich am Herzen lagen. Ähnlich ist es mit der Auslassung sämtlicher jüngerer britischer Komponisten, von Harrison Birtwistle, Mark-Anthony Turnage, Thomas Adès, Peter Maxwell Davies, Richard Rodney Bennett, John McCabe und zahllosen anderen: Natürlich hätten sie Eingang in diese Sammlung finden müssen, entweder zu Ungunsten der weniger bedeutenden behandelten Komponisten oder auf Kosten der weiteren Erweiterung des Umfangs des Projektes.

Dies ist eines der zentralen Probleme dieses Werkverzeichnis-Lexikons. Ein anderes ergibt sich aus der Titelgestaltung des Buches selbst: Wer bei „Dictionary-Catalog“ biografische Informationen über einen Komponisten selbst erwartet, wird restlos enttäuscht – kein einziges Wort im ganzen Lexikon, bedingt durch die titelbedingte Verkürzung (wie klänge auch „Dictionary of Catalogs“?). Wenn man diese Enttäuschung jedoch überwunden hat, ist Poultons Arbeit eine äußerst hilfreiche und hochkarätige Ergänzung selbst zum *Grove* 1980

oder 2001, der in Bezug auf britische Komponisten stets einen ganz außerordentlich hohen Standard aufweist.
(Juli 2001) Jürgen Schaarwächter

Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Peter PETERSEN. Hamburg: Von Bockel Verlag 2000. 415 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 8.)

Ende 2000 erschien der Band *Gender-Studien. Eine Einführung*, herausgegeben von Christina von Braun und Inge Stephan. Er enthält neben luziden grundsätzlichen Artikeln auch einen nachdenklichen Grundlagenbericht zum Stand der Gender Studies in der Musikwissenschaft von Monika Bloß und offenbart, wie es um die Gender Studies in unserem Lande und in unserem Fach bestellt ist. Die Rede ist beispielsweise davon, dass in der Musikwissenschaft unter allen mit Kunst und Kultur befassten Fächern sich „Ressentiments gegenüber geschlechtsrelevanten Fragestellungen am längsten erhalten haben“. Dabei seien die Gründe hierfür vielschichtig und die Suche nach ihnen selbst „Teil feministischer Kritik“. In den Chor kritischer Stimmen flocht sich Kerstin Gralher ein, die in einer Besprechung des Bandes *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, der ebenfalls 2000 erschienen war, anmerkte: „Leider wurden in diesem Buch keine neuen Spuren aufgedeckt – Frauen, deren Werke es noch gänzlich neu zu entdecken gilt. Da hat die Kanonisierung der Rezeption offenbar ganze Arbeit geleistet. Was sich nicht von Anfang an wenigstens leise hörbar gemacht hat, schaffte es nicht, sich bis in unsere Tage zu retten.“

Dem großen Forschungsdesiderat wird nun von ganz unerwarteter Seite ein Band gerecht, der von der Arbeitsgruppe Exilmusik Hamburg herausgegeben ist. Diese Arbeitsgruppe, die seit 1988 besteht und die biographische Grundlagenforschung über die Lebensgeschichte exilierter und verfolgter Musiker und Musikerinnen aller Berufssparten aufarbeitet, hat seit den 1990er-Jahren Veröffentlichungen zu Berthold Goldschmidt, Paul Dessau, Hanns Eisler vorgelegt. In der Schriftenreihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* erschienen Studien

zur Exilkomposition während der NS-Zeit, zum Frauenorchester in Auschwitz aber auch zu den Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. In dem kostbaren Material, durch akribische quellenkundliche Forschung zutage gefördert, wurde deutlich, dass besonders die Frauen durch die NS-Zeit doppelt bestraft waren. Sie teilten mit ihren männlichen Kollegen dasselbe Schicksal, fanden jedoch in der Aufarbeitung durch Musikwissenschaftler weniger Beachtung als exilierte Komponisten oder Musiker. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Die Kanonisierung der Rezeption hatte auch hier ganze Arbeit geleistet. Peri Arndt schreibt dazu im Nachwort zum vorliegenden Band: „Nur wenige Blicke genügen, um festzustellen, dass auch die neuesten Publikationen zum Thema ‚Exilmusik‘ einen Aspekt nahezu vollständig missachten: die Kategorie ‚Geschlecht‘. Innerhalb der musikwissenschaftlichen Exilforschung erweist sich die geschlechtsspezifisch orientierte Forschung als inexistent.“

Der vorliegende Band ist ein erster Beitrag, auf dieses große Versäumnis aufmerksam zu machen: Von ca. 2000 namentlich bekannten NS-verfolgten Musikerinnen, Instrumentalistinnen und Komponistinnen werden vierzehn ausgewählte Biographien in Erinnerung gerufen, die den zentralen Anliegen der Exilforschung zusätzliche Brisanz verleihen. So werden mit diesen Darstellungen nicht nur vergessene Künstlerinnen rehabilitiert, die Texte deuten auch Unterschiede im spezifischen Verhalten von Frauen und Männern in der Extremsituation Exil an. Eine Fragestellung aus der geschlechtsspezifischen Musikforschung, die qualitativ weiterverfolgt werden könnte und durch quantitative Forschung auf eine breitere Grundlage gestellt werden könnte. Frauen realisierten offensichtlich eher die drohende Gefahr, waren schneller zur Flucht bereit und planten sie unerschrocken und mit Realitätssinn. Gleichzeitig traf sie das Exilschicksal zum einen besonders hart, da nur wenigen die Anknüpfung an frühere Erfolge gelang und das nationalsozialistische Berufsverbot zum Teil bis heute Wirkung zeigt. Zum anderen ermöglichte die Exilsituation einigen von ihnen, frauenspezifische Grenzen zu sprengen und tradierte Rollenbilder zu überwinden, wie die Komponistin Pia Gilbert treffend formu-

liert: „Ich bin nicht froh, dass es die Nazis gegeben hat, aber wenn es in meinem Fall eine andere Seite der Nazi-Medaille gibt, dann ist es die, hierhergekommen zu sein, diese Freiheit bekommen zu haben, diesen Impuls zur Kreativität, den Freibrief, Dinge auszuprobieren und wenn nötig auch mal scheitern zu dürfen. Ich hätte das alles niemals in Deutschland gehabt, ganz sicher nicht“ (S. 305).

Die Darstellungen der einzelnen Biographien sind mit klugem Bedacht geschrieben, vorsichtig und respektvoll tasten sich die Autorinnen und Autoren an die verschütteten inneren und äußeren Lebensbilder heran. Jedem Porträt sind Verzeichnisse beigegeben, die Werke, Ton- oder Filmaufnahmen, Quellen und Literatur auflisten und den Band zu einer wahren Fundgrube der Exil- und Frauenforschung gleichermaßen machen, zu einem Lesebuch der frauenspezifischen Exilmusikforschung. Ergänzt sind Zeitdokumente, die vom Ermächtigungsgesetz 1933 über die Bücherverbrennung, den Fragebogen der Reichsmusikkammer und die „Reichskristallnacht“ 1938 bis hin zur Wannseekonferenz 1942 gehen. Der Wechsel von Biographie und Zeitdokument, der die literarische Aufarbeitung individueller Geschichte in die harte Objektivität der Gewaltherrschaft einflieht, macht das Lesen zu einer bestürzenden Erfahrung.

So schützt die Klarheit der Darstellung nicht vor dem fassungslosen Staunen, das einen angesichts des Mutes der Frauen ergreift. Die Pianistin Edith Kraus bewahrte sich beispielsweise vor der Ermordung in Auschwitz mit einem Konzert in Theresienstadt. Ihr persönliches Hab und Gut mitsamt aller Noten war verschwunden, aus dem Gedächtnis spielte sie Werke von Bach, Mozart, Chopin, Brahms und Smetana, „die ihr in diesem Moment das Leben retteten.“ Und wer kann ohne innere Bewegung den autobiographischen Text der Geigerin Eva Hauptmann aus dem Jahr 1940 lesen, in dem es u. a. heißt: „Gegangen werd' ich sein und gern und leis. Nicht allzu fern, doch unerreichbar. Hier wird nichts verbleiben. Alles, was ich weiß, weil ich's erfahren, nehm' ich dann mit mir, unausgesprochen ...“

(Februar 2001) Annette Kreuziger-Herr

Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hrsg. von Alenka BARBER-KERSOVAN, Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Karben: Coda 2000. 282 S., Abb. (= Forum Jazz Rock Pop. Band 4.)

1993 studierten an der Hamburger Musikhochschule 36 Männer das Fach Jazz, aber nicht eine Frau. Dieses Verhältnis, noch dazu in einem historisch eher unbelasteten Fach, zeigt, wie hoch die unsichtbaren Hürden für die Frauen noch immer sein müssen. So sind denn auch einige Aufsätze dieser Sammlung, die ursprünglich als Vorlesungsreihe zum Thema „Frauen in der populären Musik“ konzipiert war, mehr grundsätzlichen Fragen gewidmet. Freia Hoffmann sucht in ihrem Überblick über das Musikstudium von Frauen nach den verborgenen Tabus. Beatrix Borchard fragt in einer genrekritischen Analyse der *Lieder ohne Worte* von Fanny Mendelssohn, ob ihre Stücke eher der privaten Verständigung mit Felix entsprangen oder dem Wunsch, in der Öffentlichkeit gehört zu werden. Solche Fragen bekommen in einer „genderized“ Hinterfragung des Geniebegriffs bei Borchard wie auch bei Melanie Unselde einen größeren Rahmen, die am Beispiel von Lili Boulanger und Alma Mahler nach Wegen sucht, um den Status von Komponistinnen als „Quotenfrauen“ abzuschaffen. Es zeigt sich, dass die gängigen Parameter der Musikgeschichtsschreibung den Interessen von Frauen zuwiderlaufen.

Vermeintliche Randthemen (Sabine Giesbrecht über die identitätsstiftende Funktion von Liederbüchern für Studentinnen um 1910, Dorothea Kaufmann über die sozialen Aspekte der Damenkapellen um 1900) führen immer wieder zur Frage nach ihrem musikgeschichtlichen Stellenwert. Während die Beiträge von Erika Funk-Hennings zur E-Musik und Eva Volke zur Rockmusik Überblickscharakter tragen, interpretieren Ursel Schlicht und Marianne Steffen-Wittek empirische Ergebnisse aus der Popmusik. Alenka Barber-Kersovan widmet sich der Pop-Ikone Madonna, die eine faszinierende Quelle für den kulturwissenschaftlichen und feministischen Diskurs darstellt. Trotz Qualitätsschwankungen ist der Band vor allem dann lesenswert, wenn er über die Thematik hinausgreift und sich grundlegend mit der Präsentation des Weiblichen in der Musikgeschichte und in der heutigen Kul-

tur befasst. Gelegentliche Unregelmäßigkeiten im Satzspiegel sind ebenso hinzunehmen wie eine schlecht lesbare Schrift.
(November 2000)

Eva Rieger

CHRISTINA E. ZECH: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszky's „Bremer Freiheit“ und Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexico“.* Zwischen Neuentwurf und Tradition. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1998. 200 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 183.)

In ihrem Beitrag „Gender Studies' und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht“ hat Eva Rieger, die die zu besprechende Untersuchung als Dissertation betreut hat, auf die prekäre Situation „feministischer Forschung“ angesichts sogenannter Postmoderne und Dekonstruktion hingewiesen, allerdings auch die zögerliche Aufnahme der neuen Disziplin in den Kreis der etablierten Musikwissenschaften nicht verschwiegen (Mf 48, 1995, S. 235–250). Sowohl das politische Interesse der Frauenforschung als auch die wissenschaftliche Fragestellung sollten ihr Recht bewahren, nur sollten sie methodisch getrennt werden, und zwar so streng wie möglich. Feministische Forschung „muß die sich überlagernden Fäden eines multiplen Diskurses [innerhalb des Faches wie interdisziplinär] zu entwirren suchen, wobei sie das kulturell geprägte Geschlecht als nur einen Faden betrachtet, der allerdings die anderen deutlich einzufärben vermag“ (Eva Rieger, S. 250). Einer solchen Zielformulierung mag die Rezensentin allerdings nur beipflichten, wenn „Einfärbung“ im heuristischen Sinne verstanden wird. Nützlich wäre auch zu umschreiben, was man sich unter Diskurs vorzustellen hat, wann dieser beginnt und endet. Christina Zechs Arbeit wird also unter Prämissen besprochen, die womöglich nicht allen Vertreterinnen feministischer Forschung entgegenkommen.

Es ist der Autorin hoch anzurechnen, dass sie sich mit großem Engagement ihrem Thema widmet. Ausdrückliche Anerkennung verdient, dass sie sich zwei zeitgenössischen Werken zuwendet, die – für beide muss man auf eine weitere Durchsetzung im Repertoire hof-

fen – noch der aktuellen Kritik unterliegen. Es sei am Rande vermerkt, dass die hier sich andeutende Problematik nicht berücksichtigt, auch die bisherige Rezeption nicht eigens diskutiert wird.

In der materialreichen Einleitung wird der Stand der Geschlechterforschung auf das Thema bezogen, werden die zahlreichen Gestaltungen im zeitgenössischen Musiktheater abgehandelt. Die beiden Stücke werden anschließend unter einer (über)großen Fülle von Fragestellungen analysiert, und zwar jeweils parallel in den Kapiteln „Stoffgrundlagen und Libretto“, „Musikalische Struktur“, „Personencharakteristik“. Der in der Einleitung angesprochene Vergleich wird allerdings nicht durchgeführt. Leider wird auch nicht eigens begründet, wie es zur Auswahl dieser beiden Werke gekommen ist und welche Vergleichspunkte im einzelnen die Untersuchung hätten bestimmen können. In dem „Epilog“ genannten Fazit werden die der Autorin wichtig erscheinenden inhaltlichen Aspekte der beiden Kompositionen zusammengefasst – von der musikalischen Struktur ist nur noch am Rande die Rede –, und Adriana Hölszky sowie Wolfgang Rihm wird attestiert, dass sie „in den analysierten Werken besonders deutlich den Wunsch nach der Befreiung von der Voreingenommenheit gegenüber Weiblichkeit und Männlichkeit“ (S. 171) äußern. Womit sie sich beide gewiss auf der Höhe der Zeit befinden.

Auf die große Fülle an Einzelbeobachtungen, historischen Verknüpfungen, vom Thema her angeregten philosophischen, soziologischen, psychologischen u. a. Bezügen kann hier nicht eingegangen werden. Vieles dürfte in der weiteren wissenschaftlichen Diskussion Bestätigung finden, manches wohl auch auf Widerspruch stoßen.

Grundsätzlich anzumerken ist an dieser Stelle, dass auch feministische Forschung kritisch nachzufragen hat. Inwieweit Rihm Aspekte des „Theaters der Grausamkeit“ von Antonin Artaud in sein Musiktheater aufgenommen hat, mag dahingestellt bleiben. Das von der Autorin formulierte „Fazit dieser Oper [...], daß männliche Brachialgewalt keine Lösung für kontinentale oder zwischengeschlechtliche Verständigungsprobleme bietet“ (S. 163), würde diesem Anspruch sicher nicht gerecht werden.

Adriana Hölszky andererseits hat nirgendwo die Geschlechterproblematik zum Thema ihres „Singwerks“ erklärt. Selbst in der S. 78 zitierten Äußerung, in der von „Befreiung“ die Rede ist, kann nicht ein „emanzipatorischer Anspruch“ (S. 85) gemeint sein. Zumal die Autorin selbst feststellt, dass der Librettist gerade die frauenrechtlichen Passagen, wie sie sich bei Fassbinder finden, gekürzt hat. Adriana Hölszky hat selbst die von der Autorin trotzdem vorgetragenen Interpretationen zurückgewiesen. Adriana Hölszky: „Alles hat mich zu diesem Stoff hingezogen. Geesche hat diese Tendenz, sich zu befreien. Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muss selber diese Puzzles entschlüsseln“ (Roswitha Sperber: „Es war ein sehr schönes Arbeiten. Werkstattgespräch mit der Komponistin der ‚Bremer Freiheit‘“, in: *Komponistinnen gestern, heute. Internationales Festival, 5 Jahre Heidelberg. Dokumentation*, hrsg. vom Kulturinstitut *Komponistinnen gestern – heute e. V.*, Heidelberg 1983, S. 221–230, hier S. 227). Selbst wenn die Autorin eine feministische Engführung für vertretbar hält, hätte sie eine kritische Auseinandersetzung mit der Komponistin Adriana Hölszky nicht scheuen dürfen. Nach Meinung der Rezensentin könnte der auch von ihr angesprochene Vergleich mit *Wozzeck* (S. 80) allerdings den Weg zu einem umfassenderen Verständnis der *Bremer Freiheit* weisen. So muss man bedauern, dass der feministische Impetus kritischer Nachfrage im Wege steht. Methodisch überzeugender dürfte ein Verfahren sein, das ans „Einfärben“ erst geht, wenn wissenschaftliche Kritik ihre Arbeit getan hat. (Juni 2001) Eva-Maria Houben

Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel! Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg. Hrsg. von Wolfgang Martin STROH und Günter MAYER. Oldenburg: bis 2000. 385 S., Abb.

Wenn man im Klappentext liest: „Es lohnt sich auch für die junge, der bürgerlichen Mu-

sikwissenschaft überdrüssige Musikwissenschafts-Generation, sich mit den marxistischen Ansätzen in der Musikforschung zu beschäftigen ...“, könnte man das Buch beiseite legen: Wer dergestalt zwischen „bürgerlicher“ versus „marxistischer“ Musikwissenschaft unterscheiden will, dem scheint vom Begriff „Wissenschaft“ etwas abhanden gekommen, der könnte vielleicht dereinst auch die „Christliche Wissenschaft“ als solche betrachten. (Nicht zuletzt Mitherausgeber Günter Mayer meldet auf S. 329 gegen solch irreführende Etikettierung kritische Bedenken an, freilich ohne große Resonanz.)

Zugute halten sollte man vielleicht einen gewissen Unterhaltungswert: Marxistische Denker waren allezeit tüchtige Polemiker, von Karl Marx und Friedrich Engels selbst angefangen über Ernst Bloch und Georg Lukács bis hin zum „Journalisten“ der *Sovetskaja Muzyka*. Kontrahenten ihrer Meinungen Gleichrangigkeit zugestehen, kam ihnen nimmer in den Sinn. So wie sich schon Engels nicht einfach mit dem Autor Eugen Dühring auseinandersetzen konnte, dessen Theorie er zu bemängeln fand, so hat dieses Beispiel bis heute Schule gemacht: In einem „Herrn N.“ aus dem Hamburger Schuldienst hat Hans Jünger („Herrn N's Bemühungen um Fortschritt – Eine biografische Fallstudie“ S. 277–282) trotz all dessen Bemühungen ums richtige linke Denken einen solchen Negativhelden ausgemacht, kein Wunder auch: wurde er doch „in eine kleinbürgerliche Flüchtlingsfamilie hinein geboren“. In diesen Kategorien avanciert der einst aus der DDR ausgebürgerte Liedermacher Wolf Biermann bei Wolfgang Martin Stroh zu „einem der bekanntesten westdeutschen Oberlehrer“ (S. 271). Die „Lügen und Verdrehungen der Adenauer-Gesellschaft“ (Martin Geck, S. 284) haben ihn ja auch nicht gebührend abgestoßen! Ihren Unterhaltungswert haben solche Sprüche, und auf die Goldwaage sollte man sie nicht legen.

So sind großspurige Behauptungen mitunter irrig: „Mitte der 60er Jahre konnte man nur in Freiburg bei Eggebrecht über Neue Musik promovieren (Brinkmann, Budde, Stroh), später dann bei Dahlhaus und Stephan in Westberlin“ (Stroh S. 47) – dem Rezensenten möge nachgesehen werden, dass er 1961–1966 über sowjetische Musik der 20er-Jahre seine Doktorarbeit

schrieb, jedoch in Göttingen bei Heinrich Husmann. Oder sie beruhen auf schlichter Unkenntnis: die „Internationalen Tagungen 1948 und 1949 in Prag, auf denen diverse Vorbereitungen zu einer echten musikwissenschaftlichen Internationale getroffen wurden“, bezeichnen Eberhard Rebling und Stroh S. 11 als „ehrentvoll“ – in Wahrheit wurde auf diesen Prager Tagungen (nicht mit jener von 1947 zu verwechseln, an der noch Dmitrij Šostakovič teilnahm!) in der inzwischen sowjetisch diktierten Tschechoslowakei das Rad der Musikgeschichte zurückgedreht und – in Akklamation der sowjetischen 1948er ZK-Musikbeschlüsse – die Doktrin des Sozialistischen Realismus international zementiert. Es war immerhin noch in der DDR 1989, bei der Tagung des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, dass Frank Schneider diese Tatsachen offen beim Namen zu nennen wagte, und Gustavo Becerra-Schmidt bezeichnet diese Prager Manifeste hier (S. 34) als „pseudomarxistische ... Irrwege“.

„Paradigma“ meint ja zunächst: „Beispiel, an dem etwas vorgeführt wird“, etwa die A-Deklination, die schwache oder starke Konjugation. „Paradigmenwechsel“ hieße, eine Darstellungsform ändert sich, ohne dass sich an der Sache etwas ändern müsste. Wenn der Wolf Kreide frisst, wäre dies ein Paradigmenwechsel. Kreide gefressen hat jedenfalls Georgij Pantielew, der noch 1991 in der *Sovetskaja Muzyka* (in deren „Putschnummer“ 7, S. 55) keinen Anstand nahm, Untersuchungen zur sowjetischen Neuen Musik der 20er-Jahre als „illegale Forschungen“ („podpolnye issledovanija“) zu brandmarken. Sein Beitrag (S. 59–62) entbehrt solchen Unterhaltungswerts und bemüht sich um Sachlichkeit sogar in kritischer Sicht auf vergangene Sowjetrealitäten, die freilich nicht so weit geht, dass einer der interessantesten marxistischen Theoretiker, der Komponist Nikolaj Roslavec (1881–1944), als „Sowjetfeind“ ein halbes Jahrhundert verfermt und totgeschwiegen, auch nur mit einem Wort Erwähnung fände. Überhaupt scheinen vielfach alte Gehorsamsmechanismen nachzuwirken: Obschon in vielen Beiträgen aus ehemals sozialistischen Ländern durchaus bemerkenswerte, ehrenvolle „Vergangenheitsbewältigung“ geschieht, gibt es z. B. keine Erwähnung von „Solidarosc“; das Brünner Unterfangen kol-

lektiver Komposition um Alois Pinos, Miloš Štedron, Arnošt Parsch und Rudolf Ruzička, die nach der Sowjetinvasion 1968 unter Berufsverbot litten, wäre ja nun ein wahrhaft marxistisches „Paradigma“, aber keiner der tschechischen Referenten scheint davon zu wissen oder wissen zu wollen. Immerhin stellt Jiří Fukáč Zusammenhänge zwischen den seinerzeit verfeimten russischen Formalisten und den nicht willkommenen Prager Strukturalisten mit zeitgenössischer Semiotik klar (S. 165–174), wobei aber wiederum deren prominenter und seinerzeit verfolgter Vertreter Roman Berger ausgepart bleibt. Nichts weiß man auch mehr von Georgij Vasil'evič Cičerín, als Sowjetdiplomate Unterzeichner des Rapallo-Vertrages gemeinsam mit Gustav Stresemann, der als Musikschriftsteller ein marxistisches Mozart-Bild begründete (*Mocart – issledovatel'skij etjud, 1930*) – ohne solche Kenntnis begegnet er in der Diskussion Pantielev/Bimberg beiläufig als „Tschetscherin“ (S.159).

Wenn es dennoch nicht ganz wertlos ist, das Buch zu lesen und in der Spreu von Sprüchen nach Weizenkörnern der Information zu suchen, hängt dies auch damit zusammen, dass Marxens Lehre ursprünglich ein Weg zur Erkenntnis war und nicht immer und allerwärts ein Weg zu deren Verhinderung. Aus seinen Kategorien sprießen manch muntere musikbezogene Ideen wiederum nicht ohne Unterhaltungswert, etwa: ob der musikalische Werkbegriff etwas mit dem marxischen „Fetischcharakter der Ware“ zu tun habe? (Silke Wenzel, S. 342, nach Nicholas Cook), oder die Idee Luigi Pestalozzas: Während die herkömmliche Tonalität aus der mittelalterlichen „Musica coelestis“ resultiere, könne es nun in der neoliberalen Gesellschaft aus solchen Gründen keine „antagonistische Musik“ mehr geben (S. 249 ff.), es sei denn extrem avantgardistische von der Presse totgeschwiegener Einzelgänger. Für die sich freilich auch die immer wieder beschworene Musiksoziologie und „New Musicology“, sei sie marxistisch oder nicht, zu allerletzt erwärmen würde, und mit der er auch bei den lateinamerikanischen linken Komponisten keinen Beifall gefunden hätte: Sie empfanden seinerzeit Andrej Zdanov als Wegweiser, Arnold Schönberg und Marx dagegen als unvereinbar (S. 83) – dass sich Klassenkampf und Rassenlehre vermischen konnten, belegt

Rubens Ricciardi am Beispiel von Mario de Andrade (*Musik und Marxismus*, S. 28)!

Am wichtigsten scheint mir, was als marxistischer Musikforscher der ehemaligen DDR Gerd Rienäcker analysiert und dokumentiert: dass es marxistisches Denken im Widerspruch zur DDR-Staatsraison gab und als feindlich unterdrückt und auch von der Stasi verfolgt wurde (S. 118), oder was Kathinka Rebling und Gerd Greiner zum Stellenwert der sorbischen Kultur vor und nach der Wende untersuchen (S. 296–301). Zwar stimmt es nicht ganz, dass diese Kultur vor 1945 durchweg als Fremdkörper ausgegrenzt wurde (im Königreich Sachsen erschienen schon im 18. Jahrhundert wendische Gesangbücher, und die deutsche Slawistik hat bis in die Nazizeit elb- und ostseeslawische Ortsnamen in Mitteldeutschland erforscht – durfte dies dann allerdings nicht publizieren!) – dem Auftrieb von Forschungen zur DDR-Zeit stand aber zunächst der Verlust akademischer Rechte durch Abwicklung der DDR-Akademie entgegen, dem erst die Neugründung eines Lehr- und Forschungszentrums für sorbische Musikgeschichte 1999 ein Ende setzte.
(Dezember 2000) Detlef Gojowy

NICOLAUS A. HUBER: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef HÄUSLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XII, 426 S., Abb., Notenbeisp.

Hier soll nicht das musikalische Werk Hubers durchleuchtet werden, wie es sich in den Texten und Kommentaren dieses Bandes widerspiegelt, denn darüber entscheiden letztlich die Hörerfahrungen und die analytische Beschäftigung mit den Kompositionen. Vielmehr soll mit einigen Informationen zum Lesen und Studieren dieser Publikation angeregt werden. Es verwundert, dass erst ein 60. Geburtstag den Anlass gegeben hat, die verstreuten und zum Teil kaum noch erreichbaren Texte zu veröffentlichen, die auf Werk und Wirken dieses wichtigen deutschen Komponisten hinweisen und unumgänglich sind für einen Zugang zu seinem Schaffen. Sie zeigen insgesamt eine Musikerpersönlichkeit, die der Herausgeber Josef Häusler in ihrem Wesenskern, Denken und Verhalten als „politisches Künstler-

tum, sozial engagiert, humanistisch orientiert, mit allen Konsequenzen durchlebt und verwirklicht“ (S. IX) charakterisiert hat.

Nicolaus A. Huber wurde 1939 in Passau geboren und wirkt seit 1969 an der Folkwang-Hochschule in Essen, seit 1974 als Professor für Komposition. Er studierte Schulmusik und Komposition in München. Sein wichtigster Lehrer war hier Günter Bialas, was er wiederholt bekannt hat. Hubers Engagement für grundsätzliche sozialpolitische Fragen, seine Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung und sein Interesse, dies in seiner Musik festzumachen, führte ihn, wie vor ihm schon Helmut Lachenmann, 1967/68 zu Luigi Nono nach Venedig. Hier begann er sich mit den Schriften von Karl Marx auseinanderzusetzen und brachte diese Erfahrungen in seine Lebenseinstellung und in eine politisch motivierte Musik ein, mit der er gesellschaftliche Veränderungen erreichen wollte. Er fand allmählich zu einer unverkennbar eigenen Kompositionsart, die geprägt ist von einer Reduktion des musikalischen Materials und Konzentration auf Wesentliches. Für die Entwicklung der musikalischen Sprache war ihm zeitweilig die Auseinandersetzung mit Psychologie und Linguistik eine wichtige Voraussetzung. In *Aion* beispielsweise sind Erfahrungen aus der Lektüre von Carl Gustav Jungs Arbeit *Symbole der Wandlung* (Zürich 1952) und Erich Neumanns *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins* (Zürich 1949) Grundlage der kompositorischen Konzeption. Dies äußert sich in Archetypenketten und archetypischen Techniken, die musikalisch umgesetzt werden; überhaupt zeichnet ihn ein interdisziplinäres und Gattungen übergreifendes Denken aus. Grundlegend für eine Reihe von Werken ist die Entwicklung einer so genannten Rhythmuskomposition, deren Grundlagen er in einigen Texten erläutert. Der politische Umbruch Ende der 1980er-Jahre in Europa führte bei ihm (wie bei Nono) zu einer gewissen Resignation, die sich beispielsweise in dem Text *Variations – Zur Situation der Neuen Musik* niederschlägt. Huber besinnt sich seitdem, ohne ideologische Positionen aufzugeben, stärker auf die musikalische Dimension kompositorischer Strukturen.

Der Bezug auf Texte ist für seine Musik auffallend. Im Mittelpunkt des schöpferischen In-

teresses an der Literatur steht Friedrich Hölderlin und zwar als Dichter und als Mensch. Er ist in seinem Œuvre so präsent, dass Huber seine durchaus ernst gemeinte Komposition für Kontrabass und Klavier und zwei Tische provokativ *Ohne Hölderlin* (1992) nannte. Damit wollte er zugleich auf die Flut der in diesen Jahren zunehmend zur Mode geratenen Hölderlin-Vertonungen reagieren. Neben Hölderlin und zum Teil in seinem Kontext ist Paul Celan wichtig. Von ihm hat er 1965 *Tenebrae* und *Chanson einer Dame im Schatten* für Chor vertont und *Tenebrae* 1995 in seinen *Disappearances für Klavier* erneut einbezogen und mit Hölderlins spätem Gedicht „Der Zeitgeist“ kombiniert.

Das Buch ist in vier Textteile gegliedert, die aber gedanklich eng zusammengehören. Auf Berichte, Statements und Analysen fremder und eigener Werke folgen die Wiedergabe von drei ausgewählten Gesprächen, danach Hubers Werkkommentare zu zahlreichen eigenen Kompositionen und abschließend die mit *Polemik* überschriebene Dokumentation der Anfang der 1970er-Jahre geführten Diskussion um *Harakiri*. Bibliographische Hinweise, ein Werkverzeichnis, eine Diskographie und ein ausführliches Register schließen den Band ab.

Das vordringliche Thema, das Huber immer wieder und aus verschiedensten Blickwinkeln zur Sprache bringt, betrifft das kritische Komponieren und die politische Musik. Es bestimmt auch, wie die Einführungen zeigen, die eigenen Werke. Sie leben von einem wachen kritischen Bewusstsein, das sich in verschiedenster Weise äußert. Seine Musik ist stets semantisch orientiert, nie äußerlich. Huber hat sich auffallend häufig mit der Musik anderer Komponisten auseinandergesetzt. Das belegt seine Interessen, zeigt Wahlverwandtschaften und Vorbilder auf. So hat er beispielsweise verschiedentlich über Bialas geschrieben und dessen Werken erhellende Studien gewidmet, ebenso über Nono, wobei er hier die Verbindung zwischen musikalischer Struktur und politischem Denken zieht. Der Münchner Musikszene zeigt er sich mit Texten über den originellen Film- und Multimedia-Komponisten Josef Anton Riedl und mit einer verständlichen Distanz über Fritz Büchtger verbunden. Hubers Interesse an historischer Musik, das er mit eindringlichen Analysen dokumentiert, reicht von

J. S. Bach über Mozart bis hin zu Anton Webern und Alban Berg. Von der zeitgenössischen Musik widmet er Stockhausens Darmstädter *Ensemble*-Projekt von 1967, bei dem er mitgewirkt hat, einen ausführlichen Bericht. Wichtige Komponisten der Gegenwart sind ihm John Cage, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann und Louis Andriessen. Zu Olivier Messiaen hat er ein eher schwieriges Verhältnis. Die Anregungen, die er aus seiner Beschäftigung mit der Musik anderer zieht, haben ihn auch schöpferisch angeregt, wie in manchen seiner Werkkommentare zu lesen ist. Man kann ebenso sehen, was ihm weniger oder gar nicht wichtig war. So wird Hans Werner Henze gar nicht erwähnt, Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm nur einmal in einer Aufzählung von Komponisten, Pierre Boulez nur peripher.

Die Diskussion um *Harakiri*, die 1972 in der Musikzeitschrift *Melos* verbissen geführt worden und deshalb heute noch gut zugänglich ist, war Häusler und Huber als Zeitdokument so wichtig, dass sie eine eigene Abteilung „Polemik“ bildet. In seinen Kommentaren kommt Huber verschiedentlich darauf zu sprechen (was im Register nicht vollständig aufgeführt ist). Es war damals eine (kultur-)politische Diskussion, die von ideologisch gegensätzlichen Lagern geführt wurde. Sie hat sich an einer Komposition von Huber entzündet, es ging aber prinzipiell um den Werkbegriff in der Neuen Musik und vor allem um die Arbeitsbedingungen noch nicht ausreichend etablierter Komponisten (insbesondere von nicht angepasster linkspolitischer Orientierung) und ihre Abhängigkeiten von den bürgerlich bestimmten Medien, also um eine Fortsetzung der 1968er-Thematik. Dem einst radikal wirkenden Stück liegt als Bedeutungshintergrund ein von Huber formulierter programmatischer Text zugrunde, den Carl Dahlhaus „unsäglich“ nannte. Er reflektiert mögliche Bedeutungen des musikalischen Crescendo und Decrescendo im weiten Bereich zwischen Krieg und Frieden und Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Das Werk ist durch die Kontroverse zu Unrecht so stark in den Vordergrund gerückt geworden, denn es gibt von der kompositorischen und semantischen Substanz sicher bedeutendere Werke von Huber. Heute, darauf verweist der Komponist in seinem für diesen Band eigens verfassten „Nachwort“, wirkt *Harakiri* auf die Ausfüh-

den und die Hörer anders als damals: nämlich bei weitem nicht so radikal. Huber beruft sich dabei auf eine Aufführung 1998 in Bochum. Es bleibt zwar „extrem, bleibt sonderbar. Eine Peepshow eigener Art“ (Huber 1998). Das rührt wohl auch daher, dass man den zugrunde gelegten Text in seinen Gewichtigungen verschieden lesen kann, und Huber selbst scheint ihn wohl inzwischen auch differenzierter zu interpretieren. Denn er rückt nicht mehr ausschließlich seinen politischen Aspekt in den Vordergrund, wie er in einer Fassung des Stückes durch Anweisungen wie „mit erhobener Faust von den ausführenden Musikern laut gerufene“ politische Parolen und durch Transparente deutlich gemacht hat („Lehnen die Musiker dies ab, ist der Vorgang über Band einzuspielen.“). Er arbeitet heute stärker ästhetische und psychologische Momente heraus, die er bereits im Grundtext vielfältig formuliert hat und nähert sich damit Beispielen in der Musikgeschichte, in denen es Crescendi und Decrescendi ohne politische Bedeutung gibt: Man kann sie bei Gustav Mahler beispielhaft hören, wo sie im Kontext eines durchstrukturierten Satzgefüges bedeutungsvolle Bekenntnisse zu Lebensbejahung und Resignation sind, ein Ein- und Ausatmen von vielschichtiger Bedeutung.

Sprachliche Äußerungen, ob verbal oder schriftlich, können wichtig für das Verstehen der Gesamtpersönlichkeit eines Komponisten sein, vor allem wenn sie wie hier als Gesamtchau eine jahrzehntelange schöpferische Tätigkeit repräsentieren und dabei Entwicklungen und Brüche, Neuansätze und Reflexionen offenlegen. Deshalb ist diese Schriftenauswahl nicht allein wichtig für einen Zugang zum kompositorischen Werk Hubers und öffnet den Weg zu einer sehr persönlich ausgeprägten Musik, sie ist zugleich ein Dokument der Musik und Musikszene seit 1964 und reflektiert die vergangenen 35 Jahre aus der Sicht eines kritischen, politisch engagierten Künstlers. Herausgeber der Schriften ist Josef Häusler, der sich durch sein Wirken am ehemaligen Südwestfunk und hier vor allem als Betreuer der Donaueschinger Musiktage, durch Übersetzungen u. a. der Schriften von Pierre Boulez und nicht zuletzt durch zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Musik bekannt ist. Er hat sich nicht allein auf ein einführendes Vorwort beschränkt, sondern durch Fußnoten und

teilweise recht ausführliche Einführungen das Verständnis der Texte Hubers gefördert.
(September 2000) Peter Andraschke

Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 141 S. (Musik-Konzepte Sonderband.)

Bis vor kurzem glaubte man, Helmut Lachemann verkörpere auf deutscher Seite die fortgeschrittene, theoretisch untermauerte Avantgarde der Neuen Musik. Nach dem Erscheinen der Radiodialoge zwischen Mathias Spahlinger und Hans Heinrich Eggebrecht – letzter fungiert wie der Fragesteller und als Senior, der freudig verblüfft sich vor einem lebenden Komponisten weiß – muss das revidiert werden. Spahlingers Beiträge sind Programm, und das heißt: sein Theoriegebäude, die Ideologie, wenn man so will. Um es vorwegzunehmen: Die Kraftanstrengung, der kritische Impetus, die systematische Ambition erheischen großen Respekt, die Durchführung weniger. Spahlinger ist der wichtigste Komponist seiner Altersstufe in Deutschland, und seine Musik ist fraglos bedeutend. Allein, sie wird trotz und nicht wegen der Theorie bestehen.

Wo liegt das Problem? Spahlinger bemüht sich um eine Rekonstruktion eines kritischen, reflexiven, „fortschrittlichen“ Komponierens im Wesentlichen auf der Grundlage der Dialektik Hegels. Ihn interessieren musikalische Problemstellungen, die auf der begrifflichen Seite so zuzuspitzen sind, dass sie auf der phänomenalen Ebene – im Werk, im Aufführen und Hören – zu Ergebnissen führen, die genuin neu und zugleich (negatorische) Kritik des Früheren und wohl auch des Bestehenden sind. Spahlinger versucht dabei, eine von Beethoven kommende Tradition mit den (deutschen?) Radikalismen des 20. Jahrhunderts zu legieren. Dabei stört jedoch das Dilettieren der Durchführung. Spahlinger bemüht sich philosophischer, als er es vermag. Theorie betreibt er wie Robinson auf der Insel. Er muss daher auf großen Strecken gegen den Strich gelesen werden, will man die Einsichten, die er fraglos und auch höchst innovativ bietet, verstehen.

Sodann sind seine Hausphilosophen Hegel, Karl Marx, Bruno Liebrucks und Theodor W. Adorno (hinter dessen Dialektikkritik er zurückfällt). Allein: Niklas Luhmann, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, die dekonstruktivistischen Ansätze der Gegenwart mit ihrer unhintergehbaren Hegel-Kritik scheint er nicht zu kennen. Es ist zu bezweifeln, dass sich derart die fortgeschrittene Gesellschaft, die „Post-Auschwitz-Kultur“ verstehen lässt.

Die „vorgeschobenste Position der Avantgarde“ (so die Herausgeber) repräsentiert Spahlinger mitnichten. Er repräsentiert vielmehr in für einen Künstler legitim dogmatischer Vereinseitigung die Erste Moderne auf deutsche, eurozentristische Weise, ein musikalisches Weltbild, das auf Negation, Dialektik und Unilinearität setzt zu Zeiten, die, um eben dieser kritischen Tradition willen, andere, nämlich dekonstruktive Lösungen verlangen. Warum werden die Komponisten der Neuen Musik immer zu spät entdeckt?
(Februar 2001) Claus-Steffen Mahnkopf

SIMONE MAHRENHOLZ: Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodman's Symboltheorie, Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1998. (Zweite, neu durchgesehene Auflage 2000). 386 S.

Dies ist ein außerordentliches Buch. Dass es, vor drei Jahren erschienen, bisher wenig Beachtung gefunden hat, darf man in erster Linie als negative Bestätigung seines Ranges und Anspruchs verstehen und auf berühmte Vergleichsfälle von Spät- oder Langzeitwirkung umso eher pochen, als es Musikinteressierten möglicherweise zu philosophisch und philosophisch Interessierten zu musikalisch daher kommt. Damit wäre ihm paradoxerweise genau das Defizit aufgebürdet, welches abzutragen es sich bemüht.

„Musik und Erkenntnis“ ist ein herausfordernder Titel, ganz und gar, wenn man herkömmliche Verstehensweisen – das eine primär emotiv, das andere primär oder gar ausschließlich rational bestimmt – zugrundelegt. Zu deren Relativierung, nicht Widerlegung, ist so engagiert und bedachtsam kaum je so viel getan worden wie hier – eine ihrerseits herausfordernde

Formulierung, insofern sie bestätigt, dass eine 1997 in Berlin angenommene Dissertation einen der riskantesten musikphilosophischen Nervenpunkte ins Visier nimmt – das missliche Verhältnis zwischen dem mit Musik u. a. bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, G. W. Fr. Hegel, Arthur Schopenhauer, Ernst Bloch und Theodor W. Adorno verbundenen Geltungs- und Deutungsanspruch und konkreten Auskünften darüber, wie sie ihm genüge. „Vieles am ‚Rätsel‘ Musik und am ‚Rätsel‘ Kunst generell ist deshalb so schwer aufzuklären, weil hier ein Übersetzungsproblem zwischen unterschiedlichen – ... im Grenzfall inkompatiblen – Symbolisationsprozeduren und -ebenen statt hat“ – dies ist einer der wichtigen Ansatzpunkte der Untersuchung.

Mit dem für Uneingeweihte schwer auflösbaren Begriff „Symbolisation“ befinden wir uns bei dem Eidshelfer des vorliegenden Versuchs, jenem Übersetzungsproblem zu Leibe zu rücken. „Mit Goodman über Goodman hinausgehen“ (S. 56) will die Verfasserin dabei insbesondere in zwei Richtungen, welche sich, löst man es zu Musik hin auf, nahezu als Leerstellen von Goodmans System darstellen: Von der bildenden Kunst herkommend, exemplifiziert er „Denotation“ wohl anhand musikalischer Partituren, diskutiert jedoch nicht den ungleich schwächeren und wichtigeren Übergang von Denotation zu Exemplifizierung u. a. bei der – je anders ausfallenden – klanglichen Realisierung von Musik. Das hängt, leicht einsehbar, mit der Absicht zusammen, die Symbolsysteme von Wissenschaften und Künsten zunächst voneinander zu unterscheiden, um sodann genauer bestimmen zu können, worin sie parallel gehen bzw. auf je eigene Weise Erkenntnis vermitteln. Im Hinblick auf Musik, welche allemal einen speziellen Probestein des ästhetischen Denkens bildet, erscheint es jedoch ebenso als Versäumnis wie der Mangel an musikalischen Bezugnahmen bei der Diskussion der – für Goodman selbstverständlich wichtigen – Frage nach den kognitiven Kompetenzen des emotiven Bereichs.

Hier ergänzend und die Notwendigkeit der Ergänzung auf einem Niveau begründend, angesichts dessen Goodman tatsächlich nur als wie immer treu festgehaltener Ausgangspunkt erscheint, konnte die Verfasserin nicht einfach in einem als bekannt voraussetzbaren Kontext

weiterarbeiten. Goodmans Theorie hat es im deutschsprachigen Raum schwer, sie muss mit der uns geläufigen Begrifflichkeit kompatibel gemacht werden, was weniger in Bezug auf das Zusammenspiel der Kategorien als bei ihrer Definition auf Hindernisse stößt. Die in fast jederlei ästhetischer Erörterung sachbedingte Unschärfe der Kategorien hängt mit breiten Assoziationsfeldern zusammen, welche selbst noch, wenn sie einem System wie dem Goodmans zuliebe partiell ausgegrenzt werden, zur Präzisierung und Unmittelbarkeit des Verständnisses beitragen. Zu vertrauten, im Verhältnis zu ihrer Herkunft dann jedoch verschobenen Begriffen wie z. B. dem des „Ausdrucks“ kommen im neuen Kontext unvertraute, zunächst hintergrundlose wie der unverzichtbare des „Labels“ – nicht der einzige unübersetzte; sie schauen den Leser, weil ohne assoziatives Umfeld, zunächst wie mit leeren Augen an. Dass es sich beim Label um „eine künstlerische Ausdrucksfigur“ handelt, „die einmal an einem konkreten Beispiel exemplifiziert wurde (wie durch ein Muster in einem künstlerisch gestalteten Klang-Musterbuch), und dann selbstständig gebraucht werden kann als künstlerischer Inbegriff eben der Eigenschaften, die beim Vorgang des Exemplifizierens im Vordergrund standen, durch das Kunstwerk angesprochen waren“ (Ulrich Pothast in der bisher einzigen Rezension des Buches, in: *Musik & Ästhetik*, 3. Jg., Heft 10, April 1999, S. 102), muss man immer neu vergegenwärtigen (erst, wenn Kategorien wie die des Labels Mühe machen, pflegt man zu entdecken, dass es sich bei ihnen um Abkürzungen, um kondensierte Denkwege handelt).

Mehr noch als dies befremdet den deutschen Leser bei oberflächlicher Kenntnisnahme, dass Bedeutungen, die er in assoziationsträchtigen Begriffen untergebracht weiß, bei Goodman unter vornehmlich funktionsbestimmten subsumiert sind (Goodman u. a.: „Symbol wird hier als ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfasst Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr“; vgl. ders.: *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1995, S. 9), dass er nicht sogleich erkennen kann, inwiefern der Verlust einer immerhin vertrauten Nähe von Begriff und Sache durch größere Funktionstüchtigkeit, Beweglichkeit und Kohärenz der neuen Katego-

rien aufgewogen wird. Schnell freilich wird er die besondere Transparenz des terminologischen Getriebes entdecken, welche es leichter macht, sich lähmenden Polaritäten wie derjenigen von „Form“ und „Inhalt“, „absolut“ und „programmatisch“ zu entwinden, die umwegige Dialektik von Georg Lukacs' „gedoppelter Mimesis“ aufzuknoten, Adornos „Rätselcharakter“ der Kunst durchsichtiger zu machen oder C. Ph. E. Bachs vielzitierte, auch der modischen Empfindsamkeit geschuldete Ansicht zu relativieren, man müsse sich in den jeweiligen Affekt „setzen“, um ihn reproduzieren zu können – was würde dann aus einem, der *Tristan* dirigiert?

Freilich möge, wer die von musikalischen Betrachtungen her vertraute, semantisch reich und diffus geschwellte Begriffswelt als durch Goodman pragmatisch ausgenüchert empfindet, sich vergegenwärtigen, dass er – und mehr noch Simone Mahrenholz – nicht alternativ verfährt, hergebrachte Kategorien also mindestens „andocken“ können; dass die immer neue Frage nach Erkenntniswert und -weise der Kunst mithilfe der neuen Kategorien präziser gestellt und – wie immer partiell – beantwortet werden kann; und dass die emotiven, ahnenden, vor-rationalen Momente konstruktiver einbezogen sind als bei Denkweisen, die sich in der vermeintlichen Dichotomie Gefühl-Verstand verfangen. Mahrenholz' Beschreibung der drei symbolisierenden Ebenen oder der musikspezifischen Vernetzung von Denotation, Exemplifikation und Ausdruck liefert hierfür Musterbeispiele.

Zu den großen Tugenden ihres Buches gehört überdies, dass das Bewusstsein von der Weite des angesprochenen Problemhorizontes immerfort mitschreibt und alle bequeme Beschränkung auf eine zu Musik hin aufgelöste Symboltheorie verbietet. Nicht nur findet der Leser wichtige englischsprachige, hierzulande wenig bekannte Literatur verarbeitet, auch bekommt er auf höchst einleuchtende Weise mit Sigmund Freud ebenso zu tun wie mit Fragestellungen oder Erkenntnissen der Hirnforschung und der Zeitphilosophie. Er muss nur genau genug lesen, um zu erfahren, weshalb der weitgestreckte Rahmen unabdingbar vonnöten und erst in zweiter Linie einer anstehenden Lust am Zusammendenken erhellender Korrespondenzen zu danken ist, und um

entschuldigen zu können, dass der Problemstau auch einmal eine Fundamentalfrage in eine Ecke zu stopfen zwingt, in die sie nicht gehört, z. B. in die – freilich vortrefflich formulierte – Fußnote 154 auf Seite 86. „Unmöglich, eine klare Vorstellung von der Musik zu gewinnen, ohne sich eine Vorstellung vom Menschen zu machen, ohne eine ganze Philosophie... zu entwerfen“ (Ernest Ansermet, zitiert auf S. 12). Hierbei kann der Leser sich von einer Autorin helfen – und herausfordern – lassen, die in zeitgenössischer Musik und Philosophie ebenso zu Hause ist wie in der Medienästhetik und dies auf eine Weise zusammenzuführen versteht, angesichts derer fachbezogene Bedenklichkeiten rasch kleinkariert erscheinen müssen. Um mit Hanns Eisler an Ansermet anzuschließen: „Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch von Musik nichts.“

In diesem Sinne gehört dieses – ich wiederhole mich: außerordentliche – Buch in die Hände nicht nur derer, die auf die Deckung von präzise durchdachter Zusammenschau und philosophisch-ästhetisch-psychologischen Ausgriffen neugierig sind oder auf die Bestätigung, dass ein hochgeschaites zugleich ein persönliches Buch, dass eine Systematik solchen Anspruchs zugleich eine Liebeserklärung an ihren Gegenstand sein kann – und sein muss.

(April 2001)

Peter Gülke

Neue Musik und Medien. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 6. bis 8. Oktober 1997. Konzeption und Herausgeber: Frank GEISLER. Dresden: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik 2000. 221 S., Abb.

Die musikwissenschaftliche Betrachtung neuer Musik in ihrem Verhältnis zu den Medien bzw. ihre Existenz in den Medien und ihre Prägung durch sie ist ein Thema, das selten behandelt wird. Das gilt in besonderem Maße für die hier schwerpunktmäßig betrachtete Gattung der Radiomusik, ihre ebenfalls im Radio beheimatete, aber stärker textbezogenen Variante akustische Kunst sowie der Klangkunst für Telefon- und Internet. Schon allein deshalb kann man die Existenz dieses Bandes nur begrüßen, zumal neben verschiedenen medien- und musikwissenschaftlichen Theorien auch zahlreiche künstlerische Konzepte und Arbei-

ten analysiert, beschrieben und/oder erläutert werden und darüber hinaus die Rolle der Neuen Musik in Rundfunk und Fernsehen sowie die Rolle der Musikkritik heute Gegenstand der Betrachtungen und Diskussionen sind. Autoren sind jeweils Experten, es kommen also Soziologen, Musikwissenschaftler, Komponisten, Redakteure und Kritiker zu Wort (Gottfried Blumenstein, Paul-Heinz Dittrich, Golo Föllmer, Rudolf Frisius, Frank Gertich, Wilfried Jemtzsch, Mayako Kubo, Günter Küppers, Günter Meyer, Helga de la Motte-Haber, Manfred Mixner, Gisela Nauck, Klaus Nikolai, Reinhard Oehlschlägel, Frieder Reininghaus, Helmut Rohm, Engelbert Sauter, Natalie Singer, Wolfram Winkler, Peter Zacher). In der Gesamtschau der überwiegend interessanten Artikel wird die Breite der Musik in den Medien deutlich. Sie reicht mittlerweile erheblich über am traditionellen Werkbegriff orientierte Musik hinaus und umfasst nun auch künstlerische Konzepte, die sich nicht mehr an Hörer wendet, sondern an Teilnehmer, die sich aktiv bei der Klanggestaltung einschalten, indem sie etwa Klangmaterial bearbeiten und – etwa im Internet – weiterreichen. Dass 17 Artikel und ein Roundtable-Gespräch das gesamte Spektrum neuer, medienbezogener Musik nicht abdecken können, versteht sich von selbst. Es ist aber hoch einzuschätzen, dass die offenen Fragen, wie z. B. nach dem Verhältnis von Musik, Geräusch und Sprache, dem veränderten Kunstbegriff oder dem Einfluss der Medien auf die in ihr und für sie produzierte Kunst im Verlauf des Bandes klar zutage treten. Sie belegen den bereits erwähnten Forschungs- und Diskussionsbedarf auf diesem Gebiet und den anregenden Verlauf des Kolloquiums. Inhaltlich ist der Band also unbedingt positiv zu bewerten.

Negatives ist hingegen von formalen Aspekten zu vermerken. Hier ist zunächst der Publikationszeitpunkt zu kritisieren, der mit zweieinhalb Jahren nach dem Kolloquium entschieden zu spät ist. Gerade die mit damals neuesten Beispielen oder künstlerischen Ansätzen operierenden Beiträge sind zu guten Teilen inzwischen überholt oder haben zumindest ihre Aktualität, um die es den Autoren ja wohl auch ging, eingebüßt. Die unmittelbare Fortführung der angerissenen Diskussion ist damit unterbrochen. Selbst der Trick von Heidi

Grundmann, auch Radiokunstprojekte von 1998, also ein Jahr nach dem Kolloquium entstandener Kunst, zu beschreiben, hilft da nicht viel. Da sich anhand der Beschreibungen ahnen lässt, dass mit der zunehmenden Erfahrung mit dem neuen Medium die künstlerische Souveränität gegenüber dem spielerischen Umgang steigt, werden der Leser und die Leserin vermutlich wissen wollen, wie es heute um die akustische Internet- und Medienkunst steht. Hier bleibt dann nur noch ein Blick in Fachzeitschriften und Fachpublikationen, in denen übrigens auch einige der Autoren des Tagungsbandes mit jüngeren und z. T. auch besseren Artikeln vertreten sind.

Wenn aber Aktualität nicht Sache dieses Tagungsbandes ist, was ist es dann? Ausstattung und äußere Form des Bandes – feste Bindung, teures Glanzpapier und Personenregister – lassen vermuten, dass er in Hinblick auf häufigen und längeren Gebrauch gearbeitet wurde. Der Zustand der meisten Texte sowie ihre mangelhafte Redaktion widersprechen jedoch diesem Eindruck. Dabei ist nicht immer die Kürze der Texte – die eindeutig die übliche Redezeit auf Tagungen abbildet – auch ein inhaltliches Problem. Doch meist wünscht man sich schon eine Ausführung der komprimiert dargelegten Gedanken. Zudem wäre es in Hinblick auf die Leser des Bandes sinnvoller gewesen, wenn die Autoren die Anregungen der nachfolgenden Diskussionen in ihre schriftliche Fassung hätten einarbeiten können. Es ist schließlich nicht selbstverständlich, dass Jahre später die Zusammenhänge und Andeutungen der sporadisch im Band verteilten und schwer einzelnen Beiträgen zuzuordnenden mündlichen Diskussionen noch nachvollziehbar sind. Dass man gerade dem höchstwahrscheinlich überarbeiteten und vertieften Beitrag von Heidi Grundmann schon heute Verstehensmängel vorhalten muss, ist dabei ein zusätzliches ironisches Detail, das ebenfalls die Redaktion betrifft: Mangelnde begriffliche Schärfe verbunden mit großzügigem Gebrauch des informationstechnischen „Denglisch“ (z. B. „Das ARS RADIO bestand also auch on air aus einem fünf Tage und Nächte dauernden Non-Stop-Flow...“, S. 138) und ausgiebige, bis zu einer halben Druckseite lange Zitate von teils mit deutscher Basisgrammatik verfasster englischer Texte (z. B. „KUNSTRADIO takes it for

selfevident that:...", S. 135) machen das Lesen zur Qual. Dies ist umso bedauerlicher, als dieser sehr informative und detailreiche Artikel tatsächlich dazu taugt, auch in späteren Jahren als Quelle zu dienen. Das lässt sich, trotz des eingebüßten aktuellen Aspektes, zumindest auch von allen anderen Beiträgen zu den Themen Radiokomposition, medienspezifischer und akustischer Kunst sagen. Es bleibt nur zu hoffen, dass sich dereinst Forschung und Publikum noch dafür interessieren werden.

(Oktober 2000)

Martha Brech

Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Bibliothek Franz Xaver Haberl. Beschrieben von Dieter HABERL. München: G. Henle Verlag 2000. Band 7: Manuskripte BH 6001 bis BH 6949. XLII, 359 S.; Band 8: Manuskripte BH 7055 bis BH 7865, Anhang BH 8076 bis BH 9340. S. 361–811. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/7 und 14/8.)

Mit den beiden von Dieter Haberl vorgelegten Bänden wird die – 1989 durch Gertraud Haberkamp begonnene – katalogische Erfassung der überaus reichhaltigen Bestände an Musikhandschriften in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg fortgesetzt. Zugleich liegt in Verbindung mit Band 14/6 der Reihe (Katalog der Handschriften BH 7866 bis BH 9438, vorgelegt von Johannes Hoyer, 1996) die komplette Übersicht über die Musikhandschriften im Nachlass des Prälaten Dr. h.c. Franz Xaver Haberl (1840–1910) vor. Das Sammlerinteresse Haberls, dem als Domkapellmeister in Regensburg (1871–1882), Gründer und mehrmaligem Leiter der Kirchenmusikschule (seit 1874), als Autor musikgeschichtlicher Beiträge und Herausgeber von Editionen innerhalb der Regensburger Schule des Cäcilianismus eine zentrale Stellung zukommt, galt demgemäß vorwiegend kirchenmusikalischen Werken mit besonderer Vorliebe für die A-cappella-Tradition. Neben zahlreichen Abschriften aus dem 19. Jahrhundert finden sich im Bestand auch etliche aus dem 16. bis 18. Jahrhundert stammende Quellen, die belegen, dass sich Haberl nicht nur Partituren zu Aufführungs- und Studienzwecken, sondern gezielt auch historische Dokumente erschloss.

Einleitend schildert Dieter Haberl unter Be-

zug auf die Ergebnisse von Johannes Hoyer den Lebenslauf F. X. Haberls unter Berücksichtigung neuerer Erkenntnisse und setzt diese biographische Darstellung sinnvoll in Bezug zur Geschichte seiner Musiksammlung. Schon zur Zeit der Ausbildung im bischöflichen Knabenseminar in Passau hatte Haberl erste Musikalien für den praktischen Gebrauch zusammengetragen. Den Anstoß zur Anlage einer umfassenden Sammlung brachte eine Reise nach Italien, die ihn 1867 zunächst nach Bologna, dann weiter nach Rom führte. In Bologna konnte er – wohl aufgrund seiner Bekanntschaft mit dem Kapellmeister an San Petronio und Bibliothekar des Liceo comunale, Gaetano Gaspari – über 80 Autographe von Padre Gianbattista Martini, Werke seines Schülers Stanislao Mattei und Abschriften, die Giuseppe Baini von Kompositionen Palestrinas angefertigt hatte, erhalten. In Rom, wo er sich drei Jahre lang aufhielt und als Kaplan an Santa Maria dell'Anima wirkte, kopierte er selbst zahlreiche Quellen. Daneben kooperierte er mit dem Kustos der Musikabteilung der Hof- und Staatsbibliothek in München, Julius Joseph Maier, in dessen Auftrag er zahlreiche Erwerbungen tätigte. Neuerlich begab sich Haberl nach Rom, als er das Amt des Regensburger Domkapellmeisters niedergelegt hatte. Hier konnte er 1884 neun Chorbücher aus dem ehemaligen Bestand des Ospedale S. Spirito in Sassia ankaufen, deren Repertoire aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert – darunter Kompositionen Palestrinas und seines Schülers Paolo Papini – in direkter Verbindung zur päpstlichen Kapelle steht, wie Dieter Haberl aufgrund ergänzender Forschungen in Rom nachweisen konnte.

Insgesamt umfasst die Musiksammlung F. X. Haberls etwa 10.000 Bücher, Drucke und Handschriften. Haberl vermachte sie der Regensburger Kirchenmusikschulstiftung, womit ihr Standort, ein Gebäude im Garten der Kirchenmusikschule, zunächst erhalten blieb. Schließlich wurde die Sammlung 1930 mit der Proskeschen Bibliothek vereint, was sich insofern anbot, als Haberl sie bewusst auch in Ergänzung der dort vorhandenen Bestände angelegt hatte. Da die damalige Inventarisierung keinem systematischen Einteilungsprinzip folgt, dürfte bei der Überstellung des Bestandes (dessen Signaturen das einleitende Sigel „BH“

für „Bibliothek Haberl“ erhielten) eine ursprüngliche Ordnung verlorengegangen sein. Bücher, Drucke und Handschriften wurden weder getrennt, noch alphabetisch nach Autoren, noch nach bestimmten Rubriken aufgeschlüsselt verzeichnet. Dies erklärt, warum sich bei der Katalogisierung der Musikhandschriften mehrfach Lücken in der an sich durchgehenden Signaturenfolge ergeben, welche der Auflistung im Katalog zu Grunde liegt. Alphabetische Register der Titel und Textanfänge sowie der Namen und Orte am Ende von Band 14/8 bilden daher im Regelfall den Einstieg in die Benutzung des Katalogs. Analog zur Vorgangsweise im bereits früher veröffentlichten Band 14/6 wird in beiden Registern auf Seitenzahlen verwiesen – auch oder nur die betreffenden Signaturen anzuführen, wäre allerdings exakter gewesen.

Einige Merkmale lassen die vorgelegten beiden Bände zu einem in dieser Art besonderen Kompendium werden. Zunächst beeindruckt die besondere Sorgfalt der Erstellung und die kompetente Kommentierung der einzelnen Signaturen. Durch umfangreiche Recherchen sicherte Dieter Haberl die Dokumentation ab, wobei er nicht nur die Geschichte einzelner Objekte verfolgte und dadurch das allmähliche Wachsen der Sammlung nachzuzeichnen vermochte, sondern auch um quellenkundliche Grundlagen wie die Ergänzung schadhafter Vorlagen bei Incipits und die Erfassung der Wasserzeichen bemüht war. Zum anderen gibt der Katalog der Musikhandschriften aus der Sammlung F. X. Haberls aufgrund dieser Präzision Einblick in ein vonseiten der Musikwissenschaft bisher selten aufgearbeitetes Feld. Gerade das Musiksammlertum des 19. Jahrhunderts setzte nämlich, sobald es sich mit historischem Interesse paarte, eine noch bestehende weitgehende Standortgebundenheit der handschriftlichen Überlieferung teilweise außer Kraft. Bis jetzt existieren neben vereinzelt zeitgenössischen Quellen (Inventare wie z. B. zur Sammlung R. G. Kiesewetter, Auktionskataloge wie z. B. zur Sammlung O. Jahn, hs. Verzeichnisse wie z. B. zur Sammlung A. Fuchs) kaum wissenschaftlich erarbeitete Nachschlagewerke, die den Dschungel der Kauf-, Tausch- und Schenkungsvorgänge im 19. Jahrhundert lichten helfen. Übersichten zu einzelnen Sammlungen, wie sie in den Unter-

bänden zu Nr. 14 der Kataloge Bayerischer Musiksammlungen nun zu den Sammlungen von Carl Proske (14/1–3), der Brüder Dominicus und Johann Georg Mettenleiter (14/9–10) sowie Franz Xaver Haberl (14/6–8) vorliegen, bieten eine Chance, das „Wanderleben“ von Musikhandschriften zu erkunden, Provenienzen festzustellen und damit eine virtuelle Rekonstruktion vormaliger Bestandsverhältnisse herbeizuführen. Im Katalog der Musikhandschriften aus der Bibliothek F. X. Haberls lässt sich dies auf zweifache Weise unternehmen: zur Sammlung Haberls, zugleich aber auch zur privaten Sammlung von Kustos Julius Joseph Maier (1821–1889), welche Haberl nach dessen Tod 1890 erwarb und deren Musikalien mehr als die Hälfte des gesamten Bestandes der Bibliothek Haberl ausmachen. Maiers Sammlung wird von Dieter Haberl eingehend besprochen und – da F. X. Haberl darüber nicht Buch geführt hat – für die Musikhandschriften durch eine eigene Konkordanz aufgearbeitet. Ihr breites Spektrum umfasst neben Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts diverse Nachlässe (u. a. von J. K. Aiblinger und A. F. J. Thibaut), Materialien zu Volksliedern aus verschiedenen europäischen Ländern, Quellen zum deutschen Tenorlied und Stimmenabschriften des Aufführungsmaterials für die Hauskonzerte bei R. G. Kiesewetter in Wien. Maiers wie auch Haberls Anliegen war es, das Sammeln nach Bedarf zu musikalischen Aufführungen bereitzuhalten, Haberl wirkte darüber hinaus auch als Herausgeber von kirchenmusikalischen Kompositionen. Dass gerade die Cäcilianer bei Editionen manches Mal erheblich in die Vorlage eingriffen, stellt eine Kehrseite solcher Bemühungen dar. Dieter Haberl zeigt dies anhand des *Tantum ergo* von Anton Bruckner (WAB 33), das von Franz Xaver Witt vor Drucklegung in der Musikbeilage der Zeitschrift *Musica sacra* nachhaltig „redigiert“ wurde. Beispielhaft erweist sich hier die Dokumentation im Katalog als Fundgrube interessanter Details, als Ausgangspunkt weiterer Studien. Die Musikhandschriften aus der Bibliothek Franz Xaver Haberls regen zu einer Vielzahl solcher Forschungen an.

(April 2001)

Thomas Hochradner

KARSTEN STEIGER: *Opern-Diskographie. Opern-Gesamtaufnahmen auf Schallplatte, Compact Disc und Laserdisc mit vollständigen Verzeichnissen der Komponisten, Bühnenwerke, Dirigenten, Sänger und Textdichter. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag Heinrichshofen-Bücher 1999. 621 S.*

Die Opernpraxis des 20. Jahrhunderts ist auf Tonträgern wahrlich imposant und nahezu umfassend dokumentiert: Seit Giuseppe Verdis *Ernani* auf vierzig einseitig bespielten La Voce del Padrone-Schallplatten um 1905/06 ist die Flut von Operngesamtaufnahmen vor allem in den letzten dreißig Jahren nahezu unübersehbar geworden. Karsten Steigers Katalog weist von rund 1.500 Werken mehr als 5.000 Einspielungen nach, darunter viele Mitschnitte. Mit 85 verschiedenen Aufnahmen ist Verdis *La Traviata* die meist eingespielte Oper überhaupt, gefolgt von Giacomo Puccinis *Tosca* mit 83 und Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* mit 67 Aufnahmen. Alles in allem sind rund 18.000 Interpreten versammelt, von Größen wie Maria Callas und Leyla Gencer – zwei der meist aufgenommenen Sopranistinnen, von denen letztere freilich keine einzige Studioproduktion gemacht hat (!) – bis zu Hunderten von Comprimari.

Dass an Opern-Diskographien generell kein Mangel herrscht, liegt wohl daran, dass ungeachtet eines ganzheitlichen künstlerischen Anspruchs die Reduktion einer Oper auf den Klang an sich durchaus musikalisch signifikant bleibt und dies seit den Anfängen eines „klassischen“ Schallplattenrepertoires erkannt und akzeptiert worden ist. Außerdem gibt es einen legitimen pragmatischen Grund für die vielen bisherigen Opern-Diskographien: Nur die wenigsten „normalen“ Schallplattenkataloge enthalten all jene Informationen, die wie Aufnahmejahr oder Rollenzuordnung der Sänger zu den Selbstverständlichkeiten einer brauchbaren Operndiskographie gehören.

Als erster systematisch-historischer Katalog der Operngesamtaufnahmen erschien 1974 die von Irmgard Bontinck-Küffel redaktionell betreute Diskographie *Opern auf Schallplatten 1900–1962* (Wien: Universal Edition 1974), neun Jahre später gefolgt von dem zweibändigen Taschenbuch *Opern auf Schallplatten* von Karl Löbl und Robert Werba (Düsseldorf: Econ 1983) – mehr einem kompetenten

aphoristischen Führer als eine Diskographie. Ähnliche Kombinationen von kommentierendem Führer und diskographischen Auflistungen findet man in der dreibändigen Reihe *Opera on record*, die Alan Blyth zwischen 1979 und 1984 herausgegeben hat (London: Hutchinson). In diesem Zusammenhang dürfen auch die beiden italienischen Publikationen von Rodolfo Celletti (*Il teatro d'opera in disco*, Milano: Rizzoli 1976 und spätere Auflagen) und Carlo Marinelli (*Opera in disco*, Firenze: Discanto edizioni 1982) ebensowenig unerwähnt bleiben wie die ebenso nützlichen wie unpräzisen Aufstellungen *The catalogue of opera on records* (New York: Record Retailing Magazine), der Band 1 (*Opere complete e selezioni*) des *Catalogo della discoteca storica „Arrigo ed Egle Agosti“ di Reggio Emilia* von Susanna Gozzi und Alessandro Roccatagliati (Firenze: Leo S. Olschki 1985) und die Verkaufslisten des Händlers Bongiovanni in Bologna.

So viele Operndiskographien, so viele Möglichkeiten. Steiger folgt dem Beispiel von Bontinck-Küffels Katalog und verzichtet wie dieser auf jedwede wertende Kommentierung, bringt sporadisch aber zusätzliche faktische Information. Er ordnet die diskographischen Einträge alphabetisch nach Komponisten und sowohl hinsichtlich der Werke als auch der Einspielungen chronologisch. In einem separaten Verzeichnis von knapp dreißig Seiten sind Videoproduktionen auf Laserdiscs aufgelistet. Mitschnitte sind als solche mit der Angabe des Tagesdatums gekennzeichnet (wohingegen bei Studioproduktionen generell nur das Aufnahmejahr genannt wird). Ein großes Plus ist neben einem alphabetischen Titelverzeichnis das umfangreiche Namenregister, das Komponisten, Librettisten sowie Sänger und Dirigenten umfasst.

Was diese neue Publikation besonders auszeichnet, ist ihr großer Erfassungsspielraum sowohl hinsichtlich des Repertoires als auch der Labels. Werke des 20. Jahrhunderts, herausgebracht von Interessenverbänden wie den Musikinformationszentren, sind ebenso angeführt wie die vielen Pressungen des Grauen Markts, für die beispielhaft die Reihe *The Golden Age of Opera* von Edward J. Smith steht, die in einer separaten Diskographie vorbildlich und mit aller Ausführlichkeit katalogisiert

sind (William Shaman, William J. Collins & Calvin M. Goodwin: *EJS: Discography of the Edward J. Smith recordings „The Golden Age of Opera“, 1956–1971*. Westport, CT; London: Greenwood Press 1994). Wenn Steiger in der Einleitung angibt, nur kommerzielle Gesamtaufnahmen und keine Privatpressungen zu berücksichtigen, so stimmt das de facto, aber nicht de jure, da die EJS-Veröffentlichungen aus rechtlichen Gründen als „Private Record – Not for Sale“ bezeichnet waren.

Natürlich hat Steiger wohl die meisten, wenn nicht sogar alle oben erwähnten Publikationen konsultiert und Angaben daraus übernommen (was bei einem Katalog nicht nur legitim, sondern obligatorisch sein sollte). Dass er in der Regel auch deren Fehler korrigiert, ist aller Ehren wert. Etwas peinlich allerdings, wenn er im Fall von André Messagers Oper *Veronique* die Plattennummern der Decca-LPs nicht nennt, weil sie bei Bontinck-Küffel schlichtweg vergessen wurden, und er es versäumt hat, dem dort genannten Literaturhinweis (*The Gramophone*, 12/1955) nachzugehen. (Es handelt sich dabei um Decca/London International: TW 91 093/94.) Auch die Auflösung des Anagramms MMS als „Musical Masterwork Society“ zeigt an, dass Steiger diese Platten nie gesehen hat, sondern sich lediglich auf das *Große Sängerlexikon* von J. J. Kutsch und Leo Riemens verlässt, wo nun schon seit mehreren Auflagen dieses Anagramm falsch aufgelöst wird (MMS steht nämlich für „Musical Masterpiece Society“). Dass Steiger das *Große Sängerlexikon* auch ansonsten zu leichtgläubig als Autorität herangezogen hat, zeigt u. a. die Aufschlüsselung weiterer Label-Kürzel: CBS steht mitnichten für „Columbia Broadcasting Society“ sondern für „Columbia Broadcasting System“. Ebenso bedeutet EJS nicht „Edition J. Smith“, sondern ist schlichtweg ein Buchstaben-Präfix, das sich aus dem bereits erwähnten Namen des Labelgründers Edward J. Smith von *The Golden Age of Opera* herleitet.

Obwohl es sich bei der *Opern-Diskographie* um einen retrospektiven Katalog handelt, sind in ihr längst nicht alle Plattennummern angegeben, sondern vor allem aktuelle CD-Nummern und gegebenenfalls auch LP-Nummern. Wenn historische Aufnahmen auch auf LP oder CD wiederveröffentlicht wurden, nennt Steiger keine Schellack-Plattennummern. In ganz we-

nigen Fällen – einer wurde bereits erwähnt – fehlt sogar jegliche Nummer. So ist der Forscher also weiterhin auf andere Nachschlagewerke angewiesen, wenn er die eine oder andere Plattennummer nachschlagen will, deren Kenntnis immer noch in vielen Archiven notwendig ist, um herauszufinden, ob die Aufnahme dort vorhanden ist oder nicht.

Übersehen hat Steiger nur sehr wenige Aufnahmen, wie beispielsweise den *Christophe Colomb* von Darius Milhaud unter Pierre Boulez (Decca: LTW 91 084/85; vor 1959 aufgenommen.) und *The Indian Queen* von Henry Purcell mit dem London Chamber Orchestra and Singers unter Anthony Bernard (um 1958; cf. *The American record guide*. 25 (1958/59) No. 9, S. 673–674). Dass er aber zwei alte Aufnahmen unbeachtet lässt, nämlich die besagte *Ernani*-Einspielung von 1905/06, die Lewis Foreman in seinem Buch *Systematic discography* (London: Clive Bingley 1974) erwähnt und fälschlich auf 1903 datiert, ebenso wie die auf 17 doppelseitigen Platten erschienene *Aida*-Aufnahme, wie sie im argentinischen Columbia-Katalog von 1915 angezeigt wurde und – da ihre Hauptrollen mit verschiedenen Sängern besetzt waren – höchstwahrscheinlich aus zusammengestückelten Einzelaufnahmen bestand, ist etwas mehr als ein verzeihlicher Flüchtigkeitsfehler. Unter den Veröffentlichungen des grauen Markts hat er überdies eine bei Allan Jefferson: *Richard Strauss opera* (Discography series. XVII; Utica, NY: J. F. Weber 1977) genannte Gesamtaufnahme vom *Friedenstag*, dirigiert von Joseph Keilberth im August 1960, übersehen (PLA: 100).

Bedauerlich erscheint mir das Fehlen einer Bibliographie, weil damit dem Katalog die wissenschaftliche Dimension verlustig geht. Wenn Steiger beispielsweise notiert, dass die Einspielung vom *Trovatore* unter Carlo Sabajno de facto hauptsächlich von Gino Nastrucci dirigiert wurde (Sabajno habe nur zwei Seiten aufgenommen), wäre ein bibliographischer Nachweis dieser Information gerne gesehen. Dies gilt auch für die in der Sekundärliteratur unterschiedliche Besetzung und Datierung des Mitschnitts vom Richard Strauss' *Intermezzo* unter Joseph Keilberth. Jefferson nennt in seiner oben zitierten Strauss-Opern-Diskographie: „Vienna State Opera Orch.“ und Mai 1963; die oben erwähnte EJS-Diskographie

nennt „Bayrischer Staatsoper Orchestra and Chorus“ und München, 27. April 1963; Steiger gibt hingegen an: „Orchester der Wiener Staatsoper“ und „live 27. April 1963“).

Fazit: Ungeachtet meiner Mängelliste, die der Fachmann registrieren, der normale Schallplattensammler aber getrost als „Beckmesserei“ betrachten darf, hat Steiger, alles in allem, vorbildlich recherchiert und die gesammelten Fakten sinnvoll angeordnet. Seine Diskographie dupliziert nicht nur vorhandene Nachschlagewerke, sondern bringt, nicht zuletzt wegen des enormen Zuwachses an Aufnahmen seit dem Erscheinen der letzten ähnlich konzipierten Publikationen, eine Fülle an Informationen, die ansonsten nicht thematisch gebündelt erhältlich wären. Dass für die eine oder andere Zusatzinformation weitere Nachschlagewerke konsultiert werden müssen, tut der Qualität dieses Katalogs keinen Abbruch. Vorbildlich gesetzt und gedruckt und ansprechend gebunden, wird er auch im Zeitalter des Internet seine Berechtigung als schnelles und kompetentes Informationsmedium unter Beweis stellen. Das Buch ist übrigens auch in einer unveränderten Lizenzausgabe unter dem Titel *Opern. Ein Verzeichnis aller Aufnahmen. Alle Komponisten und deren Werke auf Schallplatte, CD und Laserdisk*, München: Cormoran 2000 erschienen.

(Januar 2001)

Martin Elste

ARNOLD JACOBSPATHEN: Strukturwandel der Orchesterlandschaft. Die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 160 S.

Anfang der 1990er-Jahre zeichnete sich in der deutschen Orchesterlandschaft quer durch die Regionen ein tiefgreifender Strukturwandel ab. Konkreter gesagt: ein bis dato kaum für möglich gehaltenes Orchestersterben setzte ein. Arnold Jacobshagen hatte bereits Mitte der 90er-Jahre dieses brisante Thema zum Untersuchungsobjekt einer Diplomarbeit gemacht, die jetzt, aktualisiert, als ansprechend gestaltete Buchpublikation veröffentlicht wurde. In ihr stellt der Autor die Strukturen des öffentlich finanzierten Musiklebens dar und konzentriert seine Ausführungen auf die deutschen Kulturorchester (so die offizielle Terminologie des

Deutschen Bühnenvereins und der Deutschen Orchester-Vereinigung), während die sich mit ähnlicher Thematik beschäftigende Dissertation *Orchesterkrise und Orchestermarketing* von Thomas Schmidt-Ott (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1998) vor allem den Vergleich mit US-amerikanischen Orchestern bemüht. Ausgeklammert bleiben in Jacobshagens Untersuchungen – wie übrigens auch bei Schmidt-Ott – die Phänomene der „freien“ Orchester, insbesondere der „Schallplattenorchester“.

Ein wesentlicher – wenn auch nicht der einzige – Grund für diese geradezu dramatische Entwicklung waren eindeutige Kolonisations- bzw. Kolonialisierungsbestrebungen in den neuen Bundesländern durch politische und wirtschaftliche Entscheidungsträger der „alten“ Bundesrepublik. In diesem Prozess wurden – ob zu Recht oder zu Unrecht, sei dahingestellt – traditionelle Subventionen der Deutschen Demokratischen Republik gar nicht erst in Frage gestellt, sondern in Bausch und Bogen „abgewickelt“, ein Vorgang, der mit einem Verb beschrieben wurde, das in dieser Zeit eine neue Bedeutung bekam und von seiner einstigen Bedeutung im Sinne von „ordnungsgemäß erledigen“ (so bei Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, München 1986) zur euphemistischen Vokabel für „auflösen“ mutierte.

Im Bereich des Konzertlebens hieß dies vor allem, dessen großzügige Subventionierung an die Gepflogenheiten der alten Bundesländer anzupassen. Dass hier ein vermeintlicher Handlungsbedarf bestand, berief sich auf die Tatsache, dass in der DDR die Orchesterdichte mehr als doppelt so hoch wie in der Bundesrepublik war (S. 19). Doch auch bei entsprechender Reduktion der Mittel werden nur 15% der Kosten eines Orchesters durch Kartenverkauf und sonstige Einnahmen gedeckt, der Rest wird von den öffentlichen Haushalten finanziert (S. 17).

Aber auch in den westlichen Kommunen forcierte die Politik strukturelle Änderungen, wobei sich der Wandel nicht in allen Bereichen in gleicher Weise vollzog. So stieg zwischen den Spielzeiten 1990/91 und 1997/98 die Zahl der von der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins dokumentierten Vorstellungen um etwas über 7% an, auf der anderen Seite reduzierte sich der Personalbestand um mehr als 12% von 45 690 auf 40 178. Waren also die

Auswirkungen auf die Spielplanstruktur bei den Theatern nicht durch Zahlen negativ belegbar, so sah das Bild bei den Sinfonieorchestern anders aus, weil hier Fusionen und Auflösungen in weitaus größerem Maße zu Buche schlugen.

Jacobshagen stellt diesen Strukturwandel deskriptiv, ohne jegliche Polemik dar – was ein mahnendes Resümee im Schlusswort nicht ausschließt: Die Zukunft der Orchester hänge auch von deren Bestrebungen ab, „über die eigenen Reihen hinaus Initiativen und Kooperationen zu entwickeln, um die Vielfalt ihrer Tätigkeits- und Wirkungsbereiche zu demonstrieren und damit die gesellschaftliche Notwendigkeit ihrer Existenz nachhaltig unter Beweis“ zu stellen (S. 127).

Der eigentlichen Untersuchung ist ein knapp 30-seitiger Anhang beigelegt, der tabellarisch die wichtigsten Informationen über die Kulturorchester in Deutschland (Ort, Planstellen 1987/1992/1996/2000, Art des Tarifvertrags, Rechtsform, Orchestertyp und Ausgaben), über die „Strukturveränderungen im Überblick“ und außerdem eine umfangreiche Bibliographie enthält. Ausgesprochen hilfreich ist das abschließende Ortsregister. Wegen ihres solide recherchierten Faktenreichtums wird die klar formulierte Arbeit als zeitgeschichtliche Dokumentation von bleibender Gültigkeit sein.

(Januar 2001)

Martin Elste

HORST LINK: Die Verbände der deutschen Musikinstrumentenhersteller im 19. und 20. Jahrhundert einschließlich der geschichtlichen Parallelen zu Österreich. Tutzing: Hans Schneider 2000. 336 S., Abb. (Musik in Theorie, Geschichte und Ästhetik. Band 1.)

Der Verfasser war langjähriger Inhaber einer bekannten Firma zur Herstellung von Schlaginstrumenten und von 1979 bis 1989 erster Vorsitzender des Bundesverbandes der deutschen Musikinstrumentenhersteller. Die vorliegende Arbeit ist eine späte Frucht dieser Tätigkeit. Sie bietet zunächst einen Überblick über die Entstehung der Berufsverbände im Bereich der Herstellung von Musikinstrumenten seit dem 19. Jahrhundert. Der Schwerpunkt von Links Darstellung aber liegt in der Zeit von 1955 bis 1989, in der er selbst die Geschicke

des Verbandes wesentlich mitbestimmte. Sie zeigt, wie schwierig es mitunter war, divergierende Interessen einzelner Herstellergruppen unter einem Dach zu vereinigen. Das gilt vor allem für den Klavierindustrieverband, der auch in den 18 Jahren seiner Zugehörigkeit zum Verband stets einen Sonderstatus bewahrte. Die Schwerpunkte der Interessensvertretung lagen und liegen in der Erschließung neuer Absatzmärkte im In- und Ausland, in der Förderung des instrumentalen Musizierens und der wissenschaftlichen Forschungen auf dem Gebiet der Akustik und Technologie des Musikinstrumentenbaus. Mit der Frankfurter Musikmesse und der Verleihung des Frankfurter Musikpreises gelingt es der Interessensvertretung, regelmäßig eine breite Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen. Mehr als eine spärlich kommentierte Ansammlung von Daten und Dokumenten zur Verbandsgeschichte bietet das großzügig aufgemachte Werk leider nicht. Das in größeren Ausschnitten aneinandergereihte Material stammt überwiegend aus dem Archiv des Autors, des Bundesverbandes und aus einschlägigen Fachorganen. Damit eignet sich das Buch eher zum gezielten Nachschlagen denn zur Lektüre. Ein reich gegliedertes Inhaltsverzeichnis bietet ausreichende Orientierung, auch wenn es das fehlende ausführliche Register nicht ersetzen kann.

(April 2001)

Klaus Aringer

STEFAN KUNZE: De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. In Zusammenarbeit mit Erika KUNZE hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 1998. XIV, 600 S., Notenbeisp.

Sammelbände von bisher verstreut publizierten Texten eines namhaften Fachvertreters sind nicht bei allen Verlegern beliebt. Jenseits eines hektischen, (fast) ausschließlich nach Novitäten haschenden Marktes vermögen sie aber den Blick zu öffnen für Zugangsweisen zur Musik, die über Jahrzehnte gewachsen und gereift sind und sich in sehr verschiedenen Bereichen bewährt haben. Dies gilt ganz besonders für den vorliegenden Band mit ausgewählten Vorträgen und Aufsätzen des viel zu früh verstorbenen Berner Ordinarius Stefan Kunze

(1933–1992). Wer bisher vornehmlich mit dessen überaus gewichtigen Büchern zu Mozart und Wagner umging, mag beim ersten Blick in diesen Band erstaunen vor der Vielschichtigkeit seiner Auseinandersetzung mit Musik und Musikgeschichte.

Dabei ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass in der vorliegenden Auswahl Vorträge, Programmbeiträge und Zeitungsartikel überwiegen. In ihnen zeigt sich Kunzes Fähigkeit, auf begrenztem Raum seine Anliegen und Gedanken zu entfalten und trotz weitgespannter Fragestellungen nie die Orientierung an der Musik selbst aus den Augen zu verlieren. Besondere Beachtung verdienen die Beiträge des ersten von fünf Teilen, der laut Vorwort mit „Grundsätzliches“ überschrieben werden könnte. Themen wie „Harmonie der Sphären – Harmonie der Musik“ und „Die europäische Musik und die Griechen“ liegen kaum im Trend der neueren Musikwissenschaft, aber die Lektüre von Kunzes prägnant-zusammenfassenden Texten überzeugt aufs Neue von deren zentraler Stellung für die europäische Musikgeschichte. Ebenso finden sich wohlabgewogene und dabei strittigen Punkten nicht ausweichende Positionsbestimmungen zu „Musikwissenschaft und musikalische(r) Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses“ und zu „Historischer Klang: Illusion oder Realität? Kritische Anmerkungen zur ‚historischen Aufführungspraxis‘“. Grundsätzliche Fragen sind aber auch in den anderen Teilen des Bandes stets präsent, wo der Autor z. B. in „Abenteurer der Autonomie in der europäischen Musik“ den geistigen Raum zwischen den allgemeinen Bestimmungen der Musik und der emanzipierten europäischen Tonkunst auslotet und von dort aus wichtige Einsichten in die Geschichtlichkeit von Musik gewinnt, oder in „Die angenehme Beliebigkeit“ auf subtile Weise gegen postmoderne Nivellierungen polemisiert.

Der gedankliche Reichtum des in den übrigen Teilen Vorgelegten kann hier auch nicht annähernd gewürdigt werden. Natürlich dominieren die für Kunzes Arbeit zentralen Themen Musik der Wiener Klassik und Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, doch bleibt die in den grundsätzlichen Überlegungen aufgeworfene Frage nach dem Ganzen der europäischen Musikgeschichte stets präsent. Dies

gilt auch für Arbeiten zu Johannes Brahms und Anton Bruckner, deren Musik (wie das Vorwort hervorhebt) dem Autor lange Zeit fremd geblieben war. Wiederum andere Texte (z. B. über Joseph Haydns Symphonien) stehen für Bereiche, die Kunze lebhaft interessierten, ohne dass sich dies in umfangreicheren Publikationen niederschlug. Die Entstehungsgeschichte des Kongressvortrages „Über die Gegenwart der Musik von Heinrich Schütz“ im Jubiläumsjahr 1985 (vgl. Vorwort, S. XI) sowie ein unvollständig gebliebenes Vortragsmanuskript „Von der *Elektra* bis zum *Rosenkavalier*. Fortschritt oder Umkehr?“ (das für ein Strauss-Symposium 1990 in Garmisch vorgesehen war) lassen in besonderer Weise die souverän-konzentrierte Arbeitsweise des Autors erahnen.

Obwohl Kunze nirgends die Methode gegenüber dem Gegenstand herauskehrt, ist sein Bewusstsein über den eingeschlagenen gedanklichen Weg immer spürbar. Wenn er sich doch ausdrücklich zu methodischen Fragen äußert, lassen die nötigen Abgrenzungen und Klarstellungen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. So weist er die Anwendung der Semiotik auf die Musik als „weder sinnvoll noch nützlich ...“, sondern eher ablenkend, irreführend und erkenntnishemmend“ zurück, weil „die Betrachtung der Musik unter dem Aspekt des Zeichens“ den „Verlust ihrer Repräsentationskraft“ nach sich zieht und folglich ihre Wirklichkeit verfehlt. Auch gegenüber „Rezeptionsforschung“ bleibt Kunze auf skeptischer Distanz, obwohl (oder gerade weil) in die meisten Beiträge eine souveräne Detailkenntnis wirkungsgeschichtlicher Zusammenhänge mit eingegangen ist. Seine generelle Auffassung von „Methoden“ ist am Ende von „Das Elend der Parallelen. Einige Gedanken zu einer allgemeinen Kunstgeschichte“ wohl am besten zusammengefasst: „Herausgefordert sind das geschulte Auge, das geschulte Ohr und ein durch umfassende Kunsterfahrung geschärftes Denken“ (S. 107).

Für die Gesamtgestalt des vorliegenden Bandes zeigt sich mit Rudolf Bockholdt ein Kommilitone aus der Zeit des gemeinsamen Studiums in Heidelberg verantwortlich, der im Vorwort seine geistige Nähe zum Menschen und Wissenschaftler Stefan Kunze nicht verhehlt und so in Zusammenarbeit mit Kunzes Witwe eine Art Vermächtnis entstehen ließ. Man glaubt den

Herausgebern gern, dass ihnen die Auswahl aus den vorliegenden Texten nicht leicht gefallen ist und darf hinzufügen, dass ein zweiter, nicht weniger gewichtiger Band aus dem hier Ausgelassenen hätte hinzukommen können. Denk- und Sprachstil laden eher zum Lesen als zum „Auswerten“ ein; dies macht auch den Verzicht auf ein Register plausibel. Dieses Buch bedient keinen Markt, aber es dürfte seine Leser finden. Trotz des hohen Preises wünscht man es sich als Orientierungshilfe innerhalb eines unübersichtlich gewordenen Faches auch in der Hand vieler Studenten.

(Januar 2000) Gerhard Poppe

LEONARD B. MEYER: *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Chicago-London: The University of Chicago Press 2000. X, 316 S.

It should go without saying that Leonard B. Meyer is one of the most profound and influential writers on music in the past 50 years. His books – *Emotion and Meaning in Music* (1956), *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago, 1967, 2/1994), *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley, 1973), and *Style in Music* (Philadelphia, 1989) – are required reading in the English-speaking world for anyone interested in the subject matter announced in their titles. His articles have invariably been major contributions on fundamental issues, and to have them now collected in book form is doubly welcome, since several have been published in interdisciplinary journals not routinely read by musicologists (our loss!).

To call Meyer a musicologist seems hardly adequate, since he ranges with breathtaking ease between philosophical, cultural and specifically musical issues; and he does so with exemplary care and humility. This applies especially to the articles that form the Prelude and Postlude to this book – ‘Concerning the Sciences, the Arts — AND [sic] the Humanities’ and ‘A Universe of Universals’. In the former Meyer distinguishes between the kinds of progress the sciences and the arts appear to present, between discovery and creation, between ‘propositional’ theories and ‘presentational’ works of art. In the latter essay he argues implicitly against extreme post-modern

relativism and scepticism of theory by focusing attention on such concepts as neurocognitive constraints, hierarchic structures, choice, envisaging, and empathy.

He is perfectly aware of where this locates him in the philosophical spectrum. ‘I am an antediluvian empiricist who delights in discrimination, distinction, and diversity’, as he declares (p. 262) in another bold essay, ‘A Pride of Prejudices; or Delight in Diversity’, addressing the musicological obsession with Unity. But the value of these arguments is evident not only in these specific chapters but also in others concerned more with musical detail, where the underlying discipline is generally that of cognitive psychology. Here we find the Trio section of Mozart’s *G-minor Symphony* analysed according to Meyer’s ‘implication-realisation model’ and the theory of rhythm he elaborated together with Grosvenor Cooper (*The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, 1956). Here is an illuminating discussion of ‘The Cadential Six-Four Progression’, involving statistical analysis of repertoire covering nearly 400 years. Here too is a collaborative study of two archetypal melodic processes (gap-fill and changing-note) supported by laboratory experiment.

Through all this Meyer displays the rare gift of formulating insights about supposedly difficult topics in such a way as to make you wonder what the problem was in the first place. For instance, almost in passing in the last pages of the book he suggests a definition of the history of music as ‘the result of the interaction of existing compositional constraints with the contingencies of the cultural environment’ (p. 300). Typically this formulation arises out of Meyer’s interest in the natural sciences, in this case from neo-Darwinian analyses of change and dissemination. And his point is not so much to reach and defend his definition, as to support intelligent discussion of style change and composers’ choice.

If there are difficulties for the reader of this book they have certainly nothing to do with inelegance of literary style. However, terminology drawn from a wide range of disciplines may occasionally be found challenging, and the chapter on Mozart’s *G-minor Symphony* is, as the author admits, gargantuan. Nevertheless, this is one of those rare books that refresh one’s whole view of music and musicology, and it’s

hard to imagine any open-minded scholar or practitioner reading it without gratitude.

(März 2001)

David Fanning

Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Joachim VEIT unter Mitarbeit von Annette LANDGRAF, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. X, 428 S., Notenbeisp.

Das nützliche Buch entstand aufgrund eines Beschlusses der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, der während der Leipziger Tagung im Oktober 1994 gefasst worden war: Endlich wieder sollten die Richtlinien derzeit laufender musikwissenschaftlicher Editionsprojekte in einem Sammelband vorgelegt werden. Das letzte Projekt dieser Art besorgte 1967 Georg von Dadelsen im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, jedoch ist diese Publikation mit dem Titel *Editionsrichtlinien* musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben seit Jahren vergriffen.

Die vorliegende Sammelpublikation bezieht sich auf zwanzig Editionen (die Ausgabe von 1967 behandelt sieben). Somit, darauf weisen die Verfasser hin, liegt zwar keine vollständige, aber immerhin eine mehr als repräsentative Dokumentation der Richtlinien zu den derzeit in Arbeit befindlichen musikwissenschaftlichen Editionen im deutschsprachigen Raum vor, von denen einige in Kooperation mit ausländischen Institutionen entstehen.

Der Band spiegelt die speziellen Arbeitsbedingungen des jeweiligen Corpus wider, mit dem die Editionen im Einzelnen befasst sind. Die Richtlinien behandeln die Individualität des Komponisten und die Eigenheiten seines Schaffens, die Besonderheiten der Quellenüberlieferung und etwa die Historizität der Notation. Diese Vielfalt ist, so Veit, begründet in der um 1850 in Deutschland eröffneten Tradition, musikwissenschaftliche Denkmäler und Gesamtausgaben zu publizieren.

Vorgestellt werden die zumeist umfangreichen Werkausgaben von Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ar-

nold Schönberg, Franz Schubert, Georg Philipp Telemann, Richard Wagner oder Kurt Weill, benannt mit all ihren besonderen editorischen Feinheiten und Regeln. Der Leser ist in der Lage, sich nicht nur ein Bild von der Anlage des jeweiligen Kritischen Berichtes, vom Format und Umfang der Werkausgaben, von den Lesarten und Fassungen zu machen, sondern auch von musikhistorisch spannenden Themen wie Quellenbeschaffung, Faksimile-Möglichkeiten oder von der Wiedergabe der Schlüssel, des Notenbildes und der rhythmischen Anordnung. Es ist zu bemerken, dass Editionen für Werke zeitgenössischer Komponisten mit kaum geringeren editorischen Problemen zu kämpfen haben als solche, die sich mit dem Werk Bachs oder Händels auseinandersetzen. Bei Schönbergs Sämtlichen Werken findet der Leser den sinnigen Hinweis: „Die Kompositionsentwürfe und nicht aufführbaren Fragmente werden diplomatisch, nicht jedoch stets zeilengetreu abgedruckt“.

Wie auch immer, die Bestrebungen sind da, alle überlieferten authentischen Fassungen (der Werke jedes betreffenden Komponisten, darunter keiner Komponistin) zu dokumentieren und somit einen offenen Werkkontext zu liefern.

Die Herausgeber sind der Überzeugung, dass die Publikation wohl letztmalig einen über Jahrzehnte hinweg gewachsenen Stand der Editionspraxis zusammenfasst. Die rasante Entwicklung der Medien wird tiefgreifende Änderungen des Überlieferungskanons bewirken; neue Konzepte werden vor dem Hintergrund der neuen Medien zu entwickeln sein.

(November 2000)

Beate Hennenberg

Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. von Walter DÜRR, Helga LÜHNING, Norbert OELLERS, Hartmut STEINECKE. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. 416 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8.)

Im Vorwort weisen die vier Herausgeber auf die Problematik des Textbegriffs in der Musik und die Notwendigkeit seiner interdisziplinären Erörterung hin. Dabei wird betont, dass es sich bei der Vorlage dieses Bandes um eine

momentane Aufnahme mit Werkstattcharakter handelt, in der der Bogen von Bach bis Schönberg und vom 17. Jahrhundert bis Brecht/Eisler gespannt wird.

M. H. Schmid vertritt eine zeitadäquate Edition, die den Sinngehalt der Musik im Zusammenklang mit dem Text transportiert, wohingegen R. Appel die „Kontamination“ eines letztendlich edierten Werkes nach Sicht aller relevanten Quellen (von der Skizze bis zu verschiedenen Korrekturabzügen) notgedrungen zulässt, um einen Grundtext zu perfektionieren (nach der Copy-Text-Theorie). N. Oellers geht auf die Textproblematik hinsichtlich anzustrebender Authentizität und Autorisation ein und G. Martens plädiert für eine Orientierung an der Originalhandschrift, wenn es denn eine solche auf eindeutige Art und Weise gibt. Diesen ersten Themenkomplex „Trennendes und Gemeinsames“ schließt C. Albert mit Wünschen von Germanisten an die Editoren ab, wobei der „Mythos Musik“ (im Sinne einer zweiten Chiffrierung des Textes) für Literaturwissenschaftler abgebaut werden sollte.

Im zweiten Komplex „Kantate und Lied“ werden konkrete Probleme angerissen, die sich mit dem vertonten Schrift-Text befassen. Am Beispiel von Texten zu Kantaten Johann Sebastian Bachs zeigt R. Emans, dass sich in Prolinierungen, Textinversionen, Abbrüviaturen und Zusätzen affektreicher Einzelworte der freie Umgang Bachs mit Textvorlagen spiegelt. Dieser musikalisch transformierte Text Bachs kann in einer synoptischen Darstellung mit der Vorlage des Textdichters einen Vergleich zulassen. W. Dürr räumt anhand näherer Betrachtung von Liedern Franz Schuberts ein, dass auch nachträgliche Änderungen des Textdichters, resp. Verbesserungen seines eigenen Wort-Textes in einer Kritischen Edition Rechnung getragen werden sollte, da seine Rechte nicht geringer zu veranschlagen sind als die des Komponisten. Im Falle von Kompositionen Johann Friedrich Reichardts (Texte von Schiller) und Carl Zelters (Texte von Goethe) referiert A. Meier über die Textbehandlung unter Zeitgenossen, ebenso wie dies M. Sichardt im Falle Arnold Schönbergs an Vertonungen dehmelscher und georgescher Texte aufzeigt. In diesen Beiträgen zeigt sich deutlich der verschlungene und unauflösbare Zusammenhang zwischen Text und Musik.

B. Platcha, G. Buschmeier, H. Lühning und J. Veit beleuchten im dritten Komplex die Problematik des Textes in „Oper und Singspiel“. In den Beiträgen wird die Notwendigkeit bekräftigt, Operntexte literaturwissenschaftlichen Ansprüchen entsprechend gerecht zu edieren. Die vielfachen Streichungen oder etwa die Nichtberücksichtigung von Operndialogen ist ebenso Gegenstand wie die Genese eines Operntextes oder die Frage nach dem Umgang mit idiomatisch gefärbten Texten.

Eine spannende Diskussion findet im fünften Komplex „Der Dichter und der Komponist“ zwischen Musik- und Literaturwissenschaft anhand von Friedrich de la Motte Fouqués und E. T. A. Hoffmanns Oper *Undine* statt. H. Steinecke, S. P. Scher, T. Kohlhasse und G. Allroggen nähern sich dem Werk aus unterschiedlichen Richtungen und kommen zum Fazit, idealiter Text, Musik, Inszenierung und Kostüme in einer Kritischen Ausgabe vereinigt zu behandeln.

J. Deathridge, U. Wyss und W. Breig referieren im Abschnitt „Der Komponist als Dichter“ im Wesentlichen über den Umgang mit Texten von Richard Wagner. Seine Fortschrittlichkeit aber auch Herkunft ließe sich in Kritischer Edition der Texte wesentlich leichter nachvollziehen. Am Beispiel Franz Schrekers verweist C. Hailey auf das Fehlen seiner Texte in Kritischer Edition und das dadurch bedingte Defizit zum Verständnis der Gedankenwelt seiner Zeit.

Mit Bertolt Brechts musikalischem Theater beschäftigen sich im sechsten Komplex K.-D. Krabel, E. Harsh und A. Dümling. Neben dem Lehrstück als editorisches Problem werden *Mahagonny* und Hanns Eislers Musik zu *Die Mutter* untersucht, wobei gerade in letzterem Fall die Synopsendarstellung als angemessenste Form der Kritischen Edition propagiert wird.

Als Ausblick formuliert D. Hoffmann einen neuen Begriff der Textlichkeit, aber auch die Möglichkeiten mittels „E-Editionen“ alle Stadien einer Rezeption mühelos abrufen zu können und mit der technischen Hilfe jedem Nutzer einen passenden Auszug für seine speziell benötigte Praxis zu erstellen.

In der Abschlussdiskussion gewinnt der Aspekt der Textkonstitution und ihr unterschiedlicher Stellenwert in Literatur- und Musikwissenschaft an Gewicht. Die zweite Chif-

frierung eines an sich schon künstlerischen Textes durch die Musik verkompliziert eine Historisch-Kritische Edition enorm. Dem Werkstattcharakter wurde dieser Band gerecht, da zu diesem auch Handwerk gehört, das meint Handhabe für Editionsprobleme. In der Erörterung der Detailfragen erfährt der Leser die Kompliziertheit en detail. Ein Vorteil ist, neben der Untergliederung der Bereiche, die Zusammenfassung der jeweiligen Aufsätze in deutscher und englischer Sprache. Den Schriftgrad hätte man sich einen Punkt größer gewünscht und die Qualität der Abbildungen wäre noch zu optimieren, bzw. hätte man einigen Notenresp. Textbeispielen etwas mehr Deutlichkeit gewünscht (z. B. S. 23, 39, 52, 201 und 323), was dem Wert der Beispiele jedoch keinen Abbruch tut.

Die gegenseitige Sensibilisierung von Germanistik und Musikwissenschaft stellt sich in diesem Band hinsichtlich der Textfrage als äußerst belebend dar, bedarf aber der weiteren Konkretisierung beispielsweise in Fragen der Terminologie, um sich interdisziplinär weiter gegenseitig befruchten zu können.

(Juli 2001)

Gottfried Heinz

ARNO SEMRAU: Polyphone Orgelmusik von Johann Sebastian Bach bis Jürg Baur. Möglichkeiten und Grenzen einer Thematisierung im Musikunterricht der Gymnasialen Oberstufe. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 591 S., Notenbeisp.

Musikwissenschaftliche Forschung wird in der musikpädagogischen Literatur bekanntlich öfter für die berühmte „Werkanalyse“ aufgegriffen. Im vorliegenden Beispiel hinterlässt dieses Verfahren einen eher zwiespältigen Eindruck, da offenbar zu viele Intentionen miteinander vermengt sind. Diese Arbeit ähnelt in ihrer Gliederung und Schwerpunktsetzung typischen Prüfungsarbeiten für das 2. Staatsexamen, wobei eine Vorbereitung und Durchführung von zusammenhängenden Unterrichtsstunden zu dokumentieren ist – allerdings hier mit einer Vielfachen der üblichen Seitenanzahl.

Der erste der beiden Hauptteile, den der Verfasser selbst als unerwartet umfangreich bezeichnet (S. 305), referiert (etwa vergleichbar mit der „musikdidaktischen Reduktion“)

musikwissenschaftliche und -pädagogische Forschung sowie persönliche Betrachtungen, vor allem zur Form der ausgewählten Werke. Leider wirken viele Formulierungen zur rezipierten Forschung ungewollt oberlehrerhaft (z. B. „wie Malcolm Boyd zu Recht betont“, „resümiert treffend“, „sehr lesenswerter Beitrag“ etc.), ohne immer schlüssig eigene Konsequenzen für die Thematik aufzuzeigen.

Sucht man nach konkreten Anregungen für die Unterrichtspraxis (bedingt auch für die musikwissenschaftliche Lehre), wird man am ehesten im zweiten Hauptteil zu den dokumentierten Unterrichtsstunden fündig werden; allerdings sind neben didaktischen Fragen zum Repertoire und der Darstellung üblicher methodischer Zugänge auch längere persönliche Betrachtungen wie zu den speziellen Lerngruppen zu „bewältigen“, was eher für eine Examensarbeit als für eine Publikation sinnvoll wirkt. Stattdessen wäre im Sinne der „Möglichkeiten und Grenzen“ des Titels weitergehend zu überlegen, inwiefern Schüler und Schülerinnen der Oberstufe heute an Orgelmusik herangeführt werden können, obwohl sie in der Regel kaum noch musiktheoretische und „lebensweltliche“ Voraussetzungen für die ausgewählten Werke haben. Statt der ausführlich referierten Ergebnisse anderer Forscher zur „Klassik“-Präferenz Jugendlicher wären also u. a. zielgerichtete Reflexionen zur Begründung des sehr speziellen, anspruchsvollen Repertoires – und überhaupt zum Umgang mit Musik aus sakralem Kontext – vorstellbar. Einzig die letzten beiden Seiten lassen hierzu erste Ansätze erkennen. Somit hätte es lohnen können, neben einer sprachlichen Konzentration, das Thema zu zentrieren (beispielsweise in Richtung „Entwicklung eines Unterrichtsmodells“ oder „musikpädagogische Reflexion zum Umgang mit Orgelmusik“).

(April 2001)

Vera Funk

RUDOLF WEBER: Musikalische Autonomie und Textbezug in Vokalwerken von strenger Satztechnik. Eine musiksemiotische Untersuchung zu Bach und den Seriellen. Sinzig: Studio 1997. VIII, 267 S., Abb., Notenbeisp. (Berliner Musik-Studien. Band 10.)

Die Blickrichtung des Autors in diesem emp-

fehlenswerten Buch sei durch diese Zitate verdeutlicht: „Doch bildet gerade das Arbiträre des sprachlichen Zeichens dessen beträchtliches Defizit gegenüber dem musikalischen: Dort, wo die Sprache an den Begriff gebunden bleibt, kann die Musik gerade durch ihren ikonischen Bezug auf extramusikalische Prozesse eine Fülle von Differenzierungen innerhalb des Begrifflichen vornehmen, welche jener versagt bleiben [...] Der Textsinn ist also immer nur ein Ausschnitt des musikalisch konnotierten Sinnes ...“ Geht es um Vokalwerke „von strenger Satztechnik“, so mag es verwundern, dass Bach gegenüber nicht nur Berio, Boulez, Stockhausen und Nono, sondern auch John Cage behandelt wird. Weber aber kann überzeugen: „Ausschalten des persönlichen Geschmacks [...] bei Cage unvergleichlich weiter getrieben als bei Boulez oder Stockhausen, obwohl er gerade weil er die immerhin noch persönlich ausgearbeiteten Gesetze der Serie durch den Zufall ersetzt. Man könnte sagen, daß Cage die Organisation der Desorganisation auf die Spitze getrieben hat.“

Erforschung musikalischer Bedeutung: Hier referiert Weber zunächst Wittgenstein, Chomsky, Bense und andere und versucht dann die Zusammenfassung zu einem „theoretischen Gesamtentwurf“ als „Minimalkonsens“. Da nicht jeder Leser auf allen Gebieten zu Hause sein kann, ist ein elfseitiges Glossar zentraler Begriffe aus Semiotik und Linguistik zu begrüßen und ebenso die etwa 280 Bücher und Aufsätze umfassende Bibliographie!

Nur wenige Nörgeleien des Musikers: In den eröffnenden vier Takten von Bachs „Kyrie 1“ sollte man nicht „bereits eine Fülle musikalischer Gebilde und Wendungen“ herausstellen, hinzuweisen ist doch auf die alles beherrschende Dreitongestalt mit folgender Viertelpause. Ausführlich stellt Weber in Bachs „Kyrie 2“ dar, wie Bachs „musikalische Struktur nach Maßgabe bestimmter Regeln beim musikalisch gebildeten Hörer den Begriff ‚stile antico‘ evoziert.“ Dieses wird ausführlich belegt ... und am Ende wird nur kurz auf Verstöße gegen die Stilmorm, auf affekthafte Wendungen hingewiesen. Sollten diese nicht deutlicher gezeigt werden, z. B.: Alle 12 Töne erklingen in den Takten 9–12! Unglaublich in Takt 21 die Tonfolge *a-h-cis-fis-dis-e-fis-g*. Und noch dies: Die Tonfolge *h-ais-e* ist doch nicht „Krebsumkehrung“

von *cis-fis-e*. Kleine Sekunde und Tritonus contra Quarte und große Sekunde!

Trotzdem bleibt Webers Buch empfehlenswert als Anregung zu neuem Künstlerleben im Raum zwischen Sprache und Musiksprache.

(Juli 2001)

Diether de la Motte

IRENE KRIEGER: „*Undine, die Wasserfee*“. Friedrich de la Motte Fouqués Märchen aus der Feder der Komponisten. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000. 168 S., Abb. (Reihe Musikwissenschaft. Band 6.)

Vor über 20 Jahren erschien Jürgen Schläders Dissertation über das Undinen-Motiv bei E. T. A. Hoffmann, Albert Lorzing u. a. (*Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn/Bad Godesberg 1979). Seither ist es vergleichsweise still geworden um Undine und ihre Schwestern: die kleine Seejungfrau, Melusine, Loreley, Rusalka, die Nixen und Najaden ... Im Gegensatz zu den benachbarten Disziplinen (Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte) wurden sie in der Musikwissenschaft kaum beachtet, obwohl doch eine Fülle von Vertonungen dieser Sujets vorliegt: von den romantischen Undinen-Opern bis hin zu Hans Werner Henzes Ballett und den Opern von Aribert Reimann und Wolfgang Fortner.

Fast alle Vertonungen stützen sich dabei mehr oder weniger konkret auf die Erzählung *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué – über deren literarischen Wert die Literaturwissenschaft regelmäßig ins Grübeln kommt. Das Pendel eines möglichen Qualitätsurteils weist, so beschreibt es beispielsweise Peter von Matt, „die wildesten denkbaren Ausschläge nach beiden Richtungen auf. Streckenweise ist sie [die Erzählung] miserabler als alles, was man überhaupt zu kennen glaubt, und dann hat sie wieder Momente einer merkwürdigen Genialität“. Die Faszination, die von Fouqués Erzählung für zahlreiche Komponisten bis heute ausgeht, liegt demnach nicht so sehr in der literarischen Qualität, sondern geht offenbar von der Figur der Undine selbst aus – jenes märchenhaften Wesens, das sich anfangs als temperamentvolle Wassernixe kaum bändigen lässt, sich aber durch die Liebe zu einem Menschenmann in eine sanftmütig-seelenvolle Frau verwandelt.

Sich mit Undine und ihren Vertonungen zu beschäftigen, heißt zunächst, dem Phänomen Fouqué und dem Phänomen Undine auf den Grund zu gehen. Es heißt dann auch, sich mit so unterschiedlichen Komponisten wie E. T. A. Hoffmann, Aleksandr Dargomyzskij, Antonín Dvořák, Hans Werner Henze u. a. auseinanderzusetzen. Mehr als 70 Werke – vom einfachen Lied über Chorwerke, Operetten und Opern, Singspiele, Ballette, Klaviermusik, Ouvertüren und Symphonische Dichtungen – haben Undine, Melusine, Loreley & Co. als Sujetgrundlage. Diese Kompositionen zusammenzutragen und unter dem Gesichtspunkt der Motivgeschichte zu betrachten, ist eine große Aufgabe. Das schmale Bändchen von Irene Krieger versucht, sie zu bewältigen.

Die Fülle des Materials, das Krieger zusammengetragen hat und zu dem auch Abbildungen gehören, wird zwar aufgeblättert, kaum aber durchdrungen. Krieger beginnt mit einem knappen Kapitel über Fouqués *Undine*, in dem sie die fouquéesche Erzählung als „volkstümliches Kunstwerk der Romantik ‚von weltliterarischem Rang““ (S. 8) bezeichnet. Damit ist die delikate Frage nach der literarischen Qualität freilich nicht beantwortet, und Krieger relativiert ihre eigene Einschätzung einige Seiten später: Dort bescheinigt sie der Erzählung „eine ‚leicht ins Sentimentale‘ gerückte Gestaltung“ (S. 52). Auch in den folgenden Kapiteln vermisst man leider sowohl eine stringente Darstellung als auch eine eigene Position der Autorin. Und gerade die kurzen Kapitel über verschollene oder unzugängliche Partituren lassen mehr Fragen offen als sie beantworten.

Das Buch wendet sich, so liest man auf der Umschlagrückseite, „nicht nur an Musikwissenschaftler, sondern [...] an alle Menschen, die an Märchen- und Zauberopern und -balletten interessiert sind.“ Doch leider erweist sich hier das Etikett der „Populärwissenschaftlichkeit“ als trügerisch. Denn während Fachleute sowohl über die nachlässige Quellenarbeit als auch über so manche inhaltliche Unschärfe stolpern dürften, bleiben zahlreiche Informationen für den Laien unverständlich. So erwähnt die Autorin zwar den Einfluss von Paracelsus, geht aber nicht näher auf dessen komplexes, für Fouqué und viele seiner Rezipienten so wichtiges System über die Elementarwesen ein. Und wenn auch Paracelsus im 19. Jahrhun-

dert eine enorme Renaissance und Popularität erfahren hat, kann Krieger die Elementarwesenwelt des 16. Jahrhunderts heute kaum als bekannt voraussetzen.

Verwirrend ist auch die große Anzahl der zitierten Rezensionen: Nicht immer wird klar, was oder wer zitiert wird (wohl aus Gründen der Populärwissenschaftlichkeit wurde auf Fußnoten verzichtet), häufig fehlen Anführungszeichen, so dass unklar bleibt, welches Zitat wo beginnt oder endet, zeitgenössische und moderne Rezensionen werden unvermittelt nebeneinander präsentiert, und ohne ersichtlichen Grund wird zuweilen sogar auf derselben Seite ein Zitat wiederholt (S. 32). Und schließlich ist auch die Unbefangenheit im Umgang mit der Schreibweise von Eigennamen irritierend (Dargomsky, Russalka, Adolphe Bernhard Marx u. v. m.).

Eine Beschränkung auf diejenigen Vertonungen, die sich ausschließlich auf Fouqué beziehen (wie der Untertitel des Buches zunächst auch vermuten lässt), wäre sicherlich hilfreich gewesen. Denn gerade in den Kapiteln über die Undinen-verwandten Figuren (S. 98 ff., bes. S. 119 ff.) bleibt die Autorin zu häufig nur an der Oberfläche. Die Definition von Najaden beispielsweise (die man ausführlicher im Fremdwörterlexikon nachschlagen kann), lautet lapidar: „Najaden sind Nymphen der Fließgewässer“ (S. 141).

Krieger, so bleibt zu resümieren, hat sich mit großem Enthusiasmus an ein interessantes Thema herangewagt. Der Komplexität des Materials, das sowohl Sicherheit im interdisziplinären Dialog als auch breites musikhistorisches Wissen erfordert, wird ihr Buch allerdings nicht gerecht.

(Februar 2001)

Melanie Unsel

DIETHER DE LA MOTTE: Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität, ins Ohr springend für Aufmerksame hineinversteckt. Augsburg: Wißner 1999. 494 S., Notenbeisp. (Forum Musikpädagogik. Band 38/Wißner-Lehrbuch. Band 2.)

Das Fach Formenlehre hat keinen guten Ruf. Im Rahmen der Hochschul- und Universitätsausbildung fristet es ein undankbares und nicht genau definiertes Dasein irgendwo zwischen

Musiktheorie und Musikwissenschaft, wobei seine Inhalte und Methoden den Vertretern der einen Disziplin zu musizieren, denen der anderen als zu wenig allgemein gültig und damit für den historischen Diskurs irrelevant erscheinen. Zudem hat sich die Formenlehre durch die häufig auftretende systematische Beschränkung auf Fuge und Sonate einerseits sowie die – damit in engstem Zusammenhang stehende – historische Einengung auf Bach und Beethoven andererseits selbst oft ins Abseits einer an der Vielfalt der Herangehensweisen interessierten Diskussion über Musik gestellt. Wie man diesem Dilemma jedoch auch anders als durch schlichte Abschaffung des Faches begegnen kann, zeigt Diether de la Motte mit seiner jüngsten Publikation in überzeugender Weise. In bewährter Manier vermag er, auch komplizierte Zusammenhänge in anregender, ja fesselnder Weise darzustellen, ohne dabei die Angemessenheit und Gründlichkeit der Argumentation aus den Augen zu verlieren. Auch erliegt er nicht der drohenden Gefahr, schwierige Sachverhalte einfach zu reden, vielmehr lässt er musikalische Komplexität als solche zunächst einmal stehen. Nicht zuletzt dadurch regt das Buch immer wieder zum Mitdenken und Mitarbeiten an, wodurch es sich nicht nur für die Lektüre, sondern auch zu Unterrichtszwecken empfiehlt.

Der erstaunlichen Fülle des besprochenen Materials, dessen zeitlicher Rahmen die gesamte Entwicklung der abendländischen Musik in den letzten 1000 Jahren umfasst, nähert sich de la Motte auf verschiedene Weisen, am häufigsten jedoch in Abschnitten, die bestimmte Funktionsweisen respektive Grundanliegen von Musik epochenübergreifend ins Auge fassen: Hierher gehören die Kapitel zu Motette („Sprache und Musiksprache“), Volkslied – Lied, Kanon – Ricercar – Fuge, Tanz, Präludium – Prélude, Variation – Passacaglia – Chaconne und Fantasie. Daneben findet sich ein geschlossener Block von vier Kapiteln, in denen der Grundbestand der traditionellen, an der Wiener Klassik orientierten Formenlehre – freilich überaus originell – dargeboten wird: „Formelemente klassischer Musik, Sonate 1771–1780, Liedform und Rondo“. Die methodische Idee, die Vielfalt klassischer Sonatensätze schlicht durch Vergleich von zehn innerhalb eines Zeitraums von ebenso vielen Jahren ent-

standenen Klaviersonaten von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart aufzuzeigen, ist dabei vorbildlich und führt zu ebenso neuartigen wie einleuchtenden Ergebnissen. Zwei Kapitel haben jeweils die Werke nur eines einzigen Komponisten zum Inhalt („Choral: Johann Crüger und Claude Debussy“), während drei weitere den Charakter von übergeordneten Betrachtungen haben, die die Grenzen einer Formenlehre zwar eigentlich verlassen, das Buch aber dennoch sehr bereichern: „Sprachkomposition (hier geht es gar nicht um Musik, sondern um – allerdings überaus musikalische – Dichtung)“, „Programm Musik“ – „Charakterstück“ und ‚Norm‘, ‚Gesetz‘“ – „Einfall“, ‚Originalität‘“. Das letztgenannte Kapitel sei, da es paradigmatisch für das übergreifende und damit überraschende Zusammenhänge stiftende Denken de la Mottes ist, kurz eingehender skizziert: Zunächst geht es um Messsätze von Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay und das Verhältnis von Varietas und Imitatio, alsdann um satztechnische Originalität in Durchführungs-Anfängen von Beethoven und Klavierliedern von Fanny Hensel und schließlich um Strukturbildungs-Einfälle im 20. Jahrhundert (mit Beispielen von Bartók, Schönberg, Webern, Messiaen, Stockhausen, Nono und Ligeti). Es wird deutlich, dass zu den verschiedensten Zeiten das Verhältnis von Norm und Originalität (die ja nur durch die Existenz von Normen ermöglicht wird!) als spannungsvoll empfunden wurde und dass mit dem Erfassen der Differenzen im Umgang mit diesem Gegensatzpaar ein eminent musikanalytischer Erkenntnisgewinn verbunden ist. Dieses Erfassen aber, und damit kommen wir noch einmal auf die eingangs dargestellte Situation des Faches zurück, vermag in erster Linie eine zeitgemäße Formenlehre zu leisten, da sich – pointiert ausgedrückt – die Musiktheorie in der Regel nur für Normen, die Musikwissenschaft hingegen überwiegend für Originalität interessiert.

Drei abschließende Kapitel – „Minimal Music“, „Abkehr vom ‚abgeschlossenen‘ Werk“ und „Klangkunst 1996“ – befassen sich mit neuer und neuester Musik und öffnen damit den Horizont für musikalische Phänomene, denen die Formenlehre in der Regel eher ratlos gegenüber steht. Damit spannt de la Motte den Bogen seiner Betrachtungen vom Mittelalter

wirklich bis in die Gegenwart hinein. Eine derart historisch umfassende Herangehensweise eröffnet natürlich Spezialisten jedweder Couleur die Möglichkeit, hier und da am konkreten Detail – ihr jeweiliges Steckenpferd reitend – herumzumäkeln. Nur ein Beispiel: „Wie anders gestaltet DIETRICH BUXTEHUDE, was er doch auch schon Präludium und Fuge nennt“ (S. 169). Hat er natürlich nicht, seine Bezeichnungen großer, freier Orgelwerke waren, sofern die vorhandenen Abschriften diesen Schluss zulassen, „Praeludium“, „Praeambulum“ oder „Toccatà“. Aber es wird, so hofft der Verfasser, deutlich, wie sehr solche Angriffe auf Einzelheiten eigentlich ins Leere zielen – die Qualität der Ergebnisse de la Mottes können von ihnen jedenfalls nicht in Zweifel gezogen werden. Vielmehr muss seine jüngste (und hoffentlich nicht letzte) Publikation als neuer Beweis dafür angesehen werden, wie umfassend und gleichzeitig detailverliebt (schön wäre es, in einer weiteren Auflage den Zugriff zu den Einzelbefunden durch ein Register der besprochenen Werke zu erleichtern!), wie unkonventionell und gleichzeitig gründlich und schließlich wie sachlich und gleichzeitig gut lesbar über Musik nachgedacht werden kann. Der Leitsatz Theodor Fontanes: „Immer Geplauder, nie Vortrag“ könnte ein treffendes Motto auch für de la Mottes Sprachstil sein, und damit spricht man seinem Buch gewiss nicht das kleinste Lob aus.
(August 2001) Reinhard Schäfertöns

Beneventanum Troporum Corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000-1250. Part 3: Preface Chants and Sanctus. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions 1996. LXXXIX, 130 S. und 135 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Volume XXV/XXVI.)

Die Erforschung der Tropen – Erweiterungen bestehender liturgischer Gesänge in textlich-musikalischer oder auch rein melodischer bzw. rein textlicher Form – hat sich längere Zeit auf einzelne „Zentren“ konzentriert. Im Vordergrund des Interesses standen dabei die umfangreichen Handschriftengruppen, die aus Sankt Gallen und aus Südfrankreich überliefert sind,

was sich u. a. in Melodieeditionen aus südfranzösischen Troparen (Paul Evans, Günther Weiss) niedergeschlagen hat. Indessen sind aus keiner anderen Gegend des mittelalterlichen Europa Tropenquellen in so großer Zahl überliefert wie aus Italien. Und eine Beschäftigung mit den italienischen Quellen erscheint nicht nur deshalb als besondere Chance, weil die meisten von ihnen mit tonhöhengenaue lesbarer Notation versehen sind: Auch handelt es sich bei diesen zumeist nicht um Tropare, sondern um Gradualien mit Tropen, so dass die Tropen mit ihren Bezugsgesängen aus ein und derselben Handschrift ediert werden können. Mit dem Erscheinen der Stockholmer Textedition des *Corpus Troporum* (1975 ff.), durch die die Tropenüberlieferung in ihren europaweiten Zusammenhängen überschaubar geworden ist, hat sich die Forschungssituation mittlerweile grundlegend verändert. Es ist darum besonders zu begrüßen, dass Italien als eigener Bereich der Tropenüberlieferung durch wichtige Studien erschlossen und durch gleich mehrere Melodieeditionen umfänglich dokumentiert wird. (In diesem Zusammenhang ist etwa die Veröffentlichung des *Medieval Chant from Nonantola*, hrsg. v. James M. Borders und Lance W. Brunner, zu nennen.)

Das von John Boe und Alejandro Enrique Planchart gemeinsam herausgegebene *Beneventanum Troporum Corpus* (BTC) soll, so die Planung der seit 1989 erscheinenden Reihe, die Propriumstropen und die Ordinariumsgesänge einschließlich ihrer Tropen in süditalienischen Handschriften enthalten. (In Aussicht gestellt ist weiterhin eine Ausgabe der Prosulae und der Sequenzen aus diesem Handschriftenkreis.) Jeder Teilband ist zweiteilig angelegt: Der Melodieedition („Main Text“) sind jeweils einleitende Essays (mit Untersuchungen zu Quellenbestand und -überlieferung) sowie ein Kommentarteil vorangestellt. Dieser umfasst Quellennachweise, Textwiedergabe und -übersetzung, Literaturhinweise sowie philologische und überlieferungsgeschichtliche Anmerkungen. Band I enthält zusätzlich eine allgemeine Einleitung mit einer Übersicht über die derzeit bekannten Quellen und informiert über die angewandten Editionsmethoden.

In der Einführung zu Band II/3 wird zunächst über die Präfation, mit der das eucharistische

Hochgebet beginnt, und ihre Quellen gesprochen. Boe gibt in diesem Zusammenhang einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Sakramentars, wie sie sich anhand der einschlägigen Sekundärliteratur skizzieren lässt, und macht darauf aufmerksam, dass die süditalienischen Zeugen kaum einmal einer eingehenderen Analyse gewürdigt worden sind: Für Edmond Moellers *Corpus praefationum* (Brepols 1981) z. B. wurden nicht einmal die in gedruckter Form vorliegenden Quellen dieses Bereiches vollständig berücksichtigt. Generell noch kaum untersucht sind die musikalischen Modelle für den Vortrag der Präfation, zu deren frühesten Quellen überhaupt die süditalienischen Handschriften gehören. Eines der großen Verdienste der vorliegenden Ausgabe besteht somit darin, ein nennenswertes Corpus an Eigenpräfationen in Text und Melodie zugänglich gemacht und die (lokal) unterschiedlichen Vortragsmodelle hinsichtlich ihrer Verwendung je nach Festgrad erschlossen zu haben. Dabei wurden die Präfationen – die in den Sanctus-Gesang münden – und die Sanctus-Melodien mit ihren Tropen getrennt ediert: Sind die ersteren vor allem in Sakramentaren und Missalien überliefert, so die letzteren vorzugsweise in Gradualien.

Für das editorische Vorgehen geben Spezifika der Tropenüberlieferung einige grundsätzliche Fragen auf: Häufig unterscheiden sich die in den einzelnen Handschriften überlieferten Versionen eines Tropus signifikant voneinander, sei es in melodischen oder textlichen Lesarten, sei es in Bestand oder Anordnung der einzelnen Elemente (Reihenfolge, Art der Verbindung mit dem Primärtext). Die vorliegende Ausgabe verfolgt nicht zuletzt praktische Zielsetzungen. Und wie es für eine solche auf der einen Seite wünschenswert erscheint, einzelne Fassungen möglichst handschriftennah wiederzugeben, so ist die rasche Überprüfbarkeit von Variantenbildungen für die Diskussion überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhänge oder der möglichen Bandbreite einer Formulierung ebenfalls von Relevanz. Für die Edition des BTC hat man folgenden Weg eingeschlagen: Ist ein Tropus in mehreren Quellen tradiert, werden die verschiedenen Versionen in der Regel synoptisch (zeilenweise untereinandergestellt) wiedergegeben. Dies hat den Vorzug, dass melodische Abweichungen – die frei-

lich vielfach nur geringfügig sind – im direkten Vergleich ablesbar werden. Auf der anderen Seite ist die Disposition der einzelnen Bestandteile eines tropierten Gesanges in den süditalienischen Quellen teilweise sehr unterschiedlich. Dies führt dazu, dass mit einem komplizierten Verweissystem für Anordnungen gearbeitet werden muss, die von derjenigen abweichen, die der Ausgabe zugrunde liegt. Es stellt sich daher die Frage, ob die separate Wiedergabe unterschiedlicher Fassungen ganzer Tropenkomplexe nach Maßgabe jeweils einer Leithandschrift dem hier edierten Repertoire nicht angemessener gewesen wäre.

Die Edition erhebt den Anspruch, etwas von der Geschichte dieses Repertoires und von seinen Überlieferungszusammenhängen aufscheinen zu lassen. Allerdings wird eine angemessene Beurteilung des Befundes einerseits dadurch erschwert, dass die Tropenüberlieferung im süditalienischen Bereich (wie in Italien allgemein) erst um 1000 einsetzt, andererseits dadurch, dass die frühesten beneventanischen Quellen am Anfang unvollständig erhalten sind. Darüber hinaus tauchen immer wieder bislang unbekannte Quellen auf. Zusätzlich zu den zwei Fragmenten mit Propriumstropen, die Planchart im I. Band in Form eines Addendums bzw. durch einen Hinweis in den „Acknowledgments“ nachträglich berücksichtigt hat, kann nunmehr eine weitere, durch Virginia Brown ausführlich behandelte Quelle genannt werden: Florenz, Biblioteca Laurenziana 29.8 und 33.31. Es handelt sich dabei um zwei Boccaccio-Autographe, denen als Palimpseste Teile eines in beneventanischer Schrift kopierten Graduale mit Tropen und Sequenzen gedient haben. Die ausradierte Schrift und Notation (beneventanischer Typus auf vier roten Linien) sind noch soweit erkennbar, dass der Inhalt des ursprünglichen Buches in weiten Teilen rekonstruierbar ist. Auch für dieses Zeugnis, das gegen Ende des 13. Jahrhunderts in einem Benediktinerinnenkonvent in Neapel angefertigt worden sein dürfte, sind Verluste u. a. im Weihnachtsfestkreis zu konstatieren, doch bereichert es trotz seines fragmentarischen Zustands das Bild von der süditalienischen Tropenüberlieferung entscheidend. So enthält die neapolitanische Quelle offensichtlich mehrere Unika, und der hier überlieferte Tropus zum Introitus des ersten Ad-

ventssonntags mit sonst nur in Norditalien belegten Binnenelementen ist für Benevento bislang nicht nachzuweisen (nur die Einleitung in textlich abweichender Lesart findet sich im Tropar Urb 602 aus Montecassino). Andererseits war der Tropus „Ecce adest“ zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse im süditalienischen Bereich zuvor allein durch Ben 34 bekannt (hier mit den gleichen Binnenelementen wie in Florenz).

Der Ansatz, dass es je nach Gesangsgattung ein in Süditalien allgemein verbreitetes „core repertory“ zu eruieren gelte, ist damit noch nicht zum Scheitern verurteilt – auch dann nicht, wenn etwa offen bleiben muss, ob die heute am Anfang und Ende Verluste aufweisende Handschrift Ben 40 in ihrem vollständigen Zustand neben den Ordinariusgesängen, die den Messformularen integriert sind, noch einen eigenen Kyrialteil enthalten hat. Indessen machen neu auftauchende Quellen nachdrücklich darauf aufmerksam, dass mittelalterliche Tropen-traditionen für uns nur noch ausschnittthaft rekonstruierbar sind. Argumentationen wie: „The neumes for the Sanctus melody in Ben 34 closely resemble those in Ben 35 and must have been copied from Ben 35 or a local source like it, although the somewhat altered prosa melody might have been copied from another exemplar“ (Bd. II/3, „Commentaries“, S. 63) erscheinen vor diesem Hintergrund problematisch. Und problematisch ist vor allem, dass die Diskussion der Überlieferungsgeschichte im Editionsteil selbst ihren Niederschlag gefunden hat: Um nur ein Beispiel zu geben, wurden beim Gloriatropus „Quem ciues caelestes“ für den Textabdruck (wohlgemerkt nach einer einzigen Handschrift) wie für den „Main Text“ bestimmte Elemente mit einem „+“ (also als Zusatz) markiert (und weitere Elemente in anderen Quellen mit „++“ oder „+++“). Nicht nur, dass derlei (bisweilen gehäuft auftretende) Symbole verwirrend wirken: Sie suggerieren zudem, dass dem Schreiber und/oder Redaktor einer Aufzeichnung z. B. ein mit einem „+“ markiertes Element als Zusatz erschienen sei. Diese Darbietungsweise verleitet somit dazu, den eigenen – mehr oder minder vollständigen – Überblick über die Gesamtüberlieferung mit dem Horizont eines mittelalterlichen Schreibers zu verwechseln.

(Juli 2001) Michael Klaper

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Hrsg. von Martin RUHNKE und Wolf HOBOHM. Band 37: *Die last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Christoph Gottlieb Wend, TWV 21:25*. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. LXVIII, 487 S.

Band 38: *Miriways. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Müller, TWV 21:24*. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XLI, 288 S.

Man muss kein großer Kenner Telemanns sein, um zu wissen, dass die bis 2010 geplante Auswahlangabe seiner Werke in 50 Bänden nur etwa ein Zehntel seines Gesamtchaffens umfassen kann. Die sich dadurch zwangsläufig ergebenden Einseitigkeiten bei der Auswahl der Werke sind gerade im Falle Telemanns fatal, da dieser wie vielleicht kein anderer Komponist zeit seines langen Lebens auf Stilpluralismus und ein ständiges Experimentieren mit neuen Formen setzte. Nur eine Gesamtausgabe könnte dies nachdrücklich dokumentieren. Nachdem Telemann im Konzertleben auch außerhalb der Alten-Musik-Szene schon seit längerem etabliert ist und in der Musikwissenschaft zumindest sein Spätwerk seit einigen Jahren die gebührende Aufmerksamkeit findet, wäre es an der Zeit, dass diese Wertschätzung sich endlich auch in einer Gesamtausgabe niederschlägt.

Die oben angesprochene stilistische Vielfalt und Experimentierfreudigkeit prägt auch Telemanns Opernschaffen. Wer nur die im Rahmen der Telemann-Ausgabe erschienenen Opern *Socrates* und *Damon* kennt, wird in den hier zu besprechenden beiden Opern des Jahres 1728 ein völlig gewandeltes Bild vorfinden. Die Arien sind umfangreicher und rhythmisch unberechenbarer geworden, gleichzeitig hat die Distanz zur italienischen Oper zugenommen. War etwa der *Socrates* noch sehr stark an den frühen venezianischen Intermezzi orientiert, so weist die Musik der späteren Opern große Selbständigkeit auch in den komischen Szenen auf, wobei Telemann in einigen Arien aus dem dritten Akt von *Miriways* durchaus erkennen lässt, dass er um die neueren musikalischen Entwicklungen eines Vinci oder Hasse weiß. Telemanns Eigenständigkeit äußert sich vor allem als stilistische Vielfalt, mit der beispiels-

weise in *Emma und Eginhard* die hohe von der niederen Handlung musikalisch unterschieden wird, die aber auch innerhalb der Stände eine Differenzierung der einzelnen Figuren möglich macht. So wird Emma als schwermütig Liebende charakterisiert, deren Moll-Arien jeder Passionsmusik zur Ehre gereichen würden, während ihre ebenfalls verliebte Leidensgenossin Hildegard einen leichteren Ton anschlägt. In *Miriways*, wo auf eine komische Parallelhandlung verzichtet wird, fällt zudem ein durchgängig eingesetztes exotisches Lokalkolorit auf, das in Sinfonien, Chören und Arien hauptsächlich durch die Verwendung zweier Hörner die Atmosphäre des persischen Schauplatzes evoziert.

Die den Opern zugrunde liegenden, für die Hamburger Bühne neu verfassten Libretti behandeln auf unterschiedliche Weise die Macht der ständeübergreifenden radikalisierten Liebe, die keine Rücksichten mehr auf das Allianzprinzip nimmt. Mit diesem sogenannten romantischen Liebeskonzept war die Opernbühne dem Sprechtheater in Deutschland um mindestens vierzig Jahre voraus.

Die Ausgabe der beiden Opern wird jeweils durch ein Vorwort eingeleitet, das weit über musikwissenschaftliche Fragestellungen im engeren Sinne hinausgeht und eine kulturgeschichtliche Einordnung der Opern unternimmt. Brit Reipsch arbeitet die Bezüge von *Miriways* zur damals aktuellen Zeitgeschichte heraus, Wolfgang Hirschmann ordnet Wends Libretto in die Stofftradition der *Emma und Eginhard*-Bearbeitungen ein und zeigt die eigenständigen Akzente des Librettisten. Beide Herausgeber diskutieren die Opern im Lichte der vor allem in Johann Matthesons *musicalischem Patriot* geführten opernästhetischen Debatte. Der fotomechanische Abdruck der vollständigen Originallibretti bietet darüber hinaus auch denjenigen, die sich mit den modernisierten Texten in der Partitur nicht zufrieden geben wollen, die Möglichkeit eines Rückgriffs auf den originalen Text.

Die Edition der Musik folgt in beiden Fällen notgedrungen den einzigen vollständig erhaltenen, jedoch nicht-autographen Handschriften, die aber beide aus dem Jahr der Uraufführung stammen und trotz etlicher Flüchtigkeiten im Falle von *Emma und Eginhard* ein zuverlässiges Bild vermitteln. Ergänzend zum

Haupttext bringt Hirschmann in einem Anhang fünf Arien aus *Emma und Eginhard*, die Telemann im selben Jahr für seine musikalische Wochenschrift *Der getreue Music-Meister* bearbeitete, sowie die Parodievorlagen für zwei Arien der Oper aus der Serenata zur Kapitänsmusik von 1728. In beiden Fällen macht die Edition einen äußerst zuverlässigen Eindruck, und allenfalls Marginales wäre zu monieren: In *Miriways*, Arie Nr. 11 muss es „Ehrsucht“ anstatt „Ehrfurcht“ heißen, im Rezitativ Nr. 42 auf Seite 136 „Bestand“ anstatt „Verstand“, in Chor Nr. 7 müssen die ersten Violinen Takt 70 *f*“ anstatt *e*“ spielen und in Nr. 63, Takt 38f. ist in der Singstimme und im Generalbass ein drucktechnisches Malheur passiert: Hier haben sich Noten- und Pausenzeichen übereinander geschoben.

Im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe sollen bis 2010 noch die Opern *Flavius Bertaridus* und *Der Sieg der Schönheit* erscheinen. Zu wünschen wäre allerdings zusätzlich die Edition der Orpheus-Oper *Orasia*, so dass dann wenigstens alle erhaltenen Opern Telemanns in Editionen vorlägen. Für die Bühnen der großen Opernhäuser könnte dies ein Anreiz sein, bei der Suche nach Barockoperen nicht nur auf Monteverdi und Händel, sondern vermehrt auch auf Telemann zurückzugreifen. (April 2001) Bernhard Jahn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Aci, Galatea e Polifemo. Serenata a tre* HWV 72. Hrsg. von Wolfgang WINDSZUS unter Mitarbeit von Annerose KOCH und Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXX, 124 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 5.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Tolomeo, Re d'Egitto. Drama per Musica in tre atti* HWV 25. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XLVIII, 325 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 22.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Kantaten mit Instrumenten III* HWV 150, 165, 166, 170, 171, 173. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XXVIII, 200 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie V: Kleinere Gesangswerke. Band 5.)

Der erste der hier in geforderter Kürze anzu-

zeigenden drei Bände mit Vokalkompositionen aus der *Hallischen Händel-Ausgabe* (HHA) beinhaltet die 20-sätzige *Serenata a tre Acis, Galatea e Polifemo*, Händels früheste büdnendramatische Vertonung des Stoffes. Das in seiner Instrumentation ausgesprochen differenziert, abwechslungsreich und effektiv gestaltetes Werk wurde nach einem autographen Vermerk am Ende der Komposition am 16. Juli 1708 in Neapel vollendet, möglicherweise aber schon in Rom begonnen. Der bis vor wenigen Jahren noch unbekannt, erst durch die Forschungen von Carlo Vitali und Antonello Furnari (*Göttinger Händel-Beiträge*, Band 4, 1991) dokumentarisch ausgewiesene Librettist Nicola Giuvo bearbeitete den Stoff auf der Grundlage von Ovids *Metamorphosen*, bekanntlich einer Hauptquelle der älteren Opern- und Kantatengeschichte. Wie im Vorwort näher diskutiert, war das Werk sehr wahrscheinlich eine Auftragskomposition aus Anlass der Hochzeit des Duca d'Alvito Tolomeo Saverio Gallio mit der Principessa d'Acaja Beatrice Tocco di Montemiletto, wobei die näheren Aufführungsumstände dokumentarisch nicht zu belegen sind. Das Werk erlebte zwar noch einige wenige Wiederaufführungen in Italien, wurde jedoch später in England zu Händels Lebzeiten weder aufgeführt noch gedruckt. Von daher wird auch verständlich, dass – im Unterschied zur verbreiteteren Masque *Acis and Galatea* HWV 49^a – keine zeitgenössische Abschrift englischer Provenienz zu existieren scheint. Händels Partiturotograph (Quelle A und die vier zu ergänzenden autographen Blätter mit dem Werkschluss aus dem Konvolut Quelle A') ist somit die einzige vollständige Quelle des Werkes und die Primärquelle der vorliegenden Edition. Auch sind weder Libretti noch frühe Drucke des Gesamtwerkes oder einzelner Arien nachweisbar. In der von Friedrich Chrysander herausgegebenen Edition im Rahmen der alten Händel-Ausgabe fehlt das *Accompagnatore*zitativ Nr. 19, da es in der von ihm zugrundegelegten Partiturabschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (Quelle D) nicht enthalten war und sich die letzten Blätter des Autographs damals noch in Privatbesitz befanden. Zu Fremd- und vor allem Eigenentlehnungen – Händels vielzitierten „borrowings“ – gibt das Vorwort detaillierte Auskünfte, wobei allerdings die im

Händel-Handbuch (Band 2, S. 428) angegebenen Fremd-Entlehnungen bzw. Anlehnungen bei Reinhard Keiser, Marc Antonio Cesti und Alessandro Scarlatti lediglich konstatiert werden, ohne ihnen stilkritisch noch einmal nachzugehen. Rund ein Drittel des Werkes, nämlich sieben mehr oder weniger umgearbeitete Sätze, übernahm Händel 1732 in seine sujetgleiche *Serenata* HWV 49^b. Zur Gattungsbezeichnung „*Serenata*“ statt der in einigen Quellen auftauchende Bezeichnung „*Cantata*“ (das Autograph gibt aus schreibtechnischen Gründen zu dieser Frage keine eindeutige Auskunft) entscheidet sich der Herausgeber aufgrund des Anlasses solcher höfisch-feierlichen – gegenüber der Fest- und Repräsentationsoper jedoch kleiner dimensionierten – Huldigungsmusiken historisch naheliegend für „*Serenata*“. Hervorhebenswert ist noch die ebenfalls im Vorwort diskutierte Frage nach den Sängerinnen und Sängern der Uraufführung und deren spezifischen Stimmqualitäten – ein oft bis in die Werkstruktur hinein relevantes Thema, das in den letzten Jahren verstärkt in das Interesse insbesondere der Opernforschung gerückt ist. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist das ungewöhnlich umfangreiche Stimmregister des *Polifemo*-Sängers (vermutlich Don Antonio Manna), dessen Partie von *D* bis *a'* reicht und Sprünge von zweieinhalb Oktaven aufweist. Da im Rahmen einer solchen Kurz- und Sammelrezension ein Eingehen auf philologische Details nicht zu leisten ist, möge der allgemeine Hinweis genügen, dass die Quellenbeschreibung, die Einzelnachweise und das Editionsverfahren des Hauptherausgebers Wolfram Windszus, der sich schon in einer 1979 erschienenen Studie mit Händels drei *Acis und Galatea*-Vertonungen auseinandergesetzt hat, argumentativ klar, plausibel und auch für Nicht-Insider nachvollziehbar sind.

Das von März bis April 1728 komponierte *Dramma per Musica Tolomeo, Re d'Egitto* auf eine Texteinrichtung von Nicola Francesco Haym war Händels letzte Oper für die Royal Academy of Music in London, deren letzte Spielzeit am 1. Juni 1728 endete. Händel hat die Oper 1730 und 1733 nochmals einstudiert und aufgeführt, jedoch – besonders 1730 – in einer derart tiefgreifenden Bearbeitung, dass im 2. und 3. Akt von der ursprünglichen Musik

nicht mehr viel zu Gehör kam. Das von Haym bearbeitete und edierte Libretto von Carlo Sigismondo Cepece wurde zuerst 1711 von Domenico Scarlatti vertont und in Rom uraufgeführt.

Um die Genese des Werkkomplexes nachzuvollziehen, muss sich der Benutzer des Bandes vor allem durch die nicht ganz leicht zu überblickenden musikalischen Quellenschichten und Teilschichten (A bis R) hindurcharbeiten, deren Erläuterung den größten Teil des Vorwortes ausmacht. Im Wesentlichen ergibt sich folgendes Bild: Die Erstfassung von 1728 wird in der Hauptquelle A, dem Partiturotograph, repräsentiert, während die überwiegend fremschriftliche Direktionspartitur (Quelle B) neben dem musikalischen Bestand der Erstfassung alle 1733 neu eingefügten Sätze sowie diejenigen von 1730 enthält, die 1733 beibehalten wurden. Die in Quelle A dokumentierte Uraufführungsfassung bildet selbstverständlich das Hauptkorpus der vorliegenden Edition, während die für die Aufführungsserien 1730 und 1733 vorgenommenen Änderungen im Anhang wiedergegeben sind, wobei durch das gewählte Nummern- und Buchstabensystem der Anhangssätze deren Stellung im Ablauf des Werkes gekennzeichnet ist. Die Abweichungen gegenüber den übrigen Quellen sind aus dem ausführlichen Kritischen Bericht zu ersehen. Mit Hilfe dieser Ausgabe, die die Unklarheiten und Nachweismängel der Chrysander-Ausgabe beseitigt, lassen sich demnach auch die Zweit- und Drittfassungen des *Toleмео* rekonstruieren und für Aufführungen verwendbar machen. Für einen ersten synoptischen Überblick der drei Fassungen erweist sich die beigegebene Konkordanz als hilfreich. Dass der Herausgeber gut daran getan hätte, den Quellenbestand bei aller ersichtlichen Sorgfalt noch klarer und prägnanter zu beschreiben, sei wenigstens pauschal erwähnt: In der Erläuterung weitverzweigter philologischer Sachverhalte und Bewertungen ist Zusammenfassung und Redundanz oftmals eine stilistische Tugend. Auf sinnentstellende Notensatzfehler, insbesondere auch computerbedingte Ausrutscher, bin ich bei der Durchsicht dieser umfangreichen Edition ebenso wenig gestoßen wie beim Lesen des Notentextes der beiden anderen Bände.

Die dritte vorzustellende Ausgabe bildet den Abschluss der Trias *HHA V/3–5*, die – in aufsteigender Folge nach HWV-Nummern geordnet – sämtliche weltlichen Kantaten mit Instrumentalbegleitung beinhaltet, die Händel – bis auf die singuläre Ausnahme HWV 140 – auf italienische Texte komponiert und als eigenständige Werke aufgeführt hat. Zusammen mit den hier vorgelegten sechs Kantaten (jeweils nur für *eine* Singstimme und Instrumente) enthält dieser abschließende Band auch den Kritischen Bericht der ganzen Serie *V/3–5*, mit Berichtigungen und Ergänzungen zu den beiden vorausgegangenen Notenbänden und ihren Vorworten, worauf der Herausgeber aufgrund der zwischenzeitlich vorliegenden philologischen und quellenkundlichen Untersuchungen nachdrücklich verweist (vgl. Vorbemerkung zum Kritischen Bericht, S. 109). Wegen der relativ geringen Literatur zu diesem für Händels frühe, das heißt vornehmlich italienische Zeit zentrale Kompositionstypus – überliefert sind 26 Werke aus dem Zeitraum 1706–1711 sowie zwei aus den Jahren 1721 und 1736 – fasst Hans Joachim Marx in seinem vorbildlich klaren, angenehm lesbaren Vorwort alle wesentlichen Erkenntnisse zu deren Bestand, Überlieferung und Datierung zusammen und wendet sich dann eingehend dem Entstehungskontext und der zeitgenössischen Aufführungspraxis der im vorliegenden Band enthaltenen Kantaten zu. Sieben der in den drei Bänden der Kantatenedition veröffentlichten Stücke wurden in Chrysanders Händel-Ausgabe nicht oder nur unvollständig herausgegeben. Bis auf die vier Werke HWV 82, 97, 99 und 142, bei deren Edition auf die Direktionspartituren zurückgegriffen werden musste, liegen die anderen 24 Kantaten in Autographen vor, die die Grundlage der Neu- bzw. Erstausgaben in der *HHA* bilden. An der aufgrund archivalischer und diplomatischer Kriterien erschlossenen Chronologie lässt sich nunmehr in Händels Schaffen eine ungefähre Entwicklungsgeschichte der Gattung „Weltliche Kantate für ein bis fünf Singstimmen und Instrumentalensemble“ (in der Mehrzahl zwei Violinen und Basso continuo) ablesen, der aufgrund neuerer Wasserzeichen-, Rastal- und Schriftuntersuchungen bis zum ersten Venedig-Aufenthalt des Komponisten (1706) zurückgeführt werden kann. Händels italienischsprachige Kammerkantaten, zuwei-

len mit Verwendung solistischer Streich-, Blas- oder Zupfinstrumente, sind für „virtuosi“ bestimmt, für professionelle Vokalsolisten (meist Sopran- und Altkastraten, weniger Bässe), wie sie in Kapellen und an Höfen größerer italienischer Städte historisch nachweisbar und teilweise namentlich zu identifizieren sind. Nur einmal, mit der Londoner Cäcilien-Kantate HWV 89 liegt ein Werk mit solistischer Tenor-Partie vor.

Dem Editions-konzept entsprechend, sind die Bände mit Noten- und Libretto-Faksimiles sowie dem Originaltext und dessen deutscher und/oder englischer Übersetzung ausgestattet. Anders als etwa in den Partituren der ebenfalls im Bärenreiter-Verlag erscheinenden Telemann-Auswahlausgabe werden die Generalbass-Partien, die in den vorliegenden Bänden nur vereinzelt beziffert sind, nicht ausgesetzt. Der Satzspiegel und die inneren Takt- und Notengruppenproportionen der Editionen sind, wie bei den jüngeren Bänden der *HHA* üblich, sehr großzügig und benutzerfreundlich (mit Blick auf die Cembalomusik-Editionen aus Serie IV für das zusammenfassende Auge des Lesers und Spielers vielleicht schon allzu großzügig). Begrüßenswert ist schließlich auch, dass das Notenbild dieser und anderer Ausgaben der *HHA* nicht durch ein Zuviel an artikulatorischen Ergänzungen belastet und verunstaltet wird – lehrt doch die jüngere historisierende Aufführungspraxis, dass mitunter gerade eine mit wenigen Spielanweisungen ausgestattete Ausgabe oder Handschrift zugunsten des Werkes sehr inspirierend wirkend kann.

(Juni 2001)

Herbert Lölkes

ROBERT SCHUMANN: Requiem für gemischten Chor, Soli und Orchester opus 148. Nach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band IV/3/3. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 1999. 80 S.

Über das Erscheinen des *Requiem*s op. 148 von Robert Schumann im Rahmen der Gesamtausgabe ist an dieser Stelle schon berichtet worden (*Die Musikforschung* 53, S. 227), daher erübrigen sich weitere grundsätzliche Ausführungen zu diesem – gewiss bis heute unterschätzten – Spätwerk. Der nun vorliegende, im Druckbild sehr übersichtliche und anspre-

chend aufgemachte Klavierauszug „stützt sich auf den 1864 bei Rieter-Biedermann in Leipzig erschienenen Erstdruck, der seinerseits aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem eigenhändig von Schumann gefertigten, heute aber verschollenen Klavierarrangement basiert“ (Vorwort, S. 2). Damit gewinnt die Edition über ihren praktischen Wert hinaus eine für die Schumann-Forschung nicht zu unterschätzende Bedeutung in Hinblick auf das Verhältnis von Kompositionsentwurf zu Particell, Partitur und Klavierbearbeitung. Vor diesem Hintergrund verständlich, aber für die Praxis dennoch schade ist, dass jegliche Instrumentations-Angaben in Form von in die Klavierstimme eingetragenen Abkürzungen fehlen, wodurch natürlich auf der anderen Seite der Charakter eines Klavierarrangements, das mehr sein will als ein Klavierauszug, noch unterstrichen wird. Eine Aufführung der Komposition in der vorliegenden Form kann man sich freilich dennoch nur schwer als klanglich adäquat vorstellen. Ein knappes Vorwort informiert über die Entstehung des *Requiem*, für weitergehende Informationen ist das Studium des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe weiterhin unerlässlich.

(Juli 2001)

Reinhard Schäfermöns

Eingegangene Schriften

JUDIT ALSMEIER: komponieren mit tönen. Nikos Skalkottas und Schönbergs „Kompositionen mit zwölf Tönen“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 344 S., Notenbeisp.

Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Norbert BOLIN, Christoph von BLUMRÖDER und Imke MISCH. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2001. 400 S., Abb., Notenbeisp.

STEFANO BARANDONI: Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Notenbeisp. (Studi musicali toscani 6.)

MORTEN BARTNAES: Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Literarische Alleinswerdung als lite-