

## Besprechungen

*HERBERT JÜTTEMANN: Mechanische Musikinstrumente. Einführung in Technik und Geschichte. Köln: Verlag Dobr 2010. 339 S., Abb., Nbsp.*

Mechanische Musikinstrumente rücken seit einigen Jahren verstärkt in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung, besonders die frühen Reproduktionsmedien wie Selbstspielklavier oder mechanische Orgel. Verschiedene Forschungsprojekte nähern sich diesen Gegenständen unter dem Aspekt der Interpretationsanalyse oder der Erschließung und Digitalisierung von Toninformationsträgern.

Mit der überarbeiteten und ergänzten zweiten Auflage des deutschsprachigen Standardwerks zu mechanischen Musikinstrumenten meldet sich ein Autor zurück, der als Technikhistoriker, Mühlenforscher und ausgewiesener Spezialist für historische mechanische Werke und Musikinstrumente gilt: Dr.-Ing. Herbert Jüttemann. Bereits mit der ersten Auflage aus dem Jahre 1987 schuf Jüttemann ein umfassendes Nachschlagewerk nicht nur für Sammler und Liebhaber mechanischer Musikinstrumente, sondern besonders für Technikbegeisterte, Restauratoren und nicht zuletzt (Musik-)Wissenschaftler. Die zweite Auflage wechselte von Quer- zu Hochformat und erscheint in einem übersichtlicher formatiertem Satzspiegel. Die einzelnen Kapitel und Unterkapitel wurden vom Autor kritisch revidiert, ergänzt und aktualisiert. Walter Tenten, Experte für elektronische Speichermedien in mechanischen Musikinstrumenten, überarbeitete das Kapitel 29 über moderne elektronische Toninformationsträger. Hier ergänzte er Ausführungen zu Funktion und Anwendung von Midi- und Sequenzer-Systemen für die Aufnahme, Wiedergabe und Bearbeitung von Musik mittels PC oder für die Steuerung von Musikinstrumenten.

Im Vorwort formuliert der Verfasser sein zentrales Anliegen: Er möchte die Funktionsweise mechanischer Musikinstrumente unter Zuhilfenahme detaillierter Schemata, technischer Zeichnungen und Fotografien auch für Laien

verständlich erklären. Dabei werden komplizierte technische Abläufe in gut nachvollziehbare Einzelschritte zerlegt. In 31 Kapiteln erörtert er den gesamten Kosmos der mechanischen Musik mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Technik und Funktion. Jüttemann gibt wichtige, zum Verständnis des Themas unabdingbare Grundbegriffe und Definitionen und trägt damit zu einer Vereinheitlichung des Vokabulars sowie zur Vermeidung von Missverständnissen bei. In den Kapiteln vier bis sieben werden akustische, mechanische, elektrische sowie pneumatische Grundlagen und Bauelemente erläutert. Danach führt er ein in die Tonerzeugung bei Pfeifeninstrumenten sowie in Bau und Funktion von Toninformationsträgern.

In Kapitel 10 bis 27 zeigt er in systematischer Ordnung alle Arten von mechanischen Musikinstrumenten auf, angefangen bei Turmglockenspielen des Mittelalters, frühen mechanischen Orgeln und Musikwerken der Renaissance, Spieluhren und Großinstrumenten (Orchestrien) sowie Kompositionen für diese Musikinstrumente. In Kapitel 15 bis 17 sind mechanische Singvögel, Walzendrehorgeln und mechanische Großorgeln Thema. Im 19. Jahrhundert finden die zur Steuerung mechanischer Webstühle entwickelten Lochbänder und Lochkarten Eingang in die Konzeption mechanischer Musikinstrumente. In den folgenden Kapiteln werden lochbandgesteuerte Organeten, mechanische Harmonien, Akkordeons und Blasinstrumente beschrieben. Die Produktion von Walzen- und später Lochplatten-Spieldosen, die ihren Anfang bereits im 18. Jahrhundert nahm, prosperierte im 19. Jahrhundert vor allem in der Schweiz und in Sachsen.

In Kapitel 24 wendet sich der Autor mechanischen Klavieren zu. Zunächst werden Auf- und Vorsetzer erläutert. Die mit Holzfirmen ausgerüsteten und auf jedem normalen Klavier einsetzbaren Apparaturen, die unter den Markennamen Pianola oder Phonola berühmt wurden, läuteten die Ära der mechanischen Klaviere ein. Die Pneumatik des Vorsetzers wurde später in die Klaviere integriert und es entstanden die ersten pneumatisch betriebenen Selbstspielklaviere. Um 1890 wurden sie sowohl von Aeolian, Ampico (USA), als auch Welte und

Hupfeld (Deutschland) hergestellt. Die Entwicklung gipfelte in den so genannten Reproduktionsklavieren. Diese Klavierspielapparate waren fähig, das lebendige, dynamisch und agogisch nuancierte Spiel berühmter Virtuosen nahezu authentisch wiederzugeben. In Kapitel 27 geht der Autor schließlich ein auf die Entwicklung von Orchestrien ab dem Jahr 1850. Bedeutende Standorte der Produktion entstanden in Deutschland vor allem im Schwarzwald und in Sachsen.

Jeder Instrumenten-Gattung wird ein kurzer historischer Abriss zu Entstehung, Zentren der Fertigung, bedeutenden Herstellern und Firmen zuteil. Abgerundet wird das umfassende und im deutschsprachigen Raum konkurrenzlose Nachschlagewerk durch eine Zusammenstellung wichtiger Adressen von europäischen Museen mit Schwerpunkt mechanischer Musik sowie weltweit recherchierten Vereinen zur Pflege und Erforschung des Sachgebiets.

Das in der zweiten Auflage inhaltlich und formal weiter verbesserte und aktualisierte Nachschlagewerk für mechanische Musikinstrumente bietet einen umfassenden Überblick und kann jedem Interessenten als Basisliteratur anempfohlen werden.

(März 2014)

Kerstin Helfrich

*Studia Musicologica Regionis Balticae I. Hrsg. von Ole KONGSTED. Kopenhagen: Capella Hafniensis Editions 2011. 304 S., Abb., Nbsp.*

Seinen 2011 herausgegebenen Band versteht Ole Kongsted als Ausgangspunkt eines länderübergreifenden neuen Forums für die musikwissenschaftliche Erforschung des Ostseeraums. Diese Initiative ist lohnenswert und längst überfällig. Der schwedische Musikforscher Carl-Allan Moberg hatte erstmals 1957 von einer „Musikkultur des Ostseeraums“ gesprochen und „ähnliche soziale, administrative und künstlerische Verhältnisse“ im Kulturraum Mare Balticum angemerkt; seither ist die Erforschung dieser Region von unterschiedlichen Seiten vorangetrieben worden. In erster Linie sind hier die musikwissenschaftliche Arbeitsgruppe des Sonderforschungsbereichs 17 *Skand-*

*dinavien und Ostseeraum* unter der Leitung von Heinrich W. Schwab an der Universität Kiel (seit den 1970er Jahren) sowie die Aktivitäten Greger Anderssons (†) im Projekt Östersjöområdet *som musiklandskap* (ÖSM, Universität Lund 1990–1994) zu nennen, ebenso die regelmäßigen Tagungen zur *Musica Baltica* etwa in Gdańsk oder in Greifswald.

Die bisherigen Aktivitäten resultieren in einer Reihe von Monografien zu verschiedensten Themen der musikalischen Ostseeraumforschung; Tagungsbände enthalten die gesammelten Beiträge zu Schwerpunktthemen. Ein darüber hinausgehendes offenes und regelmäßiges Publikationsorgan für die musikwissenschaftliche Erforschung des Ostseeraums gab es bislang nicht, und so blieben für die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse oft nur allgemeinhistorische Periodika.

Erschienen ist Kongsteds Band in Zusammenarbeit mit der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen in den ebenfalls von ihm initiierten „Capella Hafniensis Editions“, nunmehr als erster Band der Serie S: *Studia Musicologica Regionis Balticae*. Dass die *Studia* an der Seite bereits gut bestückter weiterer Serien erscheinen, in denen Kongsted Noteneditionen vorlegt (*Monumenta Musica Regionis Balticae*, bisher 9 Bände) und auch Quelleneditionen (*Documenta Musica Regionis Balticae*) plant, ist dabei als besonders günstiger Umstand zu werten.

Der erste Band der neuen musikwissenschaftlichen Serie versteht sich weitgehend als Dokumentation des bisher Geleisteten und ist daher überwiegend anthologisch konzipiert: Er enthält eine Reihe von Texten, die bereits an anderer Stelle vorgelegt wurden, daneben jedoch auch einige neue bzw. wesentlich erweiterte Beiträge (Andersson, Kremer, Kongsted). Als Autoren begegnen uns zunächst die Protagonisten der oben benannten Aktivitäten. Andersson („Östersjöområdet som musiklandskap“ und „Regionale, nationale und supranationale Projekte. Musikgeschichtsschreibung in den Nordischen Ländern am Ende des 20. Jh.“) berichtet über den Verlauf des ÖSM-Projekts sowie über damit verbundene offene Fragen und Zielstellungen. Als konkretes Ergebnis der Forschungen benennt er u. a. die 1997 erschie-

nene skandinavische Musikgeschichte *Musiken i Norden*. Seine aus dem ÖSM-Projekt resultierende Beschäftigung mit dem Stadtmusikantentum wird in einem dritten Text thematisiert („Der Stadtmusicus als Hochzeitsmusicant“), der vor allem Lübecker Dokumente zu Musizierprivilegien zusammenstellt, mit Blick auf den gesamten Ostseeraum sicher aber noch weiter zu differenzieren ist.

Konzeptionelle Überlegungen zur Musikhistoriografie des Ostseeraums – als Ergebnis der damaligen Kieler Forschungen – liefern die Beiträge Schwabs („Zur Struktur der ‚Musikkultur des Ostseeraums‘ während des 17. Jahrhunderts“ sowie „Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept“). Ähnliche Anstellungs- und Organisationsbedingungen führten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zur Mobilität von Musikern, die den Ostseeraum gleichermaßen wiederum prägten. Während den Bedingungen mit einem strukturgeschichtlichen Forschungsansatz nachzugehen sei, empfiehlt Schwab außerdem identitätsgeschichtliche Untersuchungen, um nicht nur Gemeinsames, sondern auch nationale bzw. supranationale Identitäten im Ostseeraum aufspüren zu können.

Auf regionale und lokale Unterschiede verweist auch Joachim Kremer in seinem neuen Beitrag zum Kantorat im Ostseeraum („Biographien als Indikatoren. Johann Matthesons ‚Ehrenpforten‘-Projekt und die regionale Ausdifferenzierung des Kantorats im Ostseeraums“), dessen bisherige Erforschung zu einem kaum geschlossenen Bild dieses vielgestaltigen Musikerberufs führe. Zu Recht fordert Kremer hier eine weitere Differenzierung; das Heranziehen biografischer Quellen, wie sie etwa in Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte* (1740) vorliegen, ergänze den rein strukturgeschichtlichen Ansatz dabei auf methodisch sinnvolle Weise.

Untersuchungen zum musikalischen Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts liefert Kongsted selbst (u. a. „Die Musikalien im Archiv der Hansestadt Wismar“), der sich in seinem Text zum „carmen gratulatorium“ als vokalpolyphone Gattung in Nordeuropa

während der Spätrenaissance und des Frühbarock“ den musikalischen Gelegenheitswerken widmet. Eine Durchsicht der bei *RISM* (AI) verzeichneten Gratulationsmusiken zwischen 1550 und 1650 weist diese als besonders häufig anzutreffende Gattung im Ostseeraum aus. In welcher komplexer Weise Politik, persönliche Vorlieben und das Musikleben während der Regierung Christians IV. zusammenhängen, zeigt Kongsted in seinem Beitrag „The Secular ‚rex splendens‘. Music as Representative Art at the Court of Christian IV.“, bevor er im abschließenden Text des Bandes („Musikhistoriografien og den danske hofmusik i den nordiske Senrenaissance“) eine Reihe neuer Erkenntnisse zur frühen dänischen Musikgeschichte vorstellt. In seinem detailreichen Forschungsbericht mit Blick auf die Regierungszeit Christians III. dürften vor allem die neuen Deutungen zu den ältesten dänischen Quellen (1541/1556) von besonderem Interesse sein.

Sieben der zehn Beiträge der *Studia* erscheinen in deutscher Sprache. Dies soll auch für zukünftige Bände beibehalten werden, war das Deutsche doch über einen langen Zeitraum hinweg Verkehrssprache des Ostseeraums. Daneben gibt es Beiträge auf Dänisch, Englisch und Schwedisch – auch das soll in Zukunft möglich sein (mit deutscher bzw. englischer Zusammenfassung). Nachdem der vorliegende Band wichtige Stationen und Texte der Ostseeraumforschung noch einmal reflektiert, aber auch neue Ansätze bietet, bleibt zu hoffen, dass sich die künftig alle zwei Jahre geplanten Ausgaben als ein Präsentations- und Diskussionsforum für aktuelle Forschungsfragen und -ergebnisse etablieren. Ein aus Mitgliedern rund um die Ostsee zusammengesetztes Redaktionsteam gewährleistet für dieses Vorhaben jedenfalls vielfältige Perspektiven auf den Forschungsgegenstand.

(November 2013)

Beate Bugenhagen

FRED BÜTTNER: *Das Klauselrepertoire der Handschrift Saint-Victor (Paris, BN, lat. 15139). Eine Studie zur mehrstimmigen Komposition im 13. Jahrhundert. Lecce: Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo s. r. l 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

1987 erregte Wolf Frobenius' These, dass Motetten des 13. Jahrhunderts nicht nur in Einzelfällen, sondern generell nicht durch Textierung von Klauseln entstünden und die entsprechenden Klauseln als enttextete Motetten aufzufassen seien, einiges Aufsehen. Eine nähere Auseinandersetzung mit dieser These ließ allerdings auf sich warten; erst in den letzten Jahren scheint die Diskussion in Gang gekommen zu sein. Einen gewichtigen Beitrag hierzu stellt die Monografie des 2013 verstorbenen Fred Büttner dar, die auf seiner Münchner Habilitationsschrift von 1998 basiert. Nach einführenden Kapiteln über Klausel und Motette, über die liturgische Zuordnung der Klausel-Tenores und den Entstehungskontext des Musikfascikels der Handschrift sowie über die Notation werden im Hauptteil neun der vierzig Klauseln der Saint-Victor-Handschrift mit ihren Motettenkonkordanzen ausführlich besprochen. Die übrigen Klauseln folgen in einem kursorischen Durchgang, bevor in einem kurzen Schlusskapitel der Ertrag der Untersuchung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts skizziert wird. Am Ende ist ein Faksimile der relevanten Handschriftenseiten beigegeben. Damit stellt das Ganze eine zum Teil stark erweiterte Neufassung des von Büttner 1999 herausgegebenen Sammelbandes ähnlichen Titels (*Die Klauseln der Handschrift Saint-Victor*) dar. Die in diesem Sammelband schon angedeutete These, dass alle Klauseln der Handschrift durch Enttextung von französischen Motetten entstanden seien, wird durch detailreiche Beobachtungen weiter ausgebaut.

Die eingehende Analyse eines Repertoires, das auf fünf schmalen Pergamentblättern Platz findet, wirft unvermeidlich die Frage auf, wie sich die musikalische Einfühlung des Autors wissenschaftlich kontrollieren lässt – das Einverständnis vorausgesetzt, dass die Selbstbeschränkung auf zählbare Notationsmerkmale

keine Lösung ist. Das betrifft insbesondere die tonale Deutung sowohl der gregorianischen Melodien, die als Tenor dienen, wie der neu komponierten Oberstimmen. Beides nimmt in diesem Buch einigen Raum ein. Büttners Hörweise ist dabei nicht nur sensibel für Merkmale, die er als typisch weltlich auffasst (*c*-Tonalität, große Terz), sie neigt auch dazu, bei zwei nebeneinander liegenden hervorgehobenen Tonstufen die untere als Ruheton, die obere als Spannungston wahrzunehmen. Die gregorianische Melodik scheint jedoch eher die umgekehrte Auffassung vorauszusetzen, da dort die Obersekunde der Finalis selten eine Rolle spielt, die Untersekunde dagegen in den meisten Tonarten die wichtigste Kadenzstufe nach der Finalis ist. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass Büttners Hörweise der der Motettenkomponisten des 13. Jahrhunderts entspricht, zumal im französischen Lied des 14. Jahrhunderts *ouvert*-Schlüsse auf der Obersekunde häufig sind. Dann aber wirft eine Arbeit wie die vorliegende die Frage auf, ob historische Veränderungen der Hörweise greifbar gemacht werden können. Dazu wäre es zunächst notwendig, die eigene Hörweise in eine formulierbare Theorie zu bringen, wie dies ansatzweise in Basel geschehen ist. Bei Büttner bleibt die Theorie implizit und daher schwer verhandelbar.

Als Beispiel für eine argumentativ anfechtbare Deutung sei die Klausel *Immolatus* genannt: Büttner stellt die triftige Frage, warum das *Al. Pascha nostrum* (7. Ton) in den mehrstimmigen Bearbeitungen eine Quinte tiefer transponiert ist (von Finalis G auf C), der zugehörige zweite Vers *Epulemur* dagegen in Normallage erscheint. Seine Erklärung, dass das (Immo-)latus-Melisma im ersten Vers eine Umdeutung in den „weltlichen“ *c*-Modus nahe lege, ist jedoch problematisch. Der Cantus firmus dieses Melismas hat in der transponierten Lage ein durchgehendes *b*, auch die Duplum-Stimmen verwenden – soweit dies die Handschriften erkennen lassen – überwiegend *b*, *h* dagegen fast nur als Quinte über *E*. Von einem *c*-Modus, der sich vom 7. Ton des Chorals unterscheidet, kann daher nicht die Rede sein. Als Grund für die Transposition des ersten Verses wäre eher das Melisma auf „nostrum“ anzunehmen, das im

Choral mehrfach den Ton *b* enthält und auch auf diesem schließt. In der Quinttransposition wird daraus ein *E*, dadurch kann das Duplum sowohl die Quinte *b* als auch die Oktave *e* verwenden, während in der Originallage nur der Einklang unproblematisch wäre.

Die bekannte Münchner Eigenheit, Notre-Dame-Mehrstimmigkeit aus der Originalnotation zu lesen, zeigt ihre Probleme schon beim ersten Diskant-Beispiel (S. 21–24). Die analytische Beschreibung lässt darauf schließen, dass Büttner die in 3+2 gegliederte absteigende Fünferligatur am Beginn des Duplum als BBBLB liest. Ob sich diese Deutung verteidigen ließe, könnte diskutiert werden, die normale Lesung wäre aber LBBBB (so auch Tischler, Roesner und Everist). Auch dort, wo die rhythmische Interpretation komplizierterer Ligaturen explizit erwähnt wird, wie bei der Klausel *Patribus* Nr. 6 (S. 184–187), findet keine Diskussion statt (Tischler und Baltzer bieten hier unterschiedliche Übertragungen). Es scheint, dass der Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit auch bei der Deutung historischer Notationen eine wesentliche Voraussetzung für die wissenschaftliche Behandlung der zutage tretenden Fragen ist.

Die Übersetzungen der lateinischen und französischen Motettentexte legen zwar erkennbaren Wert auf poetische Form, nicht aber auf philologische Genauigkeit. Als Verständnishilfe für die oft genug schwierigen Originaltexte sind sie daher nur bedingt geeignet.

Die Diskussion über die Entstehung der Gattung Motette ist sicher noch nicht abgeschlossen und wird sich auch nicht an dem eher exzentrischen Repertoire der Saint-Victor-Klauseln entscheiden lassen. Büttners Monografie füllt hier immerhin ein wichtiges Desiderat, neben Frobenius' stichwortartigem Überblick eine Reihe von ausführlichen Analysen auf der Seite der Minderheitsmeinung zu bieten, die als Ausgangspunkt für weitere Argumentationen dienen können. Nachdem mit Catherine Bradley nun auch eine englischsprachige Kollegin, die deutsche Bücher liest, in die Motettenforschung eingestiegen ist, besteht tatsächlich die Chance, dass die Diskussion weitergeht.

(Februar 2014)

Andreas Pfisterer

ALEXANDER STEINHILBER: *Die Musikhandschrift F. K. Mus. 76/II. Abt. der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes*. Göttingen: V & R unipress 2011. 600 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 23.)

Bücher, die sich einer einzigen musikalischen Quelle widmen, rufen bei vielen ein gewisses Stirnrunzeln hervor. In seiner im Wintersemester 2009/10 angenommenen Dissertation, deren Buchausgabe hier zu besprechen ist, widmet sich Alexander Steinhilber einer solchen einzelnen Quelle, einer heute in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg aufbewahrten Sammelhandschrift. Tatsächlich handelt es sich hier um eine „wenig beachtete Quelle zur Musik des frühprotestantischen Gottesdienstes“, wie es im Untertitel heißt. Es ist rasch einsichtig, dass die ausführliche Untersuchung dieser frühen Quellen eine ganz wesentliche Voraussetzung dafür darstellt, die Entstehung der evangelischen Kirchenmusik in ihrer historischen Entwicklung zu verstehen.

Dass die Handschrift relativ wenig Beachtung fand, ist sicher der Tatsache geschuldet, dass sie – anders als etwa die so genannten „Torgauer Walter-Handschriften“ – weder einem konkreten Entstehungsort zugewiesen werden konnte, noch dass die an ihrer Entstehung beteiligten Personen identifiziert werden konnten. Erstmals bekannt gemacht und gewürdigt wurde die für die Frühgeschichte der evangelischen Kirchenmusik zweifellos bedeutende Handschrift bereits 1963 von Clytus Gottwald in einem Aufsatz im *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), S. 114–123. Gottwald konnte die Handschrift bereits grob auf die Zeit um 1535 datieren und ihre mitteldeutsche Provenienz nachweisen. Da nun die Bedeutung der Handschrift einerseits lange erkannt, ihre genaueren Entstehungsumstände aber nicht geklärt und ihr Inhalt nicht umfassend untersucht war, bot es sich an, die offenen Fragen im Rahmen einer Dissertation anzugehen.

Der Autor widmet sich zunächst sehr ausführlich der äußeren Beschreibung der Handschrift, den verschiedenen Schreiberhänden,

der Datierung und der Provenienz. Es gelingt ihm dabei, Gottwalds Angaben zu ergänzen und zu präzisieren. Nach akribischen, teilweise etwas weitläufigen Untersuchungen kann Steinhilber das Manuskript auf den Zeitraum 1533–1534 datieren und seine Entstehung im Raum Torgau-Wittenberg plausibel machen.

Die einzigen Personen, die mit der Handschrift namentlich in Verbindung zu bringen sind, sind zwei katholische Geistliche des Klosters Neresheim, deren auf das Jahr 1573 datierte Namenseintragungen sich in der Handschrift finden. Dies hilft zwar leider nicht bei der Klärung ihres Entstehungszusammenhangs, doch ist es bemerkenswert für die frühe Rezeption des Manuskripts, dass in einem Kloster Interesse daran bestand, sich mit der Sammlung zu beschäftigen – doch sicher waren es nur die Texte, die (wie andere schriftliche Zeugnisse der Reformation) im Kloster studiert wurden. Nach der Säkularisation des Klosters und dessen Übergang in den Besitz des Hauses Thurn und Taxis kam das Chorbuch schließlich 1863 nach Regensburg.

Im Zentrum der Arbeit steht ein „ausführliches Inhaltsverzeichnis“, das aber weit über die üblichen Angaben wie Fundstelle im Manuskript, Komponist, Titel, Text- und Choralvorlage, liturgische Bestimmung, Konkordanzen sowie Angaben zum Schreiber usw. hinausgeht (S. 95–455). Dort, im Herzstück der Arbeit, wird jede Komposition ausführlich gewürdigt. Diese oft mehrere Seiten langen Würdigungen gehen weit über die Einordnung in den Überlieferungskontext hinaus. Die kompositorische Faktur der Sätze wird ausführlich analysiert, Überlieferungsvarianten werden nicht nur aufgelistet, sondern auch gewertet. Dabei zeigt sich zwar in einigen Fällen, dass die verderbten Lesarten der Handschrift eine praktische Verwendung nahezu ausschließen. Andererseits machen die Untersuchungen aber auch deutlich, dass die Vorlagen nicht nur sklavisch kopiert wurden (wobei sich mancher Fehler eingeschlichen hat), sondern dass mitunter auch so in die musikalische Substanz eingegriffen wurde, dass darin eine „kompositorische Willensäußerung“ (S. 108) zu erkennen ist.

Von vorne bis hinten durchlesen wird die-

sen Hauptteil kaum jemand, zumal hier sehr Unterschiedliches aufeinander folgt – ein deutsches Kirchenlied, eine lateinische Antiphon, ein Te Deum usw. Doch wo, wenn nicht in einer Arbeit wie dieser, besteht die Möglichkeit, ein historisches Repertoire einmal vollständig zu würdigen, ohne die Einengung auf eine bestimmte Komponistenpersönlichkeit, spezifische Gattungen oder dergleichen.

Sehr lesenswert sind die nachfolgenden zusammenfassenden Kapitel, in denen der Autor die Werke in den großen kompositions- und überlieferungsgeschichtlichen Kontext ebenso einordnet wie in den liturgischen des frühprotestantischen Gottesdienstes. Dabei gelingt es Steinhilber, um nur wenige Beispiele anzudeuten, gerade im Blick auf die Überlieferung von Werken einiger herausragender Komponisten wie Johann Walter, Ludwig Senfl oder Conrad Rein die besondere Bedeutung der Handschrift herauszuarbeiten. So stellt sie für Walters „Ein feste Burg ist unser Gott“ die früheste erhaltene Quelle dar. Das in der 5. Auflage von dessen *Geistlichem Gesangbüchlein* erstmals 1544 gedruckte Kirchenlied fand also vermutlich aufgrund einer besonderen Nähe zu Walter selbst seinen Weg in die Regensburger Handschrift (wenn auch die Übernahme aus einer heute verlorenen Auflage des Gesangbüchleins denkbar wäre).

Die vorliegende Arbeit stellt einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der frühprotestantischen Kirchenmusik dar. Mit ihrer ausführlichen Auseinandersetzung mit einem geschlossenen Repertoire weist sie nachdrücklich darauf hin, dass Quellenstudien eine wesentliche Voraussetzung für das Verständnis musikhistorischer Entwicklungen sind und bleiben. Wer sich zukünftig mit diesem Repertoire beschäftigt, wird stets auch dieses Werk zu Rate ziehen. (Dezember 2013) *Armin Brinzing*

*HANS JOACHIM MARX: Händel und die geistliche Musik des Barockzeitalters. Eine Aufsatzsammlung. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 333 S., Abb., Nbsp.*

Wer unter diesem Titel eine Abhandlung

über Georg Friedrich Händels Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik seiner Zeit oder früherer Generationen erwartet, wird enttäuscht werden. Der Band enthält zur einen Hälfte Aufsätze über Händel und einzelne Aspekte seiner Musik und zur anderen verschiedene Untersuchungen zur geistlichen Musik des Barockzeitalters. Das Bindeglied zwischen beiden Buchteilen sind zwei einleitende Aufsätze zu Händels Religiosität bzw. zu Händels katholischer Kirchenmusik.

Die Texte von Hans Joachim Marx zu den monodischen Lamentationen des Seicento, zu den Lamentationsvertonungen von Jan Dismas Zelenka, zum musikalischen Schaffen des hauptamtlichen Architekten Carlo Rainaldi, zu den Oratorien im Rahmen der Weihnachtsfeierlichkeiten der in Rom anwesenden Kardinäle, zur architektonischen und gegenständlichen Ausstattung von Oratorienaufführungen wie auch zum Zusammenhang zwischen Francesco Guardis „Zeremonienwerk“ und der Biografie von Johann Adolf Hasse sind ursprünglich in allgemein zugänglichen Zeitschriften und Sammelpublikationen aus den Jahren 1970 bis 2004 erschienen. Wer sich speziell mit den angesprochenen Werkgruppen und Komponisten beschäftigt, kommt um die Lektüre dieser materialreichen Studien nicht herum. Manchmal enthalten sie unerwartete Beobachtungen, etwa zum möglichen Zusammenhang zwischen weihnachtlichen Süßigkeiten und den Libretti zu Oratorien, die am Heiligen Abend aufgeführt wurden, oder auch zu manchen aufführungspraktischen Fragen, insbesondere zu Besetzungsgröße und Aufstellungen größerer Ensembles bei (Freiluft-)Festaufführungen. Solche disparaten Einzelstudien zu Gegenständen, die vordergründig als randständig erscheinen, liefern erst einzelne Pinselstriche zu einem Gesamtbild der Barockmusik und ihrer Musikpraxis und erweisen sich schließlich als zentral und überaus wertvoll. Diese Aufsätze auch den ganz allgemein an älterer Musik Interessierten nochmals vorzulegen, rechtfertigt sich aufgrund der Fülle der darin gewonnenen Erkenntnisse.

Ähnliches ließe sich auch über die erwähnten beiden Aufsätze in der vorderen Buchhälfte zu Händels Religiosität und zu seiner katholi-

schen Kirchenmusik wie auch zu weiteren Kapiteln über Fragen von Händels Instrumentation, über oratorische Aufführungspraxis, über Funktion und Besetzung des Chores in Händels frühen Opern und Oratorien sowie über unterschiedliche Gestaltungsweisen des Oratorien-Rezitativs sagen. In der Fülle der Händel-Literatur waren und sind Marx' Erkenntnisse und Postulate gewichtige Beiträge, die nur möglich geworden sind aufgrund seiner minutiösen Quellenstudien und weitreichenden biografischen Untersuchungen, die größtenteils in das Lexikon *Händel und seine Zeitgenossen: eine biographische Enzyklopädie* (Laaber 2008) eingeflossen sind.

So sehr sich die Beschäftigung mit den einzelnen Texten beider Buchhälften empfiehlt, so sehr ist eine solche Zweitverwertung zumeist durchaus zugänglicher Texte in Frage zu stellen. Das Lesen wiederveröffentlichter Texte lässt ein Unbehagen in zwei Richtungen zurück: Einerseits bedürften zeitbedingte Lesarten von damals der Revision (etwa die Aussage, Christoph Bernhard habe zu Giacomo Carissimi in einem regelrechten Schüler-Verhältnis gestanden), andererseits fragt man sich, was genau an diesen Texten für den Neudruck „geringfügig verändert“ (S. 318) worden ist und den Wissensstand welchen Jahres sie denn nun eigentlich repräsentieren. Überdies: Die gelegentlichen Häufungen orthografischer Unzulänglichkeiten – Martino Presenti statt Pesenti (S. 201), Frascobaldis statt Frescobaldis (S. 209), Matteo Fopnari statt Fornari (S. 267), trasponiert (S. 214), Repilik (S. 315) u. v. a. – stammen doch wohl kaum aus den Originalveröffentlichungen!

Die Hälfte des Umfangs der Händel gewidmeten Texte stammt aus dem Händel-Handbuch desselben Verlags, das ja seinerseits schon auf ein heterogenes Publikum zugeschnitten war und überdies weit verbreitet ist. Welchen Sinn hat demnach dieser unzeitig frühe Neudruck rezenter Handbuchttexte? Hätten nicht andere, frühere Aufsätze des Autors, etwa zur Musikpatronage Pietro Ottobonis, zu Johann Mattheson oder zum Umfeld Arcangelo Corellis den Band wirkungsvoller abgerundet? Hätte der Verlag dem Autor nicht einen besseren

Dienst erwiesen, wenn man ihn die früheren Texte entweder konsequent im originalen Wortlaut hätte veröffentlichen oder sie aber gründlich überarbeiten lassen? Die mangelhafte Qualität der Abbildungen rundet dieses Bild ab: Im Aufsatz über das „Zeremonienwerk“ Francesco Guardis wären die einzelnen Bildelemente wesentliche Sinnträger des Aufsatzes, aber das reduzierte Format und der undurchdringliche Graustich der Abbildungen verunmöglichen das Zusammenwirken von Text und Bild. Die Anmerkungen an den jeweiligen Kapitelschlüssen, welche die gebräuchlichen Fußnoten unzulänglich ersetzt und das Lesen der Laaber-Publikationen über Jahre erschwert haben, sollten nun endlich der Vergangenheit angehören. Auch das wäre der Verlag dem Autor schuldig gewesen.

(Februar 2014)

Dominik Sackmann

JULIAN RUSHTON, STEFAN ROHRINGER, SERGIO DURANTE und JAMES WEBSTER: *Dramma Giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas*. Hrsg. von Darla CRISPIN. Leuven: Leuven University Press 2012. 143 S., Nbsp. (Collected Writings of the Orpheus Institute. Band 10.)

STEPHEN RUMPH: *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XVI, 265 S., Nbsp.

Das Bändchen zu Mozarts Da-Ponte-Opern vereint vier Beiträge, in welchen insbesondere Mozarts *Don Giovanni* breiten Raum einnimmt. Julian Rushton untersucht, wie Arien, die im 18. Jahrhundert in besonderem Maße ein Spiegel des künstlerischen Profils eines Sängers sind, zum Medium der Charakterisierung einer Bühnenfigur werden, also wie sich z. B. die Rolle der Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* durch die Neubesetzung von 1789 (Adriana Ferrarese statt Nancy Storace) verändert hat. Stefan Rohringer beschäftigt sich mit der Rolle des Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* als verhindertem Rächer und zögerndem Liebhaber im Kontext der Entwicklung der Te-

norollen in jener Zeit. Seine Argumentation, die eine nur bedingte Kenntnis des zeitgenössischen Repertoires verrät, stützt sich allerdings auch auf alte Missverständnisse: Ein *Dramma giocoso* ist keine „Sonderform“ der Oper, die Elemente der *Opera buffa* mit solchen der *Opera seria* mischt. Völlig ausgeblendet wird ferner der Umstand, dass eine Tenorstimme im 18. Jahrhundert durchaus etwas anderes gewesen ist als heute. Ganz anders Sergio Durante, der in seiner Studie zu *Don Giovanni* darauf hinweist, wie entscheidend für das Verständnis dieser Oper die Kenntnis des Kontextes ist und nachdrücklich unterstreicht, wie sehr unsere heutige Wahrnehmung durch die romantische Rezeption im 19. Jahrhundert konditioniert wird. Ähnlich argumentiert James Webster, der im Falle der *Nozze di Figaro* für eine Deutung plädiert, die die sozialen und historischen Umstände der Entstehungszeit dieses Werks berücksichtigt. Alle vier Beiträge haben gemeinsam, dass sie in ihrer Perspektive in hohem Maße auf das jeweilige „Meisterwerk“ fixiert sind und die Frage nach dem zeitgenössischen Repertoire der Gattung *Opera buffa* und deren Standards als Maßstab der Bewertung weitgehend unberücksichtigt lassen.

Stephen Rumphs semiotische Studie setzt sich zum Ziel, die gemeinsamen Grundlagen von Musik und Gedankenwelt zu ergründen und dazu die grundlegenden Annahmen zu Zeichen, Sprache und Repräsentation von Komponisten, Librettisten und Philosophen herauszuarbeiten. Er stellt zugleich die These auf, dass Mozarts Musik den Kern der Geistes- und Mentalitätsgeschichte des späten 18. Jahrhunderts in sich trägt und damit das sehr facettenreiche intellektuelle Klima des aufgeklärten Wien widerspiegelt. Gleichwohl muss er einräumen, dass es keine systematische Semiotik des 18. Jahrhunderts gibt, weil die Zeitgenossen das Thema in unterschiedlichen Zusammenhängen diskutierten, ohne zu einer einzigen, einheitlichen Theorie zu finden. Das alles führt in der konkreten Analyse einzelner Fallbeispiele zu einer sehr detailreichen Betrachtungsweise, deren in der Vokalmusik gewonnenen Erkenntnisse Rumph auf die Instrumentalmusik zu übertragen sucht. Wie immer, wenn es um

Untersuchungen geht, die die Theorie in der Praxis wiederzufinden und nachzuvollziehen suchen, kann auch in diesem Fall die Frage nach der Henne und dem Ei nicht abschließend geklärt werden. Das ändert jedoch nichts daran, dass Rumphs Buch in den Einzelanalysen eine Vielzahl interessanter Denkanstöße und Anlass zu weiteren Diskussionen gibt.

(Februar 2014) Daniel Brandenburg

*Mozartanalyse heute. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 272 S., Nbsp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 12.)*

Das zur Aktualisierung eines Gegenstands gern bemühte Epitheton „heute“ lässt sowohl eine von den Zeitläuften unnachgiebig diktierte Neubewertung als auch die anhaltende Reflexion etablierter „Denkstile“ (Ludwik Fleck) und Traditionsbestände vermuten. Den Vorrang der letzteren Option unterstreicht in dieser (wie ein vorausgehender Band zur *Mozart-Analyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert*) in den *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* publizierten Aufsatzsammlung bereits das der Standortbestimmung zwischen methodischer Pluralität und objektivierbaren „Wertaxiomen“ gewidmete Herausgebervorwort. Zu eigen gemacht haben sich dessen Postulat einer umfassenden Einbeziehung des jeweiligen Forschungsstandes neben Ulrich Konrads Überblick zur Bedeutung analytischer Perspektiven für die Biografik vor allem zwei Aufsätze, die den Leser zunächst zur resignierten Diagnose einer Kommunikation in wissenschaftlichen Paralleluniversen nötigen. Mit der gegen Ende von Nico Schülers Überblick zur Stellung Mozarts in der computergestützten Musikanalyse angedeuteten Korrespondenz von Schichtendenken und hierarchischen Algorithmen wird seine Darstellung jedoch unverhofft auch für jene musiktheoretischen Diskurse relevant, die Michael Polths Verteidigung Schenkers gegen die kleinteilige Perspektive seiner amerikanischen Liebhaber seziiert.

Andere Autoren widmen sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten den technisch-

theoretischen Voraussetzungen der Kompositionen: Gottfried Scholz betont die Bedeutung der (sich im Laufe des 18. Jahrhunderts freilich zusehends zu einer anthropologisch fundierten Seelenlehre weitenden) Affektentheorie, Klaus Aringer stellt die Instrumentation als „Trägerin der Satzidee“ heraus und Joachim Brüggewidmet sich (allerdings mit verkürztem Zugriff auf die neuere Diskussion in Literatur- wie Musikwissenschaft) intertextuellen Beziehungen in Mozarts Schaffen. In der Tradition seines Lehrers Georgiades greift Manfred Hermann Schmid schließlich mit besonderer Detailtiefe noch einmal die Beziehung von Musik und Wortsprache auf. Als bis dato unbeachtete und in mehrfacher Hinsicht methodisch anschlussfähige Facette von Mozarts Genie erscheint dessen „Sprachbewusstsein“.

Durch seine spezifische Platzierung im Band erhält Laurenz Lüttekens Plädoyer, historisch nicht voraussetzungslose Prämissen der Analyse mit dem ästhetischen Plausibilitätshorizont des späten 18. Jahrhunderts zu konfrontieren, gegenüber den folgenden Beiträgen die Funktion eines methodisch gewichtigen „Cave Canem“. Dass etwa Katharina Hottmann für ihre Analyse von Geschlechterkonstruktionen nicht die inzwischen überstrapazierten Opern, sondern weitaus weniger beachtete Lieder in den Blick nimmt, erscheint angesichts des sozialen Ortes der Gattung wie der bevorzugt vertonten handlungsorientierten Anakreontik vielversprechend. Andererseits greift die textbezogene Deutung kleiner harmonischer Rückungen und melodischer Details nicht in allen Wiederholungen eines Strophenliedes: Die Interpretation des Liedes „Das Verschwiegene“ (KV 518) überzeugt – jenseits der in vielen musikologischen Hinterköpfen noch immer verankerten „Intentionalität“ – als Exegese einer in Text und Musik mit unterschiedlichen Mitteln nur angedeuteten Konstellation, die sich durch den lange übersehenen Eingriff Johann Anton Andrés noch zusätzlich verkompliziert.

Während Gerold Grubers Würdigung von Hans Kellers „functional analysis“ (hier anhand des g-Moll-Streichquintetts) hagiografische Sympathien für ihren Gegenstand kaum verleugnet, ist Manfred Angerer im Falle von

Leonard Bernsteins auf Chomskys Transformationsgrammatik zurückgreifender Mozart-Betrachtung eher um eine Demontage des Stardirigenten bemüht. Die spürbare Süffisanz des Umgangs mit Bernsteins (öffentlichkeitswirksamer) Sezierung der g-Moll-Symphonie verstört aber nicht nur hinsichtlich deren historischen Orts (immerhin ein gutes Jahrzehnt vor Lehrdal/Jackendoffs *Generative Theory of Music*). Gerade die als banales Resultat der analytischen Anstrengung empfundene kreative Durchbrechung einer regelhaft operationalisierbaren Grundstruktur erweist sich – wie Siegfried Mauser zeigt – als ein übergreifender Topos der seriellen und postseriellen Mozart-Rezeption nach 1945.

Die F-Dur-Klaviersonate KV 332, inzwischen beinahe ein Locus classicus der Exegese des (formal vermeintlich unvermittelten) motivischen Reichtums Mozarts, bietet Matthias Schmidt und Silvan Moosmüller Raum für weitere diesbezügliche Überlegungen: Schmidt skizziert vor der Kontrastfolie der von Sarti und Dittersdorf über Nägeli, Marx und Halm bis hin zu Glenn Gould reichenden Tradition der Mozart-Kritik einen Dialog traditioneller (Einstein/Holtmeier), historisierender (Polth/Allanbrook) und aktualisierender (Agawu) Interpretationsversuche, dessen Multiperspektivität der als „Widerruf des Erklingenden“ gefassten sinnlichen Apellstruktur der Sonate entspricht. Moosmüller setzt Mozarts sich als integrale Bestandteile eines neuen Formabschnitts entpuppenden motivischen „Störfällen“ hingegen eine Sonate Muzio Clementis in der gleichen Tonart (op. 33,2) entgegen, bei der die dynamisch zunächst unterstrichene thematische Prägnanz und Einheitlichkeit innerhalb der Segmente sukzessive zurücktritt. Mozarts subkutan als „reine Gegenwart“ absolvierte Vermittlungsleistung stellt Moosmüller in den Kontext einer veränderten, durch ihre Ontologisierung jedoch fragwürdig enthistorisierten „Zeiterfahrung“. Die Frage, ob Mozarts spielerische Radikalität „heute“ auf die offenen Ohren postmodern fragmentierter Lebenswelten stößt oder sich sein anhaltender Erfolg umgekehrt der sich im überwachten und verwalteten Dasein zusehends als Utopie erweisenden „ra-

dikalen Vermittlung“ der Gegensätze verdankt, überschreitet das Erkenntnisinteresse eines Bandes, der durch mehrere herausragende Einzelbeiträge die Literatur gleichwohl bereichert. (Januar 2014) Tobias Robert Klein

*SAMUEL WEIBEL: Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse. Mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM. Kassel u. a.: Verlag Merseburger 2006. 723 S., Abb., CD-ROM, Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 168.)*

Vielleicht liegt es in der Natur des Quellenmaterials, dass Studien auf der Grundlage von Zeitschriften, Zeitungen und anderen publizistischen Textsorten tendenziell zum Ausufernden neigen. Auch Weibels Studie zu den Musikfesten des 19. Jahrhunderts erreicht mit 680 dicht gesetzten Druckseiten (ohne Literaturverzeichnis) einen Umfang, der die kritische Frage nach der Legitimität oder sogar Zumutbarkeit eines solchen Buches unmittelbar provoziert. Inwieweit ist es dem Autor überhaupt gelungen, sich abstrahierend von seinen Quellen zu lösen? Oder ist doch ein Teil des Umfangs der Versuchung bloß deskriptiver Nacherzählung des Vorfindlichen geschuldet? In Weibels Studie ist beides der Fall, so dass die Antwort ein klares Jein ergibt. Schon angesichts der fast unüberschaubar großen Quantität der Quellentexte wird ersichtlich, welche Probleme der Ordnung des Materials rein pragmatisch zu bewältigen waren. Als Grundlage seiner Untersuchung dienten Weibel Zeitschriften des gesamten 19. Jahrhunderts (nach Imogen Fellingers zwar nicht mehr ganz neuem, aber uneingeschränkt brauchbarem Verzeichnis), ergänzt durch ausgewählte feuilletonistische Kulturzeitschriften und das Feuilleton der Kölnischen Zeitung als besonders wichtige Quelle für die Niederrheinischen Musikfeste. Insgesamt 105 Titel listet der Anhang auf; unzählbar ist die Zahl der Einzelbeiträge, die Weibel pragmatisch und sinnvoll nach den Kriterien der Länge

(mindestens fünf Zeilen) und der inhaltlichen Eigenständigkeit ausgewählt hat.

Der Ansatz der Arbeit bewegt sich zwischen Sozialgeschichte der Musik, Institutionengeschichte und Pressegeschichte, ohne sich auf eine spezifische Methodik einzuschränken. Zwar geht es Weibel um die Reflexion der Musikfeste in der zeitgenössischen Presse, faktisch behandelt er das Material aber wesentlich als Grundlage einer positiven Darstellung. Der Stellenwert der Quellen wird dabei nicht zur Diskussion gestellt, auch das mediale „Setting“ der einzelnen Beiträge blendet Weibel aus. Die Arbeit hat so durchaus einen pressegeschichtlichen Wert, literaturwissenschaftliche und kritische Verfahren der Presseforschung kommen aber nicht zur Anwendung. Das gilt auch für Methoden der empirischen Presseforschung, obwohl Weibel von einer „inhaltsanalytischen“ Kategorisierung der einzelnen Zeitschriftenbeiträge spricht. Es wurden, mit anderen Worten, Schlagworte vergeben; mit elaborierten inhaltsanalytischen Verfahren hat das nicht viel zu tun. Über das methodische Vorgehen dabei erfährt man nichts. Trotzdem wäre diese Datenbank ein nützliches Instrument weiterer Forschung im Bereich der Reflexion von Musikfesttraditionen in Musikzeitschriften – indes: Der Konjunktiv „wäre“ muss dabei leider hervorgehoben werden, denn eine Installation erwies sich auf einem handelsüblichen PC unter Windows 7 als nicht mehr möglich. Dass eine derartig rasche technische Musealisierung vermieden werden kann, zeigt die Datenbank zum Erschließungsprojekt „Musikalisches Schrifttum im Diskurs der Aufklärung“, publiziert sogar schon 2004 (*Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Bärenreiter).

Dessen ungeachtet entfaltet Weibel in seiner Darstellung ein facettenreiches Panorama; grob wählt er dabei eine chronologische Form, die mit bestimmten inhaltlichen bzw. systematischen Aspekten korrespondiert. Mehrere Großabschnitte behandeln Feste bis 1819, bis ca. 1830, ab etwa 1850 und ab ca. 1870. Sozialgeschichtliche Zäsuren bilden hier vielfach den plausiblen Hintergrund (Karlsbader Beschlüsse, Reichsgründung etc.). Grundsätzlich erkennt Weibel bei aller Vielfalt eine gewisse

abgrenzbare Einheit der Musikfeste, die so von Gesangs-, Gedenk- oder anderen lokalen Festen unterschieden werden können. Eine wichtige These dabei ist, dass die Feste als „Medium zur Vermittlung außermusikalischer und musikideologischer Gehalte“ (S. 14) verstanden werden können. Eine herausragende Rolle spielen sie (mitsamt ihrer theoretischen Reflexion in der Publizistik) demzufolge bei der Festigung der „Sozialformation Bürgertum“ (S. 77) und hierbei im Besonderen als Institutionen musikalischer Parteien, aber auch als Vehikel politischer Interessen. Nicht überraschend ist dabei der Befund einer wichtigen Funktion im Zusammenhang des Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Aspekte, die im Einzelnen thematisiert und mitunter (allzu) ausführlich aus den Quellen dargestellt werden, sind unter anderem Repertoires, Programmgestaltungen, Gattungen, die Rolle bestimmter Komponisten, musikalische Parteibildung; hinzu tritt Sozialgeschichtliches wie etwa Eintrittspreise, aber auch Professionalisierung und Kommerzialisierung (und hier ergänzt Weibels Buch die inzwischen sehr differenzierte Forschung zur Institution des Konzerts). Manche dieser jeweils für sich hoch wichtigen Einzelaspekte werden allerdings eher en passant und unsystematisch angesprochen (so etwa Überlegungen zum Zusammenhang eines Wandels der Festkultur mit Temporalisierung und Technifizierung; S. 153). Man hätte sich insgesamt eine stärker systematisierende und komprimierende Darstellung des Stoffgebiets gewünscht; andererseits liegt mit dieser Materialsammlung (die das Buch ja auch darstellt) eine einzigartige und wichtige Grundlage weiterführender Forschung vor, die Anknüpfungsmöglichkeiten an zahlreiche Aspekte bietet. Sie stellt außerdem einmal mehr die Bedeutung des musikalischen Schrifttums als musikwissenschaftliche Quelle von höchster Bedeutung unter Beweis.

(Mai 2014)

Karsten Mackensen

BARBARA EICHNER: *History in Mighty Sounds. Musical Constructions of German National Identity 1848–1914*. Woodbridge: The Boydell Press 2012. 297 S., Abb., Nbsp. (Music in Society and Culture.)

„Der Deutsche soll noch seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören.“ Friedrich Theodor Vischers Aufruf von 1844 stieß nicht auf taube Ohren und steht auch daher am Anfang (und im Titel) dieser hervorragenden Studie von Barbara Eichner. Die von ihr in den Blick genommenen Werke – meist Opern, aber auch Chorwerke sowie programmatische Symphonien – sind zwar eher Teil einer „musikalischen Abzweigung des Historismus des 19. Jahrhunderts“ denn Untersuchungsgegenstände einer historisch orientierten Musikwissenschaft; Eichner ist auch weit davon entfernt, vergessene Kompositionen für die Nachwelt retten zu wollen. Ernst nehmen sollte man die Werke unbekannter Komponisten jedoch, und sicher sind die meisten hier untersuchten Stücke – gerade auch aufgrund ihrer oft abstrus erscheinenden Sujets und Titel – bisher selten beachtet und thematisiert worden. Idee dieses Buches ist es also „to demonstrate how history, myths and music came together in specific works of art to give sound, image and voice to German national identity“ (S. 6).

Eichner beginnt mit einer längeren Standortbestimmung und sucht nach den Optionen, die deutsche Komponisten im 19. Jahrhundert überhaupt hatten, um ihr „Deutsch-Sein“ über traditionelle Techniken (wie die Einbindung folkloristischer Elemente, die aber im deutschen Sprachraum meist für Ost-, Südost- und Südeuropäer reserviert war) hinaus zum Ausdruck zu bringen. Auch Dahlhaus'sche Kriterien greifen hier zu kurz: die Intention des Komponisten reichte natürlich nicht aus, die entsprechende Rezeption eines Werks hervorzuheben; gleichzeitig wurden so viele Kompositionen des 19. Jahrhunderts von Publikum und Kritikern als „echt deutsch“ oder „national“ bewertet, dass auch die erfolgreiche Rezeption nicht als Indikator erhalten kann.

Verlässlicher ist hier also ein Rückgriff auf die

Stoffwahl: Zeitgenössische Reaktionen zeigen, dass die nationale Relevanz von Stücken, die Arminius, Barbarossa oder die Walküren zum Thema hatten, auch ohne zusätzliche musikalische Marker erkannt wurde (S. 32). Die Entscheidung eines Komponisten, ein Sujet auszuwählen, das sich als aus der nationalen Geschichte – oder dem, was das Publikum des 19. Jahrhunderts dafür hielt – stammend deuten ließ, ist eine klare Absichtserklärung; und hier sind die Parallelen zur Grand opéra und der italienischen Oper vielleicht noch größer, als Eichner zugibt. Wie immer wurden Sujets noch entsprechend verändert, umgedeutet und bearbeitet, Nebenhandlungen ausgeschlossen oder hinzuerfinden, Geschichten erweitert oder reduziert, und wie in allen Adaptionen von Mythen, Sagen, historischen Gegebenheiten oder Märchen für Operntexte ging es erst einmal um den nationalen Kern, den der Künstler darin zum Ausdruck gebracht haben wollte. Selbstverständlich geht es aber Eichner nicht darum, festzulegen, welches Werk nun nach diesen Kriterien national oder nationalistisch sei, sondern wie ein Stück (zeitgenössische) Ideen über deutsche nationale Identität widerspiegelt und formt.

Die Kapitel sind lose chronologisch und nach thematischen Blöcken gegliedert; das erste konzentriert sich auf vermeintlich sehr deutsche nationale Tugenden wie Treue und Freiheitsliebe, dargestellt anhand von Heinrich Dorns Oper *Die Nibelungen* von 1854 und Carl Amand Mangolds *Gudrun* von 1851. Dorn konkurrierte mit Wagner um den Nibelungenstoff und Mangold begann im selben Jahr wie Wagner mit der Komposition einer *Tannhäuser*-Oper. Mangold hatte bereits in einem Artikel für die *NZfM* 1848 davor gewarnt, dass der deutsche Komponist „seine deutsche Natur, das Gemüthliche, die zum Herzen sprechende Einfachheit und Natürlichkeit verleugne“. Daher auch seine Wagner deutlich widersprechende Aussage, dass das perfekte deutsche Drama auf „ächt deutschem Boden im Reich der Geschichte oder der deutschen Sage“ wurzele, so dass seine Hinwendung zu Sujets wie der *Hermannsschlacht*, *Frithjof* oder *Barbarossas Erwachen* (als Themen für Kantaten) und schließlich *Gudrun* nur folgerichtig erscheint.

Das zweite Kapitel, „Germanic Heroes for Modern Germans: Gender and the Nation“ zeigt anhand von Heinrich Hofmanns *Armin* von 1877 und Carl Grammanns *Thusnelda* von 1881 auf, wie der sich verändernde Kern des Nationalmythos die zeitgenössischen Veränderungen in den Geschlechterzuschreibungen reflektiert. Die tugendhafte germanische Frau und der lüsterne römische Krieger (bzw. die sinnliche römische Verführerin und der aufrechte deutsche Soldat) stehen in ihrer Konfrontation nicht nur für Geschichtsbilder, sondern auch für idealisierte Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts.

Auf eine andere Art ist Wagners Einfluss spürbar im dritten Kapitel, in dem nordisch-mythologische Erlösungsopern wie *Gunlöd* von Peter Cornelius und die *Baldur*-Opern von Cyrill Kistler und Heinrich Vogl im Mittelpunkt stehen. Während Cornelius in *Gunlöd* Edda-Versatzstücke mit Mariensymbolik verband, schuf der berühmte Münchner Wagner-Sänger Heinrich Vogl mit *Der Fremdling* (UA München 1899) ein perfektes Vehikel und einen *Deus-ex-machina*-Auftritt für sich und seine strahlende Tenorstimme: Das Libretto von Felix Dahn – ursprünglich in der Hoffnung auf Vertonung durch Richard Wagner verfasst – weist eine fast absurde Folge von Prüfungen für die liebende Frau auf, die schließlich im allerletzten Augenblick durch das Erscheinen des geliebten Fremdlings „auf leuchtendem Sonnenwagen“ gerettet und von ihm zu den Göttern emporgetragen wird. Dasselbe Sujet wird bei Kistler kombiniert mit christlichem Heilsversprechen und der ideologisch motivierten Suche nach einer national-deutschen Religion.

Mit dem vierten Kapitel (*The Sacred Nation and the Singing Nation*) verlässt Eichners Narrativ die Opernbühne und wendet sich Musikfesten, Chorvereinigungen und vor allem Männerchören zu. Genau untersucht die Autorin die konfessionell geprägten zeitgenössischen Diskurse etwa darüber, wer sich zu einem deutschen Helden eigne: Bonifatius oder Martin Luther? Die Popularität von Männerchören, die zwischen hohen Idealen und amateurhaftem Ernst einerseits sowie literarischen Schöpfungen und beliebten deutschen Helden

andererseits vermittelte, machte sie gleichzeitig zu einem wichtigen politischen und sozialen Element der Sinnsuche des 19. Jahrhunderts – auch der rückwärts gewandten, historistischen Sinnsuche.

Symphonien – das vermeintlich deutsche aller Genres – von Siegfried Hausegger und Carl Reinecke stehen im Mittelpunkt des letzten Kapitels. Reineckes 2. Symphonie c-Moll (die durch ihren Beinamen *Hakon Jarl* dem „Verständnisse des Publikums näher“ gerückt werden sollte) zeugt von einer romantischen Verklärung, die Eichner als Kommentar auf die 1870er Jahre liest, als die Utopien des frühen 19. Jahrhunderts von den Bismarck'schen Realitäten überlagert wurden und die Symphonie im Wettbewerb mit Programmmusik ihre Poesie verloren hatte. Als Gegenstück dazu und Endpunkt dieses spannenden Buches stellt die Autorin noch Siegfried Hauseggers symphonische Dichtung *Barbarossa* aus dem Jahr 1900 vor, über die der Wagnerianer Anton Seidl schrieb: „Wenn *das* – eine solch' schneidig-frische, entschlossen-sieghafte Macht – als ‚deutsches Heer‘ erst einmal ausbricht und wie ein entfesselter Sturm über den Todfeind herfällt, dann Gnade Gott allen Hunnen, Türken, Juden und Wälschen zusammen!“ Auch dieses Werk also spiegelte eine zeitgenössische deutsch-nationale Identität wider – doch sowohl die Identität als auch Klang, Bild und Stimme unterschieden sich deutlich von der früherer Dekaden. Auf jeden Fall aber, und das demonstriert Barbara Eichners sehr lesenswertes und überaus gelungenes Buch, war die Vergangenheit mit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur zu einem Platz geworden, der auf exotistisch anmutenden Ausflügen zur Wartburg, nach Rothenburg und Carcassonne besucht werden konnte. Zu Eichners Worten: „[T]he past became a place that could be visited“ (S. 33) müsste man nach der Lektüre dieses Buches hinzufügen: „and listened to“.

(Oktober 2013)

Jutta Toelle

*MIRIAM NOA: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 374 S. (Populäre Kultur und Musik. Band 8.)*

Bei der Betrachtung der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts stellen Musik und Nation das schier unumstößliche Paradigma einer kulturell fundierten Symbiose mit politischer Zielrichtung dar. Besonders für die Ausbildung des komplizierten „Konstrukts“ einer deutschen Nation wurde Musik bereits in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung als wesentlicher Bestandteil und als einer der Faktoren einer Typologie des „Deutschen“ betont. In zahlreichen vorausgehenden Studien wurde auf den engen Konnex zwischen der Eigenwahrnehmung der Deutschen als eine Nation und der Rolle der Musik dabei verwiesen (Celia Applegate/Pamela Potter, *Music and German National Identity*, 2002). Dass insbesondere populäre Lieder eine tragende Funktion übernahmen, wurde bisher zwar angedeutet, gleichwohl nicht als Feldforschung weiter verfolgt.

Miriam Noa baut diesen Ansatz dankenswerterweise in ihrer 2012 von der Berliner Humboldt-Universität angenommenen Dissertation aus. Im Kern widmet sie sich einer systematischen Aufstellung und Untersuchung von relevanten Volksliedern zur Ausbildung der deutschen Nation. Als grundlegende Frage wird die Betrachtung der Einflussnahme sowohl musikalischer als auch literarischer Strömungen auf den nationalen Einigungsprozess in Deutschland unter dem Eindruck der Hinwendung zum „Volkstümlichen“ formuliert.

Die Arbeit gliedert sich in drei große Teile, beginnend im 18. Jahrhundert bei zweien der „Urväter“ der Volksvision, Jean-Jaques Rousseau und Johann Gottfried Herder, und ihrem Verhältnis zur Musik, konkret zu Liedern, für das und aus dem Volk. In diesem Kontext werden mit Theodor Hagen und Wilhelm Heinrich Riehl zwei bislang wenig beachtete und völlig diametral agierende Vordenker biografisch und in ihrem literarischen Werk betrachtet.

Nachfolgend schließt sich die zentrale Analyse verschiedener Sammlungen von Volkspoesie an. Neben den drei prominenten Beispielen, Rudolph Zacharias Beckers *Mildheimischem Liederbuch*, Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* sowie den Sammlungen der Brüder Grimm, wird ein Konvolut von ca. 200 deutschsprachigen Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 untersucht, d. h. von der Bildung des Rheinbundes bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Krieges. Leitend ist die Frage nach der Tradition solcher Lieder, ihrer Stringenz des Auftretens im Untersuchungszeitraum und ihr möglicherweise daraus abzuleitender Beitrag für eine „gemeinsame deutsche Überlieferung“ (S. 10). Aus einer Ansammlung von 74 Liedern, die Noa aus diesen Liederbüchern herausfiltert, werden zwölf Lieder identifiziert, die über den gesamten Untersuchungszeitraum vorhanden waren, d. h. in entsprechenden Sammlungen erschienen und nach dem Einsatz von klassischen Verifizierungsmethoden als „durchaus ‚repräsentativ‘“ (S. 11) eingeordnet werden. Den Abschluss bildet die Untersuchung der „Volkstümlichkeit“ in der Kunstmusik und deren Beitrag zur Nationenbildung anhand der Werke von Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms.

Für das breit angelegte Thema wird in der Einleitung keine klare Untersuchungsfrage, sondern ein Fragenkatalog formuliert, der um die „Volkstümlichkeit“ kreist. Dieser reicht von der Definition, Gestalt und Reproduzierbarkeit von Volkstümlichkeit, ihrem Impetus auf das Anlegen volkstümlicher Liedsammlungen und deren möglicher Widerspiegelung „naiver“ Grundhaltungen im musikalischen Werk bis hin zur Einflussnahme der Präsenz und des Interesses am Volkstümlichen auf den Prozess der Nationsfindung. Dieses Fragenkonglomerat endet in einer These, die nahelegt, dass Volksliedsammlungen bewusst angelegt worden seien, um im Rahmen einer politisch geführten Strategie zur kausalen Reichsgründung beizutragen.

In der Pluralität der Ansätze und der Vermischung in der Betrachtung sowohl der Produktion als auch der Rezeption von Musik unter der

Prämisse politisch motivierten und intendierten Handelns verliert sich die Studie und lässt präzise Aussagen und Ergebnisse vermissen. Dazu trägt ebenso bei, dass die verwendeten Begrifflichkeiten wie Volk, Nation und Nationbuilding (in Anlehnung an Eric Hobsbawm) vergleichsweise rudimentär definiert bzw. der Katalysator (Volk) und das Ziel (Nation) als untrennbare Einheit (S. 13) betrachtet werden, was die Erkenntnisse zum jeweiligen Beitrag im Prozess der Nationsbildung verschleiert.

Weist Noa deutlich auf die Wichtigkeit der 192 auf ihr Repertoire untersuchten Gebrauchsliederbücher aus dem Bestand des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg/Br. für ihre Untersuchung hin, so wirkt es irritierend, dass dieser Quellengrundstock nicht auf Systematik oder Provenienz hinterfragt bzw. der Bestand – wenn er auch sicherlich als der größte zu bezeichnen ist – als repräsentativ vorausgesetzt wird. Auf 55 Seiten ist die bibliografische Identifikation der 192 Liederbücher nachzulesen. Aus diesen Sammlungen folgert Noa, dass sich alle zehn bis fünfzehn Jahre deren Repertoire wandelte, zumeist als Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse. Der daraus abgeleitete Kanon von zwölf Liedern, die durchgängig im Untersuchungszeitraum in Erscheinung traten, werden in einem hitparadenartigen „Ranking“ von Platz 12 (*Der Mond ist aufgegangen*) bis Platz 1 (*Was ist des Deutschen Vaterland?*) aufgeführt und ihr Abdruck in den einzelnen Sammlungen nachgewiesen, deren Erscheinungsorte über den gesamten Deutschen Bund verstreut liegen. Bedauerlicherweise folgt dieser Feldforschung kein weiterführender, anwendungsbezogener Ansatz, um die Repräsentanz dieser Lieder in der Praxis und deren Gebrauch und ihrer somit eigentlichen Präsenz im Volk beweisen zu können. Insbesondere die einschlägigen Studien von Dietmar Klenke über das (Chor-)Gesangsvereinswesen im 19. Jahrhundert hätten hier als Grundlage dienen können. Es bleibt daher lediglich eingeschränkt nachvollziehbar, dass die permanente Präsenz von zwölf Volksliedern in Liederbüchern bereits vor der offiziellen Vergemeinschaftung 1871 zur Grundierung einer deutschen Nation beigetragen haben sollen. (Februar 2014) *Yvonne Wasserloos*

*SVEN OLIVER MÜLLER: Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe. München: Verlag C. H. Beck 2013. 351 S., Abb.*

Während bei manchen Publikationen zum Wagner-Jahr der Eindruck aufkommen konnte, dass bereits alles gesagt ist, aber noch nicht von jedem, geht Sven Oliver Müller einen besonderen Weg: Er widmet sich dem Wandel der Deutungen und Interpretationen zwischen 1883 und 2013, und zwar innerhalb der deutschen Gesellschaft, da die Wirkungsgeschichte der Musikdramen von den „Dramen der deutschen Geschichte“ kaum zu trennen sei (S. 14). Hatte schon der Komponist ein ambivalentes Verhältnis zu seinen deutschen Vaterländern, schwankt das Verhältnis der Deutschen zum Bayreuther Meister ebenfalls zwischen emotionalen Extremen. Immer wieder hebt Müller auf die anhaltende „politische und emotionale Präsenz“ von Wagners Person wie seiner Werke ab (S. 14), die sich in einer stetig weitergedrehten Erregungsspirale im Diskurs von Kritikern, Zuschauern und Künstlern auslebt. Dabei waren und sind die von Wagners Musik hervorgerufenen Emotionen keine Privatsache, sondern oft politische Machtstrategien: „Im Zusammenhang mit Richard Wagner haben Gefühle stets eine soziale Dimension, die einerseits dem individuellen Empfinden eine besondere Resonanz verleiht und andererseits immer wieder auf Wagner zurückstrahlt.“ (S. 285) Mit dieser klugen Rückkoppelung von Interpretation und Rezeption bricht Müller der Frage, ob Wagners Werke gegen die Intention ihres Schöpfers „vereinnahmt“ wurden, die Spitze ab und stürzt sich in 130 Jahre Rezeptionsgeschichte.

Die Aufteilung des Buches in Ouvertüre, fünf Aufzüge und Finale (Müller erklärt, dass ihn dazu die Grand Opéra inspiriert hat, verriet aber nicht, warum) folgt den politischen Systemwechseln von Kaiserzeit, Weimarer Republik, Nationalsozialismus, früher Bundesrepublik bzw. DDR und wiedervereinigtem Deutschland, mit einem Ausblick in die Gegenwart. Dem sinnfälligen Aufbau hätte Müller leicht eine noch stringenter Verbindung von Musikleben und Politik abgewinnen können:

Wie steht es um die Wagner-Rezeption in einer Monarchie, einem instabilen demokratischen Experiment, einem autoritären Führerstaat? So erfährt man zwar, dass die frühen Bayreuther Festspiele die gesellschaftliche Oberschicht anzogen, doch wird die Frage nur angedeutet, ob all die Duodezfürsten im Kaiserreich die tatsächliche politische Macht bzw. Diskurshegemonie ausübten und inwiefern sich die strukturellen Geburtsfehler des Deutschen Reichs auf die Verschiebung des wagnerianischen Weltbilds von liberal zu rechtskonservativ auswirkten. Der Vergleich des „Medienmonarchen“ Wilhelm II. (S. 63) mit dem öffentlichkeitsscheuen Ludwig II. wirft ein interessantes Licht auf eine Gesellschaft, in der sich die politischen Eliten als Opernliebhaber gerieren mussten. Dennoch hätte man über die Faszination Wagners etwas mehr sagen können, als dass seine Gesamtkunstwerke charismatische Führungspersönlichkeiten mit Sinn fürs Theatralische ansprechen. Über die Staatsmänner der Weimarer Republik erfährt man nur, dass ihnen Bayreuth zu schwarz-weiß-rot war; von Weltwirtschaftskrise oder Putschversuchen keine Spur. Überzeugender ist die Zusammenschau von Vergangenheitsbewältigung einerseits und Wagner-Liebe bzw. -Hass andererseits in der frühen Bundesrepublik und der DDR: Die Haltung zum Musikdrama spiegelte bei Traditionalisten wie Neuerern, inwieweit sie bereit waren, zumindest symbolische Verantwortung für die jüngste Vergangenheit zu übernehmen. Bei manchen Aspekten hätte eine kapitelübergreifende Darstellung näher gelegen: So wird das Thema Wagner-Denkmal im Kontext der Weimarer Republik behandelt, greift aber ins Kaiserreich wie in die NS-Zeit aus; die soziale Zusammensetzung des Bayreuther Publikums wird erst im Kapitel Wiedervereinigung eingehend diskutiert, ebenso die Wagnervereine, obwohl deren Gründungsphase nach dem Zweiten Weltkrieg politisch heikler war.

Wie bereits ersichtlich, konzentriert sich Müller stark auf Bayreuth, mit der Begründung, dass „der Grüne Hügel eine Vision der Deutschen“ mit einem „Tempel“ sei, der „das Allerheiligste seines Schöpfers beherbergt“ (S. 271). Oft wird bekannter Festspielkatsch auf-

gewärmt, wie die Toscanini-Affäre, „Wolf“ und „Winnie“ oder der Skandal um die „schwarze Venus“. Die Diskussion der Gegenwart ist frischer und gehaltvoller, etwa wenn Müller den Zwiespalt von Demokratisierung und geografisch-emotionaler Exklusivität beim „Public Viewing“ oder die Anwesenheit Thomas Gottschalks beim alljährlichen Promi-Auftrieb reflektiert. Doch der Fokus auf Bayreuth macht dem historisch interessierten Leser bewusst, was in dieser Hassliebesgeschichte fehlt: Insgesamt kommt die DDR mit ihren wichtigen Spielstätten zu kurz, und die Dessauer Wagner-Festwochen werden eher im Vorbeiflug als Anti-Bayreuth vorgestellt. Warum aber nicht Wagner nach 1871 im frisch eroberten Straßburg? Oder am Prager „Deutschen Theater“ vor und nach 1918? Oder in der Wagnerstadt und „Hauptstadt der Bewegung“ München? Oder in der nicht-oberfränkischen Provinz? Was sagt es über die deutsche Psyche aus, dass sich Chemnitz in den 1890ern mit 27 Orchestermusikern an eine *Walküre* wagte, dass das Meininger Theater 2001 seinen eigenen *Ring* stemmte und dass sich die lebhafteste Wagner-Diskussion der letzten Jahre am Düsseldorfer *Tannhäuser* entzündete? Auch dass ausländische Wagnerianer eine geringe Rolle spielen – Unterkapitel widmen sich dem viktorianischen London und dem besetzten Paris –, ist bedauerlich, da sich das vermeintlich „Eigene“ gerade in der Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ zeigt.

Die kulturgeschichtlich interessierten Leserinnen und Leser, an die das Buch sich richtet, werden sich wahrscheinlich weniger am schwankenden Verhältnis des Autors zur werkimmanenten Betrachtung stoßen. Müller ist im Grunde seines Herzens Rezeptionsforscher und erklärt auch schon mal forsch: „Grundsätzlich gibt es keine direkte Beziehung zwischen einer Komposition und ihrer Rezeption.“ (S. 18) Letztendlich sind es „die Hörer und Zuschauer, die Politiker und Journalisten, die aus Richard Wagner gemacht haben, was er wurde und was er ist“ (S. 291). Wagner also eine klingende Projektionsfläche? Doch ganz kann es der Autor sich nicht verkneifen, ab und zu über den Zusammenhang von Werk und Rezeption zu mutmaßen, nicht zuletzt bei der

heiklen Frage nach dem Antisemitismus der Musikdramen, zu dem Müller Marc Weiner referiert, aber dann doch nicht Stellung bezieht. Der Verdacht liegt ihm nie ganz fern, dass werkimmanente Deutungen eine wohlfeile Methode reaktionärer Kreise sind, um sich politischen Gretchenfragen – oder gar den Leichen im nationalen Keller – nicht stellen zu müssen. Dieser Einschätzung, die an die zeitweise unreflektierte Analysefeindlichkeit der weiland New Musicology erinnert, entspricht eine positive Haltung gegenüber dem Regietheater, das „die alternden Werke in den aktuellen ästhetischen, sozialen und nicht zuletzt politischen Kontext“ überführt (S. 210). Aber war nicht gerade die Prämisse, dass Wagners Werke – oder zumindest ihr Erregungspotenzial – in den letzten 130 Jahren nicht merklich veraltet sind?

Insgesamt ist das Buch eine flott geschriebene Darstellung der wechselhaften Beziehung von Nation und Künstler. Kalauernde Überschriften wie „Die Nation als Waffe und Vorstellung“ oder „Die Lümmel von der ersten Bank“ sind Geschmackssache; auch „Schuld und Sühne“ (Nachkriegsdeutschland) oder „Sinn und Sinnlichkeit“ (wiedervereinigtes Deutschland – warum nur?) hat man schon etwas zu oft gelesen. Kleine Unsauberkeiten verderben den Lesespaß nicht, hätten aber vermieden werden können: Ludwig II. baute sich eine Venus-, keine Lohengrötte (S. 53); Weber, nicht Wagner schrieb die Jubelouvertüre (S. 61); in den *Meistersingern* nahet es „gen den Tag“ (S. 144) und der homosexuelle Tenor hieß leider Max, nicht Siegfried Lorenz (S. 241). Und dass Müller seine Rezeptionsgeschichte etwas zu stark auf Bayreuth fokussiert, zeigt nur einmal mehr, dass auch nach dem Jubiläumsjahr in Sachen Wagner noch viel zu tun ist.

(Januar 2014)

Barbara Eichner

*CHRISTOPHE LOOTEN: Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1108 S., Abb., Nbsp.*

Der dickleibige Band stellt den eindrucksvollen Versuch dar, Wagners schriftstellerisches

Œuvre mit seinen vielen Theorien und Windungen, kurz, sein Denken und seine geistige Welt, in Form einer Enzyklopädie zugänglich zu machen. Bei einem alphabetischen Teil von 986 Seiten hält sich die Zahl der Stichwörter mit 351 in Grenzen; mit Abschnitten wie „Abîme mystique“ (mystischer Abgrund) über „Germanité“, „Régénération“ und „Schopenhauer“ bis „Vivisection“ und „Wotan“ werden zwar längst nicht alle Schlüsselbegriffe aus Wagners Universum behandelt, sondern vorzüglich diejenigen, welche sich vor allem aus den zentralen Schriften der mittleren Epoche um *Oper und Drama* (1850/51) herleiten. Da Wagner später über alles und jedes dozierte, ohne immer Neues zu sagen, wollte Looten durch die Zentrierung auf die mittlere Zeit eine stärkere thematische Stringenz erzielen, womit er allerdings die Möglichkeit des Vollständigen preisgibt (falls diese nicht ohnehin ein unerreichbares hehres Ziel ist). Ferner wirken sich persönliche Einschätzungen in nicht immer ganz nachvollziehbarer Weise aus, so dass für Wagner auch um 1850 wichtige Begriffe wie „Anéantissement“ (Vernichtung) oder „Destruction“ (Zerstörung) fehlen, während nun wirklich Nebensächliches wie z. B. „Vêtement des allemandes“ (Kleidung deutscher Frauen) mit immerhin zwei Seiten bedacht wird.

Die demnach nicht optimal erstellte Liste der Stichwörter behandelt Looten nun allerdings anhand sämtlicher Schriften Wagners, zu denen er die Tagebücher Cosima Wagners sowie die bisher erreichbaren Briefe hinzugenommen hat. Dadurch erscheinen die Zitate zu jedem Begriff in der zeitlichen Anordnung der relevanten Texte, wodurch man die Begriffsentwicklung wie auch die darin oft vorkommenden Widersprüche nachvollziehen kann. In dieser Vollständigkeit der Quellen erscheint Lootens Arbeit als vorbildlich, weil er expressis verbis alle Stellen dokumentieren möchte, an denen ein Begriff vorkommt; jegliche Auswahl oder Aussortierung lehnt er als ungerechtfertigten Eingriff oder gar als Vorzensur ab. Dieser Ansatz ist lobenswert; allerdings ist Lootens Ansicht, allein der schriftstellerische Gesamtkorpus ergebe eine „grande autobiographie“, mit Vorsicht zu begegnen: Bekanntermaßen

sind Wagners Versuche zu zahlreich, Fakten und Zusammenhänge zu manipulieren, weshalb Lootens denn auch anmerkt, dass es nicht um „vérité“ (Wahrheit) gehe, sondern um die Wirklichkeit von Wagners Denken („la réalité de ce qu'il pensait“, S. 18).

Der besondere Wert von Lootens Arbeit liegt darin, dass er Zitate komplett und meist in großen Textzusammenhängen wiedergibt; Ausschnitte in der Länge einer Druckseite sind nicht selten, halbseitige fast die Regel, kürzere eher rar. Damit kann man sich wirklich ein Bild machen. Vergleicht man das mit der Vorgehensweise z. B. in *Das Wagner Lexikon* (hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012), wird der Vorteil offensichtlich: Dort wird zu vieles nur referiert; so ist etwa im Artikel „Erlösungsthematik“ in nur zwei von insgesamt 145 Zeilen Original-Wagner enthalten, noch dazu mit zwei Auslassungen und zerstückelt in einen eher holprigen Satz des Autors Mathias Spohr, der den Erlösungsbegriff weder in den Bereichen des Politischen noch der Genderproblematik auslotet.

Wie bei den (allerdings nicht wirklich vergleichbaren) Vorgänger- oder Parallelwerken, z. B. dem *Wagner-Lexikon* von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein 1883 oder dem genannten gleichnamigen Werk von Brandenburg/Franke/Mungen, ist auch hier die Kommentierung der Zitate ein wichtiges Element der Arbeit. Hierin liegt jedoch Lootens Schwäche. Von Haus aus Komponist und Musiktheoretiker, erläutert er politische sowie geistes- und sozialgeschichtliche Kontexte nur ungenügend oder gar nicht. Das mindert die Aussagekraft eines Teils von Wagners Texten, die man dort unerklärt nicht mehr verstehen kann, wo sich der Sprachgebrauch verändert hat, wie z. B. im Begriff „Vernichtung“. Dass Wagners Texte in französischer Übersetzung geboten werden, ist nur ein relativer „Nachteil“, weil die Herkunftsorte genau genug bezeichnet sind, um schnell zum deutschen Originaltext zu führen. Insgesamt liegt in Lootens Buch ein wertvolles Mittel zur Erforschung von Wagners schriftstellerischem Œuvre vor, zu dem es derzeit keine Konkurrenz gibt. Denn alle gängigen Wagner-Lexika wickeln die Begriffsbildung

viel zu selten – und wenn, dann zu ungenau – über die Schriften Wagners ab. Diese sind nun einmal für den Philologen ein unverzichtbares Hilfsmittel, um die zwar absolut primordialen, aber semantisch allzu biegsamen Texte der Partituren unter die Lupe zu nehmen.

(Januar 2014)

Ulrich Drüner

*Tuo Affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856–1885. Hrsg. von Francesco CESARI, Stefania FRANCESCHINI und Raffaella BARBIERATO. Padova: Il Poligrafo Casa editrice 2010. 469 S., Abb., Nbsp.*

Während viele italienische Komponisten des 19. Jahrhunderts, die – pointiert formuliert – nicht oder nicht mehr in der ersten Reihe stehen, noch immer wenig bis kaum Aufmerksamkeit seitens der Opernforschung verbuchen können, ist das Forschungsinteresse an Amilcare Ponchielli (1834–1886) seit den biografischen Arbeiten von Gaetano Cesari, Giuseppe de Napoli und Adelmo Damerini aus den späten 1930er Jahren bis heute ein wenn auch nicht ausuferndes, so doch stetiges und sich stetig ausdifferenzierendes. So ist es in dieser Hinsicht ein weiteres positives Signal, dass nach der richtungsweisenden Studie von Jay Nicolaisen aus dem Jahr 1980 (*Italian Opera in Transition, 1871–1893*), von der viele Einzeldarstellungen etwa zu *I Lituani*, *La Gioconda* oder *Marion Delorme* ihren Ausgang nehmen, nun dank der Arbeit der italienischen Musikwissenschaft neues Quellenmaterial in Form einer Briefausgabe vorliegt. Durch die Entscheidung der Herausgeber, keine nach Themen, Werkgenesen, bestimmten Adressaten oder Zeiträumen selektionierte Briefausgabe vorzulegen, sondern die Bestände der Biblioteca Statale di Cremona aufzuarbeiten – jener lombardischen Stadt, in der Ponchielli von 1864 bis 1874 als Direktor der städtischen Musikkapelle seinen Lebensunterhalt verdiente –, erschließt sich zwar eine biografisch durchaus neue, Berufliches und Privates verbindende Perspektive auf den Komponisten, die jedoch nicht mit einschlägigen Entdeckungen oder aufschlussreichen Quellen zum vertiefenden Verständnis seines Opern-

schaffens aufwarten kann. Ein Grund ist, dass die interessanten Materialien – etwa die Briefe an Arrigo Boito während der Entstehung von *La Gioconda* – bereits an anderer Stelle publiziert sind, ein anderer, dass die überwiegende Mehrzahl der insgesamt 187 hier veröffentlichten Briefe an den Freund Bortolo Piatti adressiert sind, der – von Haus aus Gerber – als Flötist und Musikjournalist eine nicht über das Musikleben Cremonas hinaus bedeutende Persönlichkeit war, die – neben der persönlichen Freundschaft – Ponchielli vor allem in praktischen Dingen behilflich war. Die Lektüre dieser Briefe bietet demnach vor allem Einblick in die vielen Imponderabilien, denen sich Ponchielli besonders während der Aufführungsvorbereitungen seiner Werke an mittelgroßen Theatern Norditaliens gegenüber sah. Ein durchaus lesenswerter Einblick in das Produktionssystem italienischer Theater der 1860er und 1870er Jahre, der zudem indirekt aufzeigt, welch hoher Ereignisgrad im Sozialleben einer italienischen Provinzstadt einer Operaufführung zukam.

Die chronologisch abgedruckten Briefe aus den Jahren 1856–1885 umfassen – mit wenigen Auslassungen von einigen Jahren – den Zeitraum des kompositorischen Wirkens Ponchiellis, beginnend mit dem Jahr der Uraufführung der ersten Fassung von *I promessi sposi* in Cremona bis zu seinem Tod. Wesentliche Stationen und Ereignisse seines Lebens vermitteln sich dem Leser somit ausschnitthaft aus der Perspektive des Komponisten: die Aufführungen und stetigen Umarbeitungen der frühen Werke (*I promessi sposi*, *Bertrando dal Bornio*, *La Savojarda*, *Roderico re dei Goti*), die durch eine Intrige Giulio Ricordis zuungunsten Ponchiellis ausgefallene Vergabe der Professur für Kontrapunkt am Mailänder Konservatorium im Jahr 1867, der große Erfolg von *I Lituani* an der Mailänder Scala 1874, der die endgültige Übersiedlung nach Mailand beförderte, der einjährige Aufenthalt in Rom an der Seite seiner Ehefrau, der Sängerin Teresa Brambilla, nach der Mailänder Uraufführung von *La Gioconda* sowie die teils langjährigen Diskussionen um Textentwürfe und Opernstoffe aus den letzten Lebensjahren. Es entsteht das Bild eines Komponisten, dessen in Teilen als moderat-avant-

gardistisch geltende Opernästhetik nicht primär auf reflektierender Überlegung, sondern auf unmittelbar handwerklicher Theatererfahrung basierte. Seine stetigen Umarbeitungen von Partituren nach den Uraufführungen, die modifiziert schließlich Erfolg hatten, beweisen dies. Wie Ponchielli als Pragmatiker – nicht als Visionär – dachte, zeigen u. a. die zahlreichen Bemerkungen zum zeitgenössischen Opernbetrieb und zu erfolgreichen Szenenmodellen und dramaturgisch schlagkräftigen Szenenkonstellationen seiner Zeitgenossen. Welche Vergleichsgrößen Ponchielli besaß – neben Giuseppe Verdi immer wieder Giacomo Meyerbeer –, machen vor allem die Briefe an Carlo D’Ormeville, geschrieben während des römischen Aufenthalts 1877 bis 1878, deutlich, die neben der Arbeit an Dramaturgie und Versstruktur des letztlich nur ansatzweise vertonten Librettos *Olga* einen sehr konzentrierten Einblick in den ästhetischen Horizont Ponchiellis geben. Und sie erinnern an ein Ereignis, das sich immer wieder lohnt, ins Gedächtnis zu rufen: Aufgrund einer Erkrankung Luigi Mancinellis dirigierte Ponchielli am Teatro Apollo Jules Massenets *Il Re di Lahore* und Richard Wagners *Lohengrin*. Diese römischen Briefe Ponchiellis an den Librettisten D’Ormeville gehören zu den aufschlussreichsten Quellen, die diese neue Briefausgabe bietet.

Die editorischen Standards von Briefeditionen einhaltend, fördern die Herausgeber durch ihre sorgsame und genaue Kommentierung der Briefquellen vor allem die Vertiefung des werkbioграфischen Wissens von Ponchielli und seiner Einbindung in das theatrale Produktionssystem Italiens. Hervorzuheben ist ein fünfzigseitiger Anhang, in welchem lexikalische Artikel über alle in den Briefen erwähnten Personen zu finden sind – eine zusätzlich äußerst nützliche Informationsquelle für all jene, die sich jenseits der Werkanalyse mit der italienischen Opernlandschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen.

(April 2014)

Richard Erkens

*KARIN MARTENSEN: Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen. München: Allitera Verlag 2013. 555 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 7.)*

Die Einladung kam von Bruno Walter, dem damaligen Musikchef im Münchner Nationaltheater: In der Spielzeit 1921/22 führte Anna Bahr-Mildenburg Regie beim kompletten „Ring des Nibelungen“. Dass diese Aufgabe einer Frau übertragen wurde, war – trotz Cosima Wagners Bayreuther Versuch von 1896 – alles andere als selbstverständlich. Die Geschichte der Opernregie im modernen Sinn ist bekanntlich kurz, und Frauen am Regiepult waren so selten wie Frauen am Dirigentenpult. Es ist denn auch bezeichnend, dass Bahr-Mildenburg zunächst nur als Vortragsmeisterin engagiert und ihr erst später die Gesamtverantwortung übertragen wurde. Das Engagement war zweifellos ein Tribut an die schon zu Lebzeiten legendäre Wagner-Heroine (1872–1947), die in Hamburg und Wien von Gustav Mahler, aber auch vom Bayreuth der Cosima Wagner geprägt wurde. Bereits Mahler hatte Bahr-Mildenburg, deren (modern gesprochen) sängerdarstellerische Intensität und Intelligenz überragend gewesen sein müssen, als Vortragsmeisterin eingesetzt. Bruno Walter lud sie später, im Jahr 1933, ein, bei den Salzburger Festspielen „Tristan und Isolde“ zu inszenieren, was sie aber aus „Gründen selbstverständlicher Loyalität“ (S. 50) mit Hitlers Deutschland ablehnte (ohne deshalb mehr als eine Mitläuferin gewesen zu sein).

Karin Martensen hat für ihre an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover 2011 eingereichte und 2013 im Druck erschienene Dissertation die „Ring“-Regieklavierauszüge Bahr-Mildenburgs sowie deren ausschließlich die Rolle der Brünnhilde betreffende Regiebücher aus den Jahren 1938/39 ausgewertet. Das methodische Rüstzeug, das sie dazu ausbreitet, knüpft an performativitätstheoretische Überlegungen sowie an Untersuchungen zu Körper und Stimme an, wie sie von der jüngeren Musik- und Theaterwissenschaft vorgelegt wurden. Der Ansatz lebt somit vom Ineinandergreifen (man könnte auch sagen:

dem Spagat zwischen) einer Performanzdiskussion und dem historischen Gegenstand von Opernregie in den 1920er Jahren. Um es vorweg zu sagen: Der Spagat gelingt, wenn auch nicht ohne Anstrengung und Überspannung. Wer das Buch als materialreiche, einen umfangreichen und zweifellos inhaltlich starken Quellenbestand vorstellende Studie zu jenem Stadium der Opernregie liest, in dem die blinde Gleichsetzung von Werk und Notentext langsam angezweifelt wird, mithin also eine Unterscheidung zwischen Werktreue und Texttreue einsetzt, der hat es zweifellos von seiner besten Seite erfahren. Hervorzuheben ist, dass die Autorin Gender-Aspekte nicht nur sensibel einwebt, sondern zum Bestandteil der Argumentation macht.

Das erste Kapitel bietet einen biografischen Abriss, der Bahr-Mildenburgs frühe Einsicht in die Gefährlichkeit der Wagner'schen Partien ebenso dokumentiert (S. 22) wie Mahlers Pragmatismus, demzufolge die Sängerin beide Arien der Donna Anna einen Ganzton nach unten transponiert sang (S. 23). Ein wichtiger Exkurs gilt der Methodik des Gesangsunterrichts. Mit ihrem Credo, dass „der Körper auf der Bühne ein wichtiges Ausdrucksmittel“ ist und in der Lage sein sollte, „das innerlich Geschaute und Erlauschte weitergeben zu können“ (S. 41), ist Bahr-Mildenburg durchaus modern im Sinne eines ganzheitlichen Ansatzes, der Stimmbeherrschung und -behandlung als Teil einer integralen Bühnendarstellung begreift. Es ist vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass Bahr-Mildenburg zwar einerseits – was Körper und Mimik betrifft – einer Stilisierung und Überlebensgröße huldigt (prägnant hierzu das Mahler-Zitat S. 135), andererseits aber – was die Stimme betrifft – durchaus auf natürliche Tongebung im Rahmen der physiologischen Möglichkeiten setzt. Das gilt für die Sängerin wie für die Regisseurin gleichermaßen. Bahr-Mildenburgs ästhetisches Programm ist gleichbedeutend mit ihrer künstlerischen Höchstleistung: Es kam ihr, wie es im Tagebuch heißt, darauf an, die Theaterbesucher aus der Ich-Befangenheit zu lösen und dorthin zu führen „wo die letzten Taten u. Geheimnisse des Lebens [sich] auf tun. [...] Sie sollen wie zerfasert

u. zerfetzt aus solchen Vorstellungen kommen [...] u. sie dürfen nicht nachdenken darüber, ob dieser oder dieser Ton gut angesetzt gut gehalten war und gut geklungen hat“ (S. 110). In diesem Sinn verschmilzt Bahr-Mildenburg in der von ihr vorgeschlagenen Rollengestaltung der Brünnhilde Menschliches und Übermenschliches mit durchaus anderen Akzenten, als sie aus Wagners Probenanweisungen überliefert sind.

Ein Problem des zentralen zweiten Kapitels, aus dem diese Zitate stammen, besteht darin, dass Bahr-Mildenburgs Schriften und Regiearbeiten unter gleichen Gesichtspunkten, aber in verschiedenen, weit voneinander entfernten Unterkapiteln in den Kontext der 1920er Jahre eingeordnet werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der Texttypen: Hier wird zu wenig aufeinander bezogen, was zusammengehört. Möglicherweise mit dieser Gliederung hängt zusammen, dass Bahr-Mildenburgs durchaus flexibler Ausdrucksbegriff kaum eingehend diskutiert wird. Bedauerlich auch, dass die Autorin auf eine Arbeit am Klang verzichtet und bei ihrer interpretationsgeschichtlichen Aufarbeitung der Szene die Bezüge zur Musik zu wenig auslotet. Eine diesbezüglich vertiefte Fragestellung wäre umso dringlicher gewesen, als Bahr-Mildenburg Wert darauf legte (und als Postulat formulierte), dass es Aufgabe der Ausführenden sei, sich „immer nur von der Musik führen“ zu lassen (S. 101). Das, was Bahr-Mildenburg als Sprachfähigkeit der Musik ansah und als Gewissheit in ihrer Regiearbeit umsetzte, ließe sich anhand der Regiebücher genauer herausarbeiten. Und was die „musikwissenschaftliche Applikation des Performanz-Begriffs in Bezug auf das Musiktheater“ betrifft (S. 267), hätte dieser Zugang weitergehende Folgerungen zugelassen als die Autorin sie zieht: Es sind die im Notentext enthaltenen, einkomponierten Aspekte von Performativität, aus denen Bahr-Mildenburg schöpft und zu denen stets eine physische Dimension der insinuierten Klang- und Körperaktionen gehört.

Nur am Rande sei vermerkt, dass die Zitierweisen bisweilen merkwürdig anmuten, weil Standardwerke nicht nach dem Original aufgeführt werden (Adorno nach Dahlhaus; Appia in englischer Übersetzung usw.). Und warum hat

keiner der Betreuer darauf hingewiesen, dass der mehrfach zitierte Kurt Pahlen keine ernst zu nehmende Referenz für Wagners Leitmotive darstellt? Die Verdienste des Buches bleiben davon unberührt: Erstmals wird hier eine Fülle unbekannter Archivalien vorgestellt und das Theaterverständnis einer der faszinierendsten Sängerdarstellerinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen. Der Anhang umfasst (ohne Fußnoten und Literaturverzeichnis) über 250 Seiten, auf denen Bahr-Mildenburgs (schwer zugängliche) Überlegungen zu Musik und Gebärde wie auch ihre (unpublizierten) Regiebücher dokumentiert sind – und zu weiterer Forschung einladen.

(Dezember 2013)

Stephan Mösch

*Tonality 1900–1950. Concept and Practice.*  
Hrsg. von Felix WÖRNER, Ullrich SCHEIDELER und Philip RUPPRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 276 S., Abb., Nbsp.

Von allen musiktheoretischen Gegenständen gilt für die Tonalität in besonderer Weise, dass Meldungen von ihrem Tod stets übertrieben sind. Diese Pointierung ist folgerichtig bereits dem Vorwort der Herausgeber entliehen, das die Problemstellung, die allerdings eher zwischen als in den versammelten Aufsätzen verhandelt wird, umsichtig zusammenfasst: „Our title aligns a very broad category of musical experience with a quite specific historical moment. The rhetorical strategy is deliberate, slightly polemical even. We begin by recognizing that tonality – or the awareness of key in music – achieved crisp theoretical definition in the early twentieth century, even as the musical avant-garde pronounced it obsolete.“ (S. 11)

Dass der Sammelband komplett auf Englisch erscheint, ist dabei auch ein Hinweis darauf, dass von der höheren Relevanz wie höheren Akzeptanz bestimmter Forschungsfelder im Kontext der angloamerikanischen „Music Theory“ ausgegangen wird. Beispielhaft hierfür steht die „Neo Riemannian Theory“, deren Anwendungsbereich Richard Cohn in seinem Beitrag von der chromatisch-spätromantischen

Harmonik auf die abrupten Wechsel tonaler Bezugsräume in Sergej Prokofjews *Peter und der Wolf* ausdehnt.

Die durchweg auf hohem Niveau argumentierenden Aufsätze ordnen sich letztlich gemäß einer ausgedehnten Modulation, in der von eher synchronen (die Systemwürfe der Theoretiker) zu diachronen Tonalitätskonzepten gewechselt wird (die Praxis erweiterter Tonalität). Interessant ist daran nicht zuletzt, dass das Klangverhalten sich ähnlich zuordnen lässt: von Vertikalschnitten bzw. Isolierungen einzelner Klänge geht der Fokus, je stärker einzelne Werkbeispiele aus dem Feld der „gemäßigten Moderne“ ins Zentrum rücken, allmählich wieder über zur Beschreibung von Progressionen, von Klängen, die von A nach B gehen, statt für A oder B einzustehen.

Dabei bestätigt sich eine Grundthese des an den Anfang gestellten Aufsatzes von Joseph Auner: die Umwandlung des Klangs von einer metaphysisch-organischen in eine empirisch-manipulierbare Kategorie, die in der Isolation des Gegenwartsmoments eines Einzelklanges auch ästhetische Brücken zur Momentform der Atonalität aufweist. Der Nachweis, dass dieses Phänomen ursächlich auf die neue Erfahrung des Phonographen zurückzuführen wäre, aber bleibt etwas spekulativ. Auner listet einige historisch bestens belegte Bekanntschaften von Komponisten mit Apparaten auf (wie Mahlers Welte-Mignon Einspielungen), doch nach dieser Logik wäre die musikalische Moderne bei Stockhausen primär eine Geschichte des Fasermarkers und bei Schönberg bleibt sie, worauf Markus Böttgermann verweist, begründet in einem mündlich diktierten Text; Böttgermann kann dabei auch belegen, dass die beiden kontradiktorischen Begriffe von Tonalität in Schönbergs *Harmonielehre* sich einmal aus einer „natürlichen“ Qualität (und damit aus dem Einzelton) und einmal vom historischen Faktum eines Tonalitätsgefühls (und damit aus Tonfolgen) herleiten lassen.

Die Tendenz entweder zur Melodisierung der Tonalität oder umgekehrt zu deren strikter Vertikalisierung dokumentieren verschiedene Texte: Für den zweiten Fall erbringt Hans-Joachim Hinrichsen eindruckliche Belege aus

Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, für den ersten Fall liefern die Untersuchungen Ullrich Scheidlers besonders konkrete Nachweise. Er beschreibt die Umsetzung von Forderungen nach Breitenwirksamkeit in Kompositionen für Laien, die interessanterweise gerade durch neuartig-archaische tonale Ablaufstrategien möglich ist. Tonalität wird so in einer ganzen Reihe der Aufsätze nicht mehr als Axiom der Analyse vorausgesetzt, sondern muss selbst erst den Anschluss an andere Forschungsfelder suchen. Bei Alain Frogley ist dies die musikalische Toposforschung: Er bestimmt das Urbane als einen impliziten Topos, da der explizite Topos des Pastoralen sich durch eine Abwandlung tonal zielstrebig und darin implizit urbaner musikalischer Zeitverläufe generiert.

Die im dritten Teil „Practices of Tonality“ versammelten Einzelstudien zur kompositorischen Praxis erweiterter Tonalität (u. a. von Beth E. Levy zu Roy Harris und Daniel Harrison zu Samuel Barber) rekurrieren vor allem auf eine ganz bestimmte analytische Option: Die Gliederung musikalischer Form durch die Zuteilung distinkter Materialien (oktatonisch, chromatisiert etc.) beinhaltet für die Analyse die Möglichkeit, in der Deskription der Trennwände und der jeweiligen Materialvorräte anti-psychologisch zu verbleiben. Solche Möglichkeiten formaler Gliederung können sowohl von Volker Helbing für Maurice Ravel als auch von Philip Rupprecht für Benjamin Britten als Gestaltungsprinzip musikalischer Moderne nachgewiesen werden. Dabei wird aber nicht die Frage gestellt, warum die von der Tonika-Dominant-Polarität sich freimachende Formstrategie so publikumswirksam bleibt. Die Schere zwischen universalen Theorien, die Tonalität paradigmatisch über das Leittonprinzip oder Kadenzmechanismen bestimmen, und individuellen Tonalitäten, die trotz der Anreicherung mit unaufgelösten Dissonanzen oder einem erweiterten Skalenmaterial weiterhin als Konzertmusik „tonal“ funktionieren, kann vorläufig nur konstatiert werden. Der Sammelband schließt einige Lücken und er illuminiert die verbleibenden Lücken als wichtige Forschungsfelder für zukünftige Einzelprojekte.

(Juli 2013)

Julian Caskel

EKKEHARD JOST: *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

Seit jeher schreibt Ekkehard Jost Jazzgeschichte. Sein sechstes Buch soll nun nach dem, was er selbst in Aussicht stellt, einen anderen Anspruch verwirklichen: Statt monografisch vollständig zu sein, versammele es lose „Geschichten“. In der Tat ist der Untersuchungsgegenstand weit gefasst, er spannt sich sowohl über die Dauer des gesamten 20. Jahrhunderts als auch über ganz Europa. Hatte Christian Kaden es abgelehnt, von „der Musik“ zu schreiben und bevorzugte die Reden von „den Musiken“, so gibt Jost vor, keine „Geschichte“ geschrieben zu haben, sondern von „Geschichten“ zu berichten. Und die habe er tatsächlich erzählt, im Rundfunk, als 33teilige Sendereihe in den Jahren 2009–2011. Geschichten erzählen sei eine Kunst – so setzt sich der emeritierte Professor für Systematische Musikwissenschaft von der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung ab. Er habe weniger „amtliche“ Quellen als Presseberichte, Aussagen von Zeitzeugen u. ä. genutzt.

Josts *Jazzgeschichten aus Europa* sind ein Gegenstück zu seinem früheren Buch *Europas Jazz*. Es geht nicht mehr um das, was als „Jazz aus Europa“ weltweit wahrnehmbar wäre, sondern um den Jazz „in Europa“, statt um die Produktion des Spezifikums „Europas Jazz“ geht es ihm nun um die Rezeption des in den USA konstituierten Jazz. Jost schreibt in diesem Sinne eine Geschichte der Epigonen, Plagiate und Imitate sowie Kopien von „amerikanische[n] Vorbild[ern]“ (S. 231) und „Vorläufer[n]“ (S. 233). Dabei wartet man auf die versprochenen Geschichten vergebens. Sie im Titel lesbar gemacht zu haben – eine Marketingstrategie: Für „Geschichten“ gibt es einen größeren Markt als für „Geschichte“. Er schreibt sie chronologisch, macht lesbar, wer wann wo mit wem gespielt hat. Geschichten, will man sie nicht, wie Jost es abgelehnt hat zu tun, gänzlich fiktionalisieren, sind aus eigenem Erleben heraus zu erzählen. In diesem Sinne könnte Jost die „Geschichte“ des Jazz seit Anfang der 1970er Jahre als „Jazzgeschichten“ zumindest aus einem Teil Deutsch-

lands erzählen. Mit der Präsentation eines von ihm selbst erstellten Foto-Dokuments Alexander von Schlippenbachs (S. 238) wird die Spur dieser Möglichkeit erkennbar, aber von ihm an dieser Stelle sicherlich „erzählbare Geschichten“ hat er nicht aufgeschrieben, auch das Foto „erzählt“ nichts jenseits der Visualisierung der körperlichen Anwesenheit des Musikers am erwartbaren Instrument in einer bestimmten Stadt.

Bemerkenswert ist an Josts Beschreibung hier, wo seine Jazzgeschichte zu seinem früheren Thema gelangt: Sie geht bruchlos von der „Rezeption“ zur „Emanzipation“ über (S. 239). Begrifflich genauso locker ist seine Rede zu der „emanzipatorischen“ Qualität des veröffentlichten Audio-Datenträgers mit dem Titel *Heartplants*: Diese Musik trage „Züge des Revolutionären“ und sei zugleich der „erste vorsichtige Schritt in einem sich allmählich vollziehenden Ablösungsprozess“ (S. 239 f.). Jost schreibt eine Geschichte, in der er „Vorsicht“ und „Radikalität“ (S. 245) vereint. Mit Jost liest es sich unentschieden: Handelte es sich um eine „Revolution“ oder um einen „allmählich einsetzende[n] Wandel“ (S. 231 f.)? Immerhin gelingt es ihm, plausibel zu machen, warum der Free Jazz etwas mit „europäischer Identität“ zu tun haben kann: War nicht auch dieser eine Nachahmung eines weiteren in den USA produzierten Jazz-Stils? War nicht den Europäern mithin ein weiteres Mal eine rezeptive statt produktive Qualität eigen? Jost erklärt, dass in der „Mannigfaltigkeit von individuellen und Gruppenstilen“ (S. 232) des Free Jazz die „Entwicklung einer eigenen Stilistik innerhalb dieses Stilkonglomerats“ viel näher lag als je zuvor“ (S. 233).

Solange man noch auf Josts „Geschichten“ wartet, fällt auf, wie viel er aus veröffentlichten Literatur-Datenträgern zitiert, wobei er zuweilen vorgibt, aus Zeitungen zu zitieren, dabei aber aus Zeitungen zitierende Bücher zitiert. Die Quellen weiter Strecken seiner Jazzgeschichte sind gar nicht nachgewiesen, insbesondere bei Angaben jenseits des Themas: Die Preise etwa vom 9. Juni 1923 (S. 76) kennt auch ein 1938 Geborener nicht aus eigener Erfahrung. Die mit „wie man weiß“ (S. 89, 95) oder „Fundort

nicht verifizierbar“ (S. 316) realisierten Angaben zum Verzicht auf den Quellennachweis machen noch keine „Geschichten“ aus. Statt sich um die Produktion der Erlebnisqualität von „Geschichten“ zu kümmern, liefert Jost nachweisarme „Geschichte“. Sie bleibt, was mir noch unverzeihlicher scheint, bei jedem theoretischen Gedankens: Jost gilt der Jazz nicht als erkenntnisträchtiges Objekt. Er bezeichnet ihn dann auch tatsächlich als eine „Musik, die man ganz gewiß nicht mit dem Kopf in den Händen anhört“ (S. 42).

Dementsprechend schreibt er die populäre Rede vom „Jazz als Krankheit“ noch ein weiteres Mal fort, wobei ihm an dieser Stelle zugute zu halten ist, dass er darauf hinweist, dass der heute noch etwa von Günter Sommer gepflegte „Jazz-Bazillus“ bereits 1918 in der öffentlichen Verhandlung stand (S. 23). Im Sinne der Wertschätzung des Jost-Buches als Sammlung von „Materialien“ zu einer Jazzgeschichte (so der Untertitel eines seiner früheren Bücher) können auch eine Vielzahl von bereits öffentlich lesbar gemachten Hinweisen darauf gelten, wie vielfältig die im Jazz verwendete Schlagzeug-Kombination vor deren in den 1950ern realisierten Standardisierung war.

Man muss also dieses Buch nicht ohne Erkenntnis lesen, aber man darf nicht erwarten, dass der Autor eine eigene Erkenntnis lesbar gemacht hat. Sein Fazit, dass es „unüberhörbar auch weiterhin den Mut zum musikalischen Abenteuer, zur Expansion der Gestaltungsmittel, zum Entdecken von Neuland [gibt]“ (S. 309 f.), kann ich angesichts der Arbeit des Trompeters Axel Dörner und des Saxofonisten Urs Leimgrubers bestätigen. „Geschichten“ – darüber kann Jost nicht erzählen, aber er hält sie für möglich: „Neue‘ Jazzgeschichten aus Europa wird es gewiß [...] zu erzählen geben.“ (S. 313)

(November 2013)

Oliver Schwerdt

FRIEDER BUTZMANN und JEAN MARTIN: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 269 S.

Seit den 1980er Jahren, vor allem im letzten Jahrzehnt, ist besonders im englischsprachigen, aber auch im französischsprachigen Raum eine große Anzahl von Publikationen zum Thema Filmtone bzw. Film-Sound erschienen. Die Bereiche Geschichte, Technologie, Ästhetik und Theorie sind dabei umfassend behandelt worden und die Arbeiten von Elizabeth Weiss, Rick Altman oder Jay Beck, der 2008 gemeinsam mit Tony Grajeda den Sammelband *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound* herausgegeben hat, sind exemplarisch hervorzuheben – auch deshalb, weil sie auf sehr guter Kenntnis der Produktionsvorgänge und des täglichen Filmtongeschäfts beruhen. Deutschsprachige Literatur zum Thema ist dagegen bislang selten – als zwei der wenigen Bücher sind hier Jörg Lensings Arbeit über die Gestaltung von Filmtone und Barbara Flückigers *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg 2001) zu nennen, letztere als eine umfangreiche systematische Darstellung und Analyse der technischen und klangästhetischen Entwicklungen des amerikanischen Mainstreamfilms seit Ende der 1970er Jahre.

Frieder Butzmann und Jean Martin setzen sich in ihrem gemeinsam verfassten Buch weder ein bestimmtes Ziel noch formulieren sie eine bestimmte Fragestellung, sondern „zeichnen“ laut Klappentext „die Geschichte der Geräuschverwendung im Film nach“, wobei sie explizit keine bestimmte Systematik verfolgen (z. B.: „In der folgenden Unübersichtlichkeit drückt sich die Vielfalt des komplexen Phänomens [Geräusch] aus“, S. 23). In der Einleitung betonen die Autoren, dass Filminterpretation „nur eine mäandernde Filmbetrachtung“ sein könne („Mäanderstil als Methode!“, S. 18). Zudem erklären sie, in ihren Betrachtungen „keine neuen Begriffe und Hierarchien erzeugen“ zu wollen (ebd.), was ihnen – zumindest in Hinblick auf die Begriffe – nicht gelingt. Drei ihrer zentralen Begriffe zeigen den theoretischen Zugang der Autoren zum Thema: „Seherhörer“,

„Filmgeräusch“ und „Wahrnehmungsfeld“. Den bisherigen „Zuschauer“ in „Seherhörer“ umzubenennen, mag in Anbetracht des Themas noch plausibel erscheinen, der Begriff des „Filmgeräuschs“ ist jedoch problematisch: Unter „Filmgeräusch“ verstehen die Autoren „alles, was im Kino oder auch aus dem Lautsprecher eines Monitors zu hören ist, minus der Musik“ (S. 19). Diese Definition steht nicht nur in Widerspruch zu Aussagen an anderen Stellen des Buches („Doch sehr oft kommt es vor, dass die Musik die Funktion von Atmo und/oder Sound Design übernimmt“, S. 73) und zu ihrem eigenen Musikbegriff (so stelle sich beim Klang in der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „die Frage seiner Identifikation als Musik oder Geräusch [...] nicht mehr“, S. 76), sondern auch zu vielen der vorgestellten Filmen – wie etwa *Forbidden Planet* (1955) oder Dziga Vertovs *Enthusiasm* (1931), in denen die Grenze zwischen Geräusch und Musik verwischt oder völlig aufgelöst ist. Gleichzeitig versäumen es die Autoren, auf die gewöhnliche Praxis der Filmproduktion einzugehen, wo es tatsächlich klare Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Abteilungen für Filmmusik und Filmtone gibt.

Ihre Filmgeräuschbetrachtungen stellen Butzmann und Martin in vier Kapiteln vor. Im Kapitel „Geräuschwelten“ geht es zunächst um die Relevanz des Geräuschs an sich („Aber das Geräusch lebt!“, S. 41) und in anderen Künsten. Gleich zu Beginn proklamieren die Autoren, dass das Phänomen Geräusch „zu komplex“ sei, um es zu definieren. In den folgenden Ausführungen wird deutlich, dass sie das Phänomen Geräusch gerne im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts sehen wollen (die Unterkapitel lauten: Kunst, Klangkunst, Pop (Musik 2) usw.), ohne dabei auch nur ansatzweise nach dem tatsächlichen Einfluss der Kunst und der Musik des 20. Jahrhunderts auf Sound Designer, Sound Editoren etc. zu fragen (lediglich einmal wird in einem späteren Kapitel ein solcher Einfluss bei Walter Murch konstatiert).

Die Überlegungen zum „Wahrnehmungsfeld“ gehen im gleichnamigen Kapitel nicht über die Feststellung hinaus, dass „das bloße mediale Aufeinandertreffen von Seherhörer,

Fluss der Bilder und Fluss der Töne allein [...] noch nicht das Wahrnehmungsfeld“ aufspanne. (S. 60) Anstelle einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungsthematik setzen die Autoren auf das mäandernde Aufzählen verschiedener Themen von Audio Branding bis Surround Sound und führen dabei viele Begriffe und Termini an, die unzureichend oder gar nicht erläutert werden, wie „Cut-Up Cinema“ oder „Ultrafeld“. So wird der Terminus „Nagra“ (ein portables Tonaufnahmegerät) erst nach mehrmaliger Verwendung erklärt – ein Glossar enthält das Buch nicht – und auch der Zweck von Wortkonstruktionen wie „Filmtonefilm“ lässt sich schwer nachvollziehen.

Wenn man das Buch einfach als eine lose Sammlung von Betrachtungen nimmt, dann lassen sich trotz aller Kritik einige Abschnitte und Filmbeschreibungen finden, die konzentriert geschrieben sind und interessante Beobachtungen enthalten, so die Ausführungen zur menschlichen Stimme im Film (im Kapitel „Das Wahrnehmungsfeld“), zum Ton im Dokumentarfilm und zu Jacques Tatis *Playtime* in den letzten beiden Kapiteln „Filmgeräusche“ und „Individualstile“. Viel mehr bietet das Buch, das sich aufgrund seines Aufbaus auch nicht als Nachschlagewerk eignet, jedoch nicht.

Schließlich ist eine Reihe von sachlichen Fehlern zu bemängeln. Beispielsweise stammen Musik und Sound Design des Films *The Exorcist* (1973) nicht von Steve Boedekker (S. 225) (Boedekker hat bei der Edition des Films im Jahr 2000 mitgewirkt) und Stanley Kubrick hat für den „temp track“ des Films *2001 – A Space Odyssey* keine Musik von Penderecki benutzt (S. 195). Zu den Sachfehlern hinzu kommt ein mangelhaftes – wahrscheinlich fehlendes – Lektorat, das sich nicht nur an Schreibfehlern zeigt, sondern auch an Sätzen wie: „Das Wahrnehmungsfeld besteht aus drei Eckpunkten“ (S. 60) oder: „Den Film *Eraserhead* (1976) [...] schaute sich eine Gemeinde kopfstacheliger junger Männer im Kino *Notausgang* sieben Tagen die Woche lang an.“ (S. 205 unter der Überschrift „Rauschen 1979“).

(Juni 2013)

Julia Heimerdinger

NINA JOZEFOWICZ: *Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband La fabbrica illuminata und A floresta é jovem e cheia de vida im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte. Hofheim: Wolke Verlag 2012. Band 1: Textband, 333 S., Abb. Band 2: Tafeln, 63 S., Abb. (sine-ponia. Band 16.)*

Es sei vorweggenommen, dass es sich bei Nina Jozefowicz Buch um eine der wichtigsten Publikationen aus dem Umkreis der in den vergangenen Jahren erschienenen Forschungsliteratur zu Luigi Nono handelt. Indem sich die Autorin auf jene Phase aus dem Schaffen des Komponisten konzentriert, in der dessen verstärktes politisches Engagement – in der dezidierten künstlerischen Fokussierung auf gesellschaftliche Problemzonen und politische Konflikte ebenso greifbar wie in einer umfassenden Reiseaktivität – mit der Exploration neuer Konzeptionen für das Musiktheater einherging, kann sie deutlich herausarbeiten, wie beide Seiten einander bedingen und produktiv aufeinander wirken. Tatsächlich veränderte Nono im Anschluss an sein erstes Bühnenwerk, die „szenische Aktion“ *Intolleranza 1960* (1960–61), auf radikale Art und Weise seine Kompositionspraxis: An die Stelle festgelegter Partituren und vorab bestehender Kompositionsentwürfe traten verstärkt Improvisationen über Textvorlagen und der Prozess klanglichen Experimentierens im Tonstudio. Insofern lassen sich die im Mittelpunkt der Ausführungen stehenden Werke *La fabbrica illuminata* (1964) und *A floresta é jovem e cheia de vida* (1966) in eine ganze Reihe von Vokalkompositionen aus den 1960er Jahren einordnen, die eng an die Zusammenarbeit mit den damaligen Interpreten – Sängerinnen wie die Sopranistin Carla Henius, Instrumentalisten wie der Klarinettist William O. Smith sowie Schauspieler des amerikanischen Living Theatre und des Mailänder Piccolo Teatro –, aber auch an Nonos Leitung der Aufführung als Klangregisseur gebunden sind. Die in diesen Kontexten auftretenden Arbeitsstrategien markieren den Beginn einer den Akt des Experimentierens in die Werkentstehung einbeziehenden Entwicklung, die der

Komponist dann in den 1970er Jahren bei seiner intensiven Zusammenarbeit mit Maurizio Pollini, vor allem aber im Kontext der ab 1980 im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung entstandenen Konzeptionen aufgegriffen und weiter ausdifferenziert hat.

Die Stärke von Jozefowicz Ausführungen liegt zunächst einmal darin, dass sie die Entstehungsgeschichte der beiden genannten Kompositionen genauestens nachzeichnet. Dabei hebt sie die enge Verbindung der Stücke zu den nicht realisierten Musiktheaterprojekten der 1960er Jahre hervor und untersucht sowohl die in Zusammenarbeit mit Giuliano Scabbia erfolgten Bemühungen um das Stück *Un diario italiano* (1963–64) als auch die drei unterschiedlichen Fassungen eines mit Giovanni Pirelli in den Jahren 1965–68 erarbeiteten Projekts. Darüber hinaus kann die Autorin auch zeigen, wie sich Nono bei seinen Projekten an den real existierenden institutionellen Widerständen abarbeitete, wofür das Geschehen um *La fabbrica illuminata* exemplarisch ist: So wurde nicht nur die Uraufführung der ursprünglich vom RAI für den renommierten TV- und Rundfunkwettbewerb Prix Italia in Auftrag gegebenen Komposition aufgrund der darin artikulierten kritischen Sicht auf die Arbeitsbedingungen in der italienischen Metallindustrie unterbunden, „um einen innenpolitischen Skandal zu verhindern“ (S. 27), sondern es wurde dem Komponisten zunächst auch angedroht, das bereits fertig gestellte, im Elektronischen Studio der RAI produzierte Tonband für eine geplante Aufführung bei der Biennale Musica nicht zur Verfügung zu stellen, falls er sich einer Überarbeitung des Werkes verweigern sollte – ein Kompromiss, auf den sich Nono jedoch nicht eingelassen hat. Gleichfalls bedeutsam sind auch die Ausführungen darüber, auf welche Weise sich die Ansätze zur Konzeption der untersuchten Werke in einen größeren kulturgeschichtlichen, durch gewisse literarische und sprachliche Entwicklungen dieser Zeit gekennzeichneten Rahmen einfügen lassen: Hier kann Jozefowicz durch den Blick auf literarische Arbeiten Italo Calvins andeuten, wie sich die Tendenz zur „kritischen Hinterfragung der sprachlichen Struktur“ (S. 61) ebenso wie bestimmte thema-

tische, den Bezug zur Alltagsrealität betreffende Aspekte in den Konzeptionen der Libretti seit *Intolleranza* wiederfinden und von dort her sowohl die musikalischen Strukturen als auch die geplanten musiktheatralischen Konzeptionen samt ihrer spezifischen Bühnengestaltung beeinflussen.

Jozefowicz's Ausführungen werden durch Reproduktionen zahlreicher autographischer Skizzen und Entwürfe aus den Beständen verschiedener italienischer Archive wie des Archivio Luigi Nono, des Archivio dello Studio di Fonologia Musicale di Milano della RAI ergänzt, die im schmaleren zweiten Band der Publikation abgedruckt sind und der Darstellung zur Vorgehensweise des Komponisten zusätzliche Anschaulichkeit verleihen. Darüber hinaus wartet die Studie aber auch mit einem umfassenden Anhang auf, den man nicht genug würdigen kann, da er für die Forschung eine wahre Fundgrube darstellt: Die Autorin hat hier neben anderen Dokumenten nicht nur die für Nonos Arbeit zentralen Briefwechsel mit seinen Librettisten Giuliano Scabia und Giovanni Pirelli dokumentiert, sondern auch zentrale, die Arbeitsprozesse betreffenden Entwürfe sowie die auf Tonbändern festgehaltenen Diskussionen transkribiert. Indem sie darüber hinaus auf Grundlage all dieser Dokumente detaillierte Übersichten zur Werkgenese von *La fabbrica illuminata* und *A floresta é jovem e cheia de vida* erstellt hat, ermöglicht sie einen genauen Einblick in die Gestaltung und zeitliche Ausdehnung der damit zusammenhängenden Arbeitsphasen. Ein weiterer Pluspunkt der Publikation liegt schließlich darin, dass Jozefowicz nicht bei der bloßen Feststellung von Fakten stehenbleibt, sondern im abschließenden Kapitel ihrer Ausführungen – basierend auf Quellen wie der beispielsweise auch in der jüngsten, bei Ricordi erschienenen Ausgabe von *La fabbrica illuminata* nicht berücksichtigten Aufführungspartitur Nonos – auch die praktische Realisierung der besprochenen Kompositionen anspricht und wichtige Hinweise zur heutigen Aufführungspraxis sowie Hintergrundinformationen zu künftigen Neuinszenierungen liefert. Hier bekräftigt sie noch einmal das, was im Verlauf ihrer Untersuchung klar zu Tage getreten

ist: Dass es sich bei beiden Werken prinzipiell um Annäherungen an das Musiktheater handelt und eine heutige Realisierung sich dieses besonderen Aspekts bewusst sein sollte.

(Februar 2014)

Stefan Drees

*DOROTHEA RUTHEMEIER: Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger. Schliengen: Edition Argus 2012. 279 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 8.)*

Wie bereits die Thematik einer gegenüberstellenden Erforschung von Werk und Wirken Wolfgang Rihms und Mathias Spahlingers nahelegt, handelt es sich bei Dorothea Ruthemeiers publizierter Dissertationsschrift um eine ungewöhnliche, wenn nicht sogar mutige Arbeit, die zu in der Tat anstehenden Neubestimmungen vermeintlicher musikhistorischer Gegebenheiten beiträgt, deren Grundlagen Ruthemeier zum Teil als „Missverständnisse“ (S. 9) erachtet. Vorab sei angemerkt, dass ihr Vorhaben ein Lohnendes und Anzuerkennendes ist, auch wenn im Folgenden manche (wohl auch der Thematik geschuldete) Schwierigkeit vermerkt wird.

Ruthemeiers – durch intensive Begegnungen mit Spahlinger (vgl. S. 10) durchaus persönlich geprägtes – Ziel ist die Entlarvung und Auflösung bestimmter weit verbreiteter Zuweisungen von Attributen an Rihm und Spahlinger, die sich in den 1970er Jahren bildeten und in den 1980er Jahren derart manifestierten, dass sie bis heute als – teils unangemessene – Etikettierungen in den Medien und auch in der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit ein Eigenleben führen. Die beiden fungieren dabei in der Musikrezeption als unverhoffte Antipoden, die allerdings zu keiner Zeit das Ziel hatten, sich gezielt und persönlich gegeneinander zu stellen. Vor allem dieser Aspekt dürfte Ruthemeier dazu motiviert haben, ihre teils gegensätzlichen Positionen, die aber im Widerstand gegen gewisse Vorurteile durchaus kongruieren, wissenschaftlich zu ergründen. Dazu sondiert sie einerseits die Entwicklung neuer Kunstmusik in

Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren (Kapitel I), eine Bestandsaufnahme werknahe primärer und sekundärer Quellen zu Rihm und Spahlinger (Kapitel II) sowie im genannten Zeitraum populärer Denkansätze aus dem Umfeld postmoderner Theorien (Kapitel III). Diesen folgen die Skizzen und Entstehungsprozesse einbeziehende musikalische Analysen von je einer Werk-Gruppe (Kapitel IV zu Spahlinger und Kapitel V zu Rihm) in vergleichbaren Besetzungen der beiden Komponisten (Spahlinger: *extension* 1979/80, *inter-mezzo* 1986 und *passage/paysage* 1989/90; Rihm: neunteiliger *Chiffre*-Zyklus 1982–1988).

Entstanden ist eine sprachlich flüssige Abhandlung, der einiges gelingt, die aber methodisch und vom Aufbau her entscheidende Verbindungen („Scharniere“) offen lässt. Diese aber betreffen aus meiner Sicht den Kernbereich der Thematik, den ich in der kritisch reflektierten Kombination der beiden Lebens- und Arbeitswege Rihms und Spahlingers, inklusive ihrer musikhistorischen und kulturgeschichtlichen Kontexte sehen würde. Unter Umständen hätte die Autorin hier methodisch (z. B. kulturwissenschaftlich) weiter ausholen und eher von diesen aus auch die Analysen etc. anlegen müssen. Dass die Verbindungen nicht eingelöst werden, wird schon an der Gliederung der Arbeit selbst, aber vor allem daran offenbar, dass etwa die umfassenden Analyse-Kapitel das zuvor Dargelegte und Erkannte nicht mehr abschließend mit der Arbeit des jeweils anderen Komponisten und auch nicht en détail mit den von Ruthemeier ins Treffen gebrachten theoretischen Ansätzen etwa Adornos, Derridas, Ecos oder Barthes' verknüpfen. Eine finale Argumentation zur Kernthematik bleibt auch im merkwürdig disparat und kurz gehaltenen Schluss-Kapitel (VI) aus. Selbst der Titel der Arbeit führt etwas ins Abseits, denn die Werke der beiden Komponisten erweisen sich weniger als ihre Zentren, sondern vielmehr die antagonistischen Aspekte von Arbeitsprozessen und Rezeptionen Spahlingers und Rihms in und seit den 1980er Jahren. Auch die im Titel genannte „Konkurrenz“ erschließt sich nicht und könnte somit aus diesem eliminiert werden.

Die erwähnten Werkgruppen dienen für

die Kernthematik des Buches vornehmlich als wesentliches dokumentarisches Material, zu Recht auch im Hinblick auf Arbeitsprozesse, deren theoretisch-methodische Korrespondenzen mit dem jeweiligen Denken der beiden Komponisten in die umsichtigen musikanalytischen Betrachtungen einbezogen werden. Allein Ruthemeiers Entdeckungen zur grundverschiedenen Bedeutung des Skizzierens für Spahlinger (als Möglichkeit der systematischen Schaffung von Ausgangsmaterial) und Rihm (allenfalls als Gedächtnisstütze für ein eher unmittelbares Komponieren) sind lesenswert (bereits angelegt in Kapitel II, vertieft in den beiden Analyse-Kapiteln). Als Beispiel sei hier einerseits die Durchdringung seiner Ideen von Ordnung und deren Zersetzung mit kompositorischen Prinzipien in Spahlingers *inter-mezzo* genannt: „am solisten wird exemplifiziert, dass das besondere im allgemeinen nicht untergeht, dass das tutti in einem aspekt ein allgemeines ist, in dem sich das besondere erhält.“ (S. 170, Spahlinger-Zitat aus „Quelle 4“, den Skizzen zu *inter-mezzo*). Bezüglich Rihm ließe sich andererseits auf die Korrespondenz Barthes'schen Denkens mit Rihms Ästhetik hinweisen: „Barthes' Auffassung des Geno-Textes [...] eröffnet eine Möglichkeit der Annäherung an Rihms Musikdenken. Zu verstehen in dieser Hinsicht sind etwa Formulierungen Rihms, der Komponist schaffe sich ‚einen neuen, anderen Körper – das Werk‘.“ (S. 197, in der Fußnote wird auf Rihms Text „Spur, Faden...“ verwiesen, allerdings ist er unvollständig bibliografiert und als Quelle im Buch leider unauffindbar, dies gilt für weitere unselbständige Texte Rihms.)

Als wesentlich zu erachten sind auch die Aussagen Ruthemeiers in Kapitel II zur Funktion eigenschriftlicher Texte von Komponisten (inkl. Programmhefttexte), zur Situation der neuen Kunstmusik der 1980er Jahre und bezüglich externer Zuweisungen an Spahlinger und Rihm in diesem Kontext. Darüber hinaus bringt sie durch ihre Skizzenforschung hochinteressante Dokumente ans Licht, darunter das nicht publizierte „Statement“ (aus der Sammlung Rihm Paul Sacher Stiftung), welches Rihm zusammen mit Hans-Jürgen von Bose, Detlev Müller-Siemens und „Hans Neubahn“ vermut-

lich 1976 in Darmstadt verfasste. Hier finden sich Plädoyers wie „Romantik im echten Sinn, ohne Nostalgie und deren Systemzwänge“ und „das Bekenntnis zur musikalischen *Poesie* [sic!] ohne Skrupel von ‚Handwerk‘ und ‚Deutlichkeit““. Mit letzteren Begriffen spielten sie, wie Ruthemeier in ihrer Arbeit darlegt, auf solche aus der Strukturalismus-Debatte zur seriellen Musik ab den 1960er Jahren an, die ihnen überholt und als deren Parnass ihnen Darmstadt erschien. Nicht zufällig verweist der Name Hans Neubahn auf eine schon einmal 1860 zum Einsatz gekommene fiktive Person: den angeblichen Mitunterzeichner eines in der *NZfM* erschienenen satirischen Artikels, der einen gegen die „Neudeutschen“ gerichteten offenen Brief von Johannes Brahms (= Hans Neubahn), Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz persifliert.

Es bleibt die Frage, bis zu welchem Punkt sich die beiden sehr ungleich rezipierten und darstellenden Komponisten Rihm und Spahlinger auch nach Überwindung vorurteilsbehafteter Umstände wirklich für eine exemplarische wissenschaftliche Gegenüberstellung eignen und ob nicht ein alternativer Titel mit größerer Gewichtung auf ihren Arbeitsbedingungen insbesondere der 1980er Jahre für dieses Buch treffender wäre. Dennoch wird man zukünftig an einigen Weichenstellungen der Arbeit Ruthemeiers nicht nur zu den beiden Protagonisten, sondern auch zu mit ihnen verbundenen Fragen „kritischen Komponierens“ und zur Neo-Romantik nicht mehr vorbei kommen.

(August 2013)

Simone Heilgendorff

*Etwas Neues entsteht im Ineinander. Wolfgang Rihm als Liedkomponist. Die Gedichtvertonungen. Mit Beiträgen von Carolin Abeln, Peter Härtling, Ulrich Mosch und Günther Schnitzler. Hrsg. von Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN unter Mitarbeit von Ulrich MOSCH und Monika RIHM. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2012. 228 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Museums für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe. Band 7.)*

Eine Gabe zum 60. Geburtstag Wolfgang Rihms stellt diese Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Rahmen der 21. Europäischen Kulturtag 2012 im Karlsruher Museum für Literatur am Oberrhein dar. Mit 31 Exponaten (vornehmlich Reinschriften von Partituren) war sie eine von drei Ausstellungen dieser Kulturtag zu Rihm; sie bezog sich vor allem auf das Lied-Schaffen des Komponisten. Der Band bringt mit den beiden ausführlichen, sich sinnvoll ergänzenden Haupttexten von Carolin Abeln und Günther Schnitzler zum einen und Ulrich Mosch zum anderen zwei für das Lied relevante Disziplinen zusammen: die Literatur- und die Musikwissenschaft. Besonders der Beitrag aus der Literaturwissenschaft ist ausgesprochen informativ und geht kundig mit dem Material um (mit nur wenigen sachfremden Äußerungen wie etwa zu den „großartigen Schriften Rihms“, S. 35). Moschs Beitrag formuliert tiefe Einblicke in Rihms musikalische Arbeitsweise sowie in die Besonderheiten seines musikalischen Verhältnisses insbesondere zu Gedichten der romantischen Epoche. Auch Hinweise wie jener auf Rihms frühe rund 40 Lieder, die zwischen 1965 und 1968 entstanden, sind maßgeblich: „Auch nach mehr als vier Dekaden rastloser schöpferischer Tätigkeit und dem Komponieren zahlreicher Lieder scheint der besondere Reiz, den Dichtung auf Rihms musikalische Klangphantasie ausübt, offenbar nach wie vor ungebrochen“. (S. 82 f.) Beide Texte entsprechen Rihms eigener erklärter Auffassung vom Liedkomponieren: „Text nicht als Vorlage – Text als Grundlage; Text und Musik bringen einen neuen Text hervor, der gemeinlich – aber falsch – als ‚Vertonung‘ bezeichnet

wird. Falsch: weil Musik nicht hinzutritt und den Text durchstreicht. Es ist vielmehr so: daß der Text dadurch, daß er die Musik hervorzu- bringen hilft, in diese eingeht. [...] Ideal beim Umgang mit Texten: Musik überhöht nichts, untergräbt auch nichts; vielmehr wirkt etwas zusammen, wirkt sich aus. Ein Drittes ent- steht.“ (Rihm: „Nietzsche vertonen“, in: *Aus- gesprochen ...*, S. 153; aus diesem Text stammt auch der Titel von Moschs Beitrag.)

Flankiert werden diese Texte u. a. durch Rihms eigenen Essay „Musikalische Freiheit“ von 1983 (rev. 1996, zuletzt publiziert in der Schriften- sammlung *ausgesprochen. Schriften und Gesprä- che*, hrsg. von Ulrich Mosch, 1997), in dem er auch seinen Standort in der Neue-Musik-Szene definiert und sich – in nicht unproblematischer Weise – ausführlich über Aspekte von Freiheit im Kontext von (auch zeitgenössischer) Musik und insbesondere von musikalischem Schaffen, also Komponieren, äußert.

Das Buch erscheint einem Kunst-Katalog gemäß in farbigem Druck und stellt zahlreiche Fotos der Person Wolfgang Rihm aus verschie- densten Lebensphasen in privatem wie berufli- chem Umfeld dar. Auch das informative Werk- verzeichnis enthält viele weitere Abbildungen von Textmanuskripten, Text-Zitaten, Dichter- Porträts u. ä.; diese sind durch den überwie- genden Graustufen-Druck den vorangehenden Abbildungen jedoch ästhetisch nachgeordnet. Diesem folgt eine tabellarische Biografie des Jubilars mit sonst schwer greifbaren Hinwei- sen auf Ereignisse in Rihms privatem Leben und weiteren Farbfotos. Eine – allerdings kei- neswegs vollständige – Diskografie zu Rihms Liedern, ein Namensregister und ein (nicht in jeder Hinsicht nachvollziehbarer) Bildnachweis beschließen den schönen Band.

(August 2013)

Simone Heilgendorff

*JOHANNES KEPPER: Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwick- lung und gegenwärtige Perspektiven musika- lischer Gesamtausgaben. Norderstedt: Books on Demand 2011. X, 403 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik. Band 5.)*

Johannes Keppers 2009 fertiggestellte und 2011 publizierte Dissertation über *Musike- dition im Zeichen neuer Medien* hält in vollem Umfang das Versprechen, das der Untertitel des Buches gibt: Das weite Feld der Musik- philologie wird in dem – eigentlich noch wei- teren – Spannungsfeld zwischen historischer Entwicklung und gegenwärtigen Perspektiven der digitalen Technologien ausführlich erörtert, rekapituliert und neu betrachtet. Zwar enthält das Buch leider weder Stichwort- noch Perso- nenregister, doch ist sein inhaltlicher Aufbau ebenso klar strukturiert wie pragmatisch und engmaschig gegliedert, so dass es sich auch ohne Register leicht und schnell erschließt. So ist z. B. das umfassende Kapitel über die „kon- ventionellen“ – will sagen auf Printausgaben ausgerichteten – Musikeditionen in folgende Abschnitte gegliedert: Anfänge mit der ersten Bach-Gesamtausgabe, Musikphilologie 1850– 1900, 1900–1950, Musikphilologie nach dem Zweiten Weltkrieg, jeweils mit eigenen Unterkapiteln zu ausgewählten Komponisten- Gesamtausgaben. Selbst konkrete Informatio- nen zu spezielleren Fragen lassen sich mithilfe des Inhaltsverzeichnisses relativ gut auffinden. Gerade an der zeitlichen Schnittstelle zwischen konventioneller und digitaler Musikphilolo- gie ist ein solcher historischer Überblick von besonderem Wert, konnte doch der Autor im Jahr 2009 bereits auf einige Erfahrung mit digi- taler Editionstechnik aufbauen und eine neue Perspektive auf die bisherige Entwicklung der Musikphilologie entfalten.

So entpuppt sich der historische Rückblick nicht nur als extrem informativ, sondern auch als unverzichtbare Grundlage für die drei fol- genden Kapitel über digitale Musikphilologie. Eindrücklich wird durch diesen Aufbau deut- lich, dass digitale Editionstechniken keineswegs als „moderner Schnickschnack“ oder „technik-

verliebte Lösungsmanie für nicht vorhandene Probleme“ abgetan werden kann, sondern dass sie im Gegenteil handfeste methodische Probleme lösen helfen, die sich im Verlauf der bisherigen Arbeit der Musikwissenschaft im Allgemeinen und der Musikphilologie im Besonderen nach und nach unweigerlich aufgetan haben.

So greift Kepper zentrale Problemfelder auf, wie etwa den monolithischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, der noch die Grundidee der großen Gesamtausgaben bis nach dem Zweiten Weltkrieg prägte, aber auch der Umgang mit verschiedenen Fassungen eines Werkes, die Problematik des Autor-Begriffs oder die bei aller philologischen Sorgfalt immer unbefriedigend bleibende und überdies mühsam zu erstellende und mühsam zu lesende Gattung der Lesartenverzeichnisse, die die im Printmedium nicht oder nur sehr begrenzt realisierbare Ansicht der Originalquellen nicht zu ersetzen im Stande ist.

An diesem Punkt beschreibt Kepper einen weiteren unabwiesbaren Vorzug von digitalen Editionen: Im Zuge umfassender Digitalisierungsprojekte von Archiven und Bibliotheken werden Originalquellen in wachsendem Umfang und steigender Qualität verfügbar, und nur eine digitale Edition kann Quellen-Digitalisate einbinden und optimal nutzen. Mithilfe der entsprechenden Software können z. B. schon seit langem einzelne Takte oder Passagen, die unterschiedliche Lesarten aufweisen, als Ausschnitte aus verschiedenen Quellen nebeneinander auf dem Bildschirm angezeigt und so bequem verglichen werden.

Dies bedeutet umgekehrt jedoch nicht, dass Kepper die auf das Printmedium ausgerichtete Musikphilologie ad acta legen würde; im Gegenteil plädiert er eindeutig – und ganz zu Recht – dafür, digitale Ausgaben „auf der soliden Basis der über etliche Jahrzehnte entwickelten und gereiften Methodik gedruckter Ausgaben fußen zu lassen.“ (S. 283) Bedenkenswert sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen des Autors zu institutionellen Umstrukturierungen innerhalb der Musikphilologie, weg von den mehr oder weniger isoliert arbeitenden Editionsinsti- tuten hin zu einer umfassenden Kooperation der einschlägigen Editionsprojekte sowohl untereinander als

auch mit Bibliotheken, Archiven und anderen Forschungsinstituten.

Es ist ein weiterer Vorzug der vorliegenden Arbeit, dass auch die Kapitel über digitale Editionstechnik – obwohl von einem ausgewiesenen Fachmann verfasst – nicht in unverdauliches Fachchinesisch verfallen, sondern ebenfalls Schritt für Schritt und vor allem allgemein verständlich die Genese von den ersten Entwicklungsstufen einer musikgeeigneten Editionssoftware bis hin zur Software-unabhängigen Codierung in XML-basierten Datenformaten nachzeichnen und mit etlichen Beispielen und Abbildungen veranschaulichen. Dabei werden nicht nur einfache Fragen wie etwa der Unterschied zwischen elektronischen und digitalen Ausgaben geklärt (erstere adaptieren bereits bestehende Inhalte in das neue Medium, letztere werden im bewussten Umgang mit den Charakteristika der digitalen Medien gezielt für diese konzipiert und erstellt), auch grundsätzliche methodische und „sinnorientierte“ Fragen wie etwa die gegenseitige Beeinflussung von technischen Möglichkeiten und konzeptioneller Entwicklung der Musikphilologie werden immer wieder aufgegriffen und anschaulich behandelt.

Auch die historische Perspektive verhindert immer wieder, dass sich die Kapitel über digitale Musikphilologie in technischen Details verlieren. So ist z. B. der Rückblick auf diverse Ausblicke auf die zu erwartenden Möglichkeiten, wie sie etwa in den 1970er und 80er Jahren noch ohne allzu große praktische Erfahrungen mit digitalen Medien gehegt wurden, aus heutiger Sicht äußerst spannend zu lesen, zeigt sich hier doch nicht nur die unglaubliche Schnelligkeit der technischen Entwicklung im digitalen Bereich, sondern vor allem wiederum auch der Bedarf an Problemlösungen, die die technischen Möglichkeiten heute bieten.

Neben dem flüssigen und angenehm „geraden“ Schreibstil des Autors ist es auch die konzeptionelle Entscheidung, detaillierte technische Erläuterungen wie die „Systematisierung verschiedener Codierungskonzepte“ und „Potentielle Datenformate der Musikphilologie“ in einem umfangreichen (gut 100 Seiten umfassenden) Anhang auszuführen. Die Hauptkapitel sind ohne weiteres auch ohne Lektüre

des Anhangs verständlich, speziell Interessierte finden jedoch hier eine gute Einführung in die (oder Auffrischung der) technischen Tiefen der Codierung im Allgemeinen und von Datenformaten wie MusicXML, Humdrum oder MEI im Besonderen. Allen, die sich gegenwärtig und zukünftig mit Musikphilologie beschäftigen oder in diesem Bereich arbeiten, sei diese Arbeit auch drei Jahre nach Erscheinen noch mit Nachdruck empfohlen.

(Mai 2014)

Christin Heitmann

[CLAUDIO] MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine*. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Partitur: L, 297 S., Klavierauszug von Andreas KÖHS: XIV, 213 S.

Seit Hans Ferdinand Redlich 1948 einen ersten Klavierauszug des Werkes vorlegte, scheint die *Marienvesper* ein Aushängeschild für den aktuellen Stand der so genannten „Alte-Musik-Bewegung“ zu sein. An den Schwierigkeiten, die dieses Werk dem modernen Ausführenden entgegensetzte, musste sich jeder neu reiben und immer wieder zu grundlegend eigenständigen Lösungen finden. So nimmt es nicht wunder, dass wir aus den letzten acht Jahren drei opulente Ausgaben vorliegen haben. Neben der neuesten Ausgabe von Hendrik Schulze sind das die Ausgaben von Antonio Delfino (*Opera omnia*. Band 9), Cremona 2005, und von Rudolf Hofstötter und Ingomar Rainer (*Wiener Edition Alter Musik*. Band 36), Wien 2010. Jeder Editor stellt ausführlich die Voraussetzungen und Probleme seiner Edition dar, wobei Schulze auf die Mitarbeit einer ganzen Gruppe von engagierten Studierenden seiner University of North Texas und dazu auf zwei renommierte Praktiker zählen konnte. So kann hier nur wie mit einer Nadel an einigen wenigen Punkten in das Wespennest der Interpretationsvielfalt hineingestochen werden, um die Besonderheiten und Vorzüge dieser neuen Edition herauszustellen. Geradezu entspannend ist die vermittelnde Ansicht, dass es sich bei dieser Vesper zwar um eine sorgfältig zusammengestellte und in vielen Punkten aufeinander abgestimmte Reihe von

Werken handelt, die aber kaum für eine zusammenhängende Aufführung konzipiert worden ist. Gewöhnungsbedürftig, aber dem Original nahe stehend ist die Platzierung der Instrumentalstimmen unter den Gesangsstimmen, finden sie sich doch auch in den Stimmbüchern auf der Recto-Seite gegenüber den Gesangsstimmen.

Konsequent ist Schulze im Gegensatz zu seinen beiden „Konkurrenten“ im Hinblick auf die Transposition der Stücke in hohen Schlüsseln, die er alle eine Quarte herabtransponiert, aber dann doch im Anhang der Partitur in der ursprünglichen Lage beigibt. Während Delfino die schnellen Proportionen dem modernen Druckbild anzupassen sucht, bleiben Schulze und die Wiener Ausgabe näher am Original, das nur der Kenner korrekt auflösen vermag (vgl. in Nr. 4 „Laudate pueri“ das „Suscitans“ im 3/4-Takt gegenüber dem 3/1-Takt in den anderen Editionen). Konsequent ist Schulze auch im Hinblick auf die Akzidenziensetzung, die den modalen Hintergrund eines jeden Stückes, aber auch die kontrapunktischen Gegebenheiten einzelner Details mit einbezieht. So wird der Beginn der Nr. 9 „Audi coelum“ in *g*-dorisch mit *b*-Vorzeichnung wiedergegeben, wobei in den Verzierungen (T. 14 und 16) in der Zielrichtung auf die *d*-Klausel das *b* zum *h* erhöht wird. Entsprechend wird auch die Bezifferung konsequent durchgeführt (vgl. Nr. 5 „Pulchra es“). Die Partitur ist so eingerichtet, dass der Generalbass als Einzelstimme mit Bezifferung auf der Grundlage zeitgenössischer Traktate (Agazzari 1607) versehen ist, unter dem dann als ein Vorschlag eine Aussetzung angefügt wird, die ausdrücklich nur als Anregung mitgegeben wird. Man vergleiche im Gegensatz dazu die virtuose Ausführung im „Pulchra es“ der Edition von Jerome Roche (Ed. Eulenburg, Mainz 1994, S. 52 f.), die in anderen Stücken wie ein Klavierauszug erscheint (so im „Laetatus sum“).

Insgesamt vermittelt diese Edition, die mit einer ausführlichen Einleitung zum musik- und allgemein-historischen Hintergrund versehen ist, den Eindruck hoher Kompetenz. Insbesondere werden alle wesentlichen Fragen, die der Druck von 1610 offen lässt, knapp, aber hinreichend ausgeführt, so dass die editorischen

Entscheidungen im Haupttext durchgehend nachvollziehbar sind. Damit liegt hier eine für den Praktiker nutzbare Edition vor, die dem Ausführenden immer die notwendigen Entscheidungsgrundlagen für die eigene Darstellung liefert, dabei aber gleichwohl einen in sich konsistenten Text bietet, dem eine große Verbreitung unter den Freunden und Liebhabern des Stückes zu wünschen ist.

(August 2013)

Christian Berger

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Kammer-symphonie op. 69.* Hrsg. von Tobias FASSHAUER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 120 S., Abb.

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 7: Nonette.* Hrsg. von Thomas AHREND und Volker HELBING. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIV, 219 S., Abb.

Die in den angezeigten Bänden der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe edierten Kammermusikstücke stellen die Herausgeber vor keine leichte Aufgabe, handelt es sich doch um Hybridwerke, ursprünglich als Kompositionen für den Film konzipiert, dann aber bald zur Konzertmusik umgearbeitet oder schlicht als solche definiert. So stellt sich nicht nur die Frage, welches Gewicht den jeweiligen Kontexten beizumessen ist, sondern inwieweit sie überhaupt zur Serie IV – der Instrumentalmusik – zu rechnen sind.

Ihren Anfang nahmen die besprochenen Kompositionen in recht unterschiedlichen Projekten. Die zwölf-tönig angelegte Musik zu dem Dokumentarfilm *The Living Land* wurde ohne nachhaltige Veränderungen zum Nonett Nr. 1 übertragen. Die Tonspur von *The forgotten Village* ist auf den Part eines Erzählers und die weitgehend durchkomponierte Musik beschränkt – Eisler empfand den Auftrag als mühsame Fleißarbeit, da er mit nur neun Instrumenten über mehr als eine Stunde die Spannung halten musste. Das Material wurde zunächst in eine *Suite for nine Instruments*, später dann zum Nonett Nr. 2 umgearbeitet. Die Partitur der *Kammersymphonie* op. 69 war von

Beginn an als auch musikalisch anspruchsvolle Filmmusik angelegt und musste für den Konzertgebrauch kaum verändert werden. Dramaturgisch ist die Partitur zwar eng an den Rhythmus des Films angelehnt (Eisler spricht gar von einer Art „Mickey-Mousing“): *White Flood* behandelt als „fünfzehnminütige Dokumentation über das Wirken der Eiszeiten und die Entstehung von Gletschern“ (Bd. IV/7, S. X) allerdings einen zeitlich gestrafften Naturprozess, gegenüber dem sich die Musik strukturell wie formal eigenständig entfalten kann.

Die Quellenbeschreibung im Band zu den Nonetten wirkt auf den ersten Blick etwas verwirrend, da das Nonett Nr. 1 zwischen der *Suite for Nine Instruments* und dem Nonett Nr. 2 behandelt ist, obwohl die beiden letzteren Stücke auf denselben Film zurückgehen und daher auf einer identischen Quellsituation beruhen. Die Reihenfolge entspricht damit nicht den Entstehungsdaten der Filme, sondern Eislers Auseinandersetzung mit den Kammermusikfassungen. Das ist durchaus nachvollziehbar, zumal die Transformation zur „kammermusikalischen Konzertmusik“ (Bd. IV/6, S. XVI) auch für den Komponisten eine Loslösung der Stücke vom Ursprung als Filmmusik bedeutete. Die umfangreiche Filmpartitur zu *The forgotten Village* wird dementsprechend nur so weit thematisiert, wie sie in die Konzertstücke einging. Als eigenständige Komposition gehört sie zur Serie VI: Filmmusik der Gesamtausgabe.

Die ausführlich dokumentierten Varianten des Untertitels zum Nonett Nr. 1 – von „Improvisationen über ein fünftaktiges Thema“ über „32 Variationen über ein fünftaktiges Thema“ bis schlicht zu „Variationen“ – belegen Eislers Bestreben zu einer Einordnung der Komposition in den Bereich der absoluten Musik. Für die *Suite* und daran anschließend das Nonett Nr. 2 nahm Eisler vor allem diverse Revisionen der aus der Filmpartitur extrahierten Satzfolge vor. In Programmheftbeiträgen zu den Uraufführungen der Nonette in der DDR, welche hier dankenswerterweise vollständig zitiert sind, bleiben die filmischen Wurzeln unerwähnt: Im Zentrum steht die Exilsituation, geteilt mit Arnold Schönberg und Paul Dessau, sowie die Positionierung der Stücke als anspruchsvolle

zeitgenössische Konzertmusik, wofür im Falle des Nonett Nr. 1 auch die Anwendung der Zwölftonmethode hervorgehoben wird.

Für die Edition des Notentextes war die zwölftönige Struktur anscheinend kein entscheidendes Kriterium – die Reihentabellen zum Nonett Nr. 1 sind lediglich als Faksimile des entsprechenden Skizzenblattes wiedergegeben. Im Band zur Kammersymphonie finden sie sich in übersichtlicher Transkription zusammen mit Reihenskizzen am Ende des Kritischen Berichts – wahrscheinlich auch deshalb, weil sie zur Rekonstruktion der Kompositionschronologie herangezogen werden (Bd. IV/7, S. XII). Die instruktive Einleitung dieses Bandes geht detailliert auf die Problematik der elektronischen Instrumente ein – Elektrisches Klavier in seiner damaligen Form und vor allem das Novachord sind heute kaum mehr funktionstüchtig zu erhalten. Allerdings ergaben sich schon zu Eislers Lebzeiten manche Schwierigkeiten, bei Konzerten in Brüssel und Leipzig wurde bereits nach Alternativen gesucht. Die bis in jüngere Zeit praktizierte Variante, ein mechanisches Klavier zu verwenden, wurde von Eisler nachdrücklich zurückgewiesen, denn „ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn.“ (Bd. IV/7, S. XV) Tatsächlich können Passagen, in denen Elektrisches Klavier und Novachord strukturell eng miteinander verflochtene Linien spielen, nur in der intendierten Klanglichkeit zur Wirkung kommen. Faßhauer verzichtet auf konkrete Besetzungsvorschläge für heutige Aufführungen und versucht stattdessen eine möglichst akkurate Beschreibung des gesuchten Klangs, die sich auf Eislers Aussagen stützt. Breiten Raum nimmt schließlich die Dokumentation der frühen Rezeption der Kammersymphonie in der DDR ein sowie einige Überlegungen zu Eislers eigener Einschätzung des Werkes jenseits des filmmusikalischen Kontextes.

Beide Bände enthalten zehn Faksimiles, welche die unterschiedlichen Quellenarten, auf welche die Edition zurückgeht, repräsentativ veranschaulichen. Die Kritischen Berichte dokumentieren den Quellenbestand in dankenswerter Detailfülle, inklusive zahlreicher Verweise auf den Entstehungszusammenhang

der Stücke als Filmmusik. Der zukünftigen Beschäftigung mit Eislers Musik eröffnen sich damit vielerlei Perspektiven – gleichermaßen für Wissenschaftler und Interpreten.

(Juli 2013)

Eike Fess

## Eingegangene Schriften

Arthur Schnitzler und die Musik. Hrsg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER. Würzburg: Ergon-Verlag 2014. 273 S., Abb., Nbsp. (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg. Band 3.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearb. von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Bachs Messe h-Moll. Entstehung. Deutung. Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012, hrsg. von Michael GASSMANN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2014. 133 S., Nbsp. (Schriftenreihe. Internationale Bachakademie. Band 19.)

DANIEL BARENBOIM: La musique est un tout. Éthique et esthétique. Übers. von Laurent CANTAGREL. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 172 S.

Baum Mensch Klang Kunst. Ein wissenschaftlich-künstlerisches Ausstellungsprojekt an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. 9. Mai – 1. Juni 2014. Hrsg. von Christoph FLAMM. Klagenfurt: Ritter Verlag 2014. 176 S., Abb., CD, Nbsp.

DIRK BECHTEL: Gelingende Fortbildung. Professionelles Lernen aus der Sicht von Musiklehrerinnen und -lehrern. Köln: Verlag Dohr 2014. 163 S., Abb. (musicolonia. Band 13.)

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computer-