

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph MÄRZ. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. X, 569 S., Abb., Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Band 114.)*

Nachdem der Germanist Friedrich Arnold Mayer und der Musikwissenschaftler Heinrich Rietsch 1894 und 1896 eine wissenschaftliche Edition der weltlichen Lieder des „Mönchs von Salzburg“ in zwei Teilen veröffentlicht hatten, legt nach rund 100 Jahren Christoph März eine neue Ausgabe sowohl der Texte wie der Melodien als überarbeitete Fassung seiner Habilitationsschrift von 1993 vor.

Die Edition umfasst die 53 dem Mönch von Salzburg zugeschriebenen weltlichen Lieder der in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten „Mondsee-Wiener-Liederhandschrift“ (Cod. 2856) sowie vier dort nicht aufgeführte Stücke. März berücksichtigt erstmals die gesamte Streuüberlieferung, darunter 17 von Mayer/Rietsch nicht erfasste Quellen. Auch wenn März keine neuen Lieder aufweisen kann, so gelingt ihm doch der Nachweis von zunächst zwei neuen Melodiekonzordanzen in Ivrea (eine französische Chase, die in einem Lied des Mönchs eine deutsche Kontrafaktur gefunden hat) und Prag. Insgesamt wurden 31 Handschriften ausgewertet, von denen jede einzelne eine ausführliche Beschreibung erfährt nach Datierung, Provenienz, Kodikologie, Typus und Inhalt, der sich eine Erläuterung des Kontextes anschließt, in dem die Lieder des Mönchs in der jeweiligen Handschrift aufscheinen sowie der spezifischen Aufzeichnungsweise von Text und Melodie.

Die Einrichtung der Ausgabe erfolgt primär nach der Wiener „Mondsee“-Handschrift. Ein erster Textapparat gibt Auskunft über Varianten der Parallelüberlieferung und über interne Schreiberkorrekturen oder Unsicherheiten der Entzifferung in der Leithandschrift. Der zweite Textapparat informiert über Konjekturen, die vom Herausgeber vorgenommen oder vorgeschlagen wurden. Der Melodieapparat teilt interne Korrekturen der Leithandschrift, schwierige oder strittige Lesarten mit. Sämtliche Me-

lodiekonzordanzen werden dagegen – eine glückliche Entscheidung des Herausgebers – nicht in einem zur Unübersichtlichkeit neigenden verbalisierten Apparat verzeichnet, sondern vollständig ausnotiert wiedergegeben. Dadurch wird es möglich, verschiedenartige Melodiedialekte vergleichend gegenüberzustellen. In der Frage, ob den Notenzeichen der Leithandschrift eine mensurale Bedeutung zukomme – eine Frage, die von Mayer/Rietsch (dafür) und Hugo Riemann (dagegen) seinerzeit kontrovers beantwortet wurde – entscheidet sich März aufgrund einer festgestellten Koinzidenz von Notenform und Melodiegestaltung für eine mensurale Übertragung sowohl der fünf mehrstimmigen wie der die Mehrzahl bildenden einstimmigen (bzw. einstimmig notierten) Liedsätze.

Ebensolche Akribie, die der Herausgeber auf die Edition der Melodien verwendet, zeigt er bei der Wiedergabe der Texte. Die Graphie folgt auch hier der Wiener „Mondsee“-Handschrift. Konjekturen werden nur mit äußerster Vorsicht angebracht und nur dort, wo die Handschrift selbst dazu verleitet; denn im Vordergrund steht – ebenso wie bei der Einrichtung der Melodien – die Dokumentation des Überlieferten und nicht die fragliche Rekonstruktion einer historisch vermeintlichen richtigen Textgestalt. Es sei besonders hervorgehoben, dass jede einzelne der editorischen Entscheidungen ausführlich begründet und für den Leser nachvollziehbar gemacht wird.

An die Ausgabe der Lieder schließt sich ein umfangreicher Kommentarteil an, der neben dem Nachweis von bisherigen Ausgaben und Sekundärliteratur vor allem einen aufschlussreichen, über seine Vorgänger weit hinausreichenden Stellenkommentar bietet.

In der Frage der Verfasserschaft des Mönchs, von dem man mit Bestimmtheit nur weiß, dass er in Verbindung zum Hof des Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (reg. 1365–1396) stand, geht März von einem „Autorenkollektiv“, einer „Liedermanufaktur“ aus, bestehend aus einem Dichter (eben dem Mönch) und einer ihn umgebenden oder beerbenden Werkstatt. Deutliche Differenzen in der poetischen Qualität der

Lieder veranlassen März, drei Schichten des Repertoires zu unterscheiden: eine Grundschicht, die von poetischem Können zeugt und vermutlich vom Mönch selbst stamme, sowie zwei weitere Schichten, die mehr oder weniger deutliche Mängel aufweisen, und daher eher dem Kollektiv zuzusprechen seien.

Den musikalischen Formen der Lieder widmet sich März in einem eigenen Abschnitt, indem er stilistische Merkmale der mehrstimmigen Lieder einerseits, der einstimmigen Tenores, Refrainformen (Virelais) sowie der Sonderformen andererseits herausarbeitet.

Hilfreich für die Arbeit mit der Ausgabe sind die beigegebenen Register, von denen hier insbesondere diejenigen der Reime, der Melodie-Incipits (nach Intervallfolge), der Textinitien, der Handschriften und der im Kommentarteil besprochenen Wörter und Wendungen erwähnt seien. Das Buch ist mit einer Farb-, 16 schwarzweiß-Hochglanztafeln, mehreren Übersichtstabellen und einem Faltblatt ausgestattet.

Die gleichermaßen musik- wie literaturwissenschaftlich profilierte Edition, die zugleich die Funktion eines thematischen Werkverzeichnisses erfüllt, wird zweifelsfrei zur maßgeblichen Ausgabe der weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg avancieren, die künftig allenfalls durch vereinzelte neue Funde im Bereich der Konkordanz, vor allem im Bereich der Kontrafakturen, ergänzt werden dürfte. Dass derartige Funde jederzeit möglich sind, zeigt der Autor selbst in einem Korrekturnachtrag, in dem er auf zwei weitere, erst während der Drucklegung bekannt gewordene, Melodiekonkordanz zu einem der weltlichen Lieder in geistlicher lateinischer Kontrafaktur verweist.

(Dezember 1999)

Raymond Dittrich

*Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein. XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996. Redaktion: Bert SIEGMUND. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1999. 142 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 55.)*

Seit 1972 finden in dem profanierten Zisterzienserkloster Michaelstein (Blankenburg/Harz) wissenschaftliche Konferenzen zur Ge-

schichte und Aufführungspraxis der Musik statt. Mit der Konferenz von 1996 und der Errichtung der Stiftung Kloster Michaelstein im darauf folgenden Jahr hat sich die Thematik merklich erweitert. Denn stand während der Tagungen des ehemaligen Instituts für Aufführungspraxis nahezu ausschließlich die Musik des Barock im Vordergrund, so wurde 1996 erstmals das Mittelalter Gegenstand einer Konferenz unter dem Titel „Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst“. Der Titel deutet zugleich auf ein zweites Novum hin, nämlich auf die interdisziplinäre Erweiterung der Tagungen durch die Einbeziehung außermusikalischer Fachrichtungen.

Der Konferenzbericht enthält 14 Beiträge aus den Bereichen Architektur, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Liturgik und lokale Kirchengeschichte.

Wolfgang Schenkluhn befasst sich, ausgehend von der 1119 gegründeten Abtei Fontenay, mit der frühen Kirchenarchitektur der Zisterzienser. Am Beispiel der An- und Einpassung der Kirche in die Klosterarchitektur zeigt er, wie sich der neu etablierte Reformorden einen eigenen architektonischen Ausdruck gab. Speziellen architektonischen Fragen des Klosters Michaelstein widmen sich Bernd Nicolai und Stefanie Lieb: Während Nicolai die Baugeschichte des einer spezifischen thüringisch-sächsischen Baugruppe hirsauischer Prägung zugehörigen Klosters im 12. und 13. Jahrhundert rekonstruiert, stellt Lieb im Kontext sächsischer Kapitellornamentik stilistisch-vergleichende Untersuchungen zur Kapitellplastik im Refektorium und im Kapitelsaal an.

Fragen der mittelalterlichen Kunst- bzw. Musikanschauung gehen Andreas Speer und Wolf Frobenius nach. Dass während des Mittelalters auch in den Klöstern – nicht immer mit Billigung der Konzilien – getanzt wurde, belegt Walter Salmen durch Text-, Noten- und Bildquellen. In seinem Beitrag zur Übernahme der Liniennotation durch die Benediktiner führt Rudolf Flotzinger Belege dafür an, dass die Zisterzienser aufgrund ihrer einheitlichen Ordensstruktur am Prinzip der Liniennotation von Anfang an interessiert waren und den nicht zentralistischen Benediktinern bei ihrer Einführung vermutlich vorausgingen. In seiner Argumentation kommt er auf das bekannte Gegensatzpaar „usus“ und „ars“ zu sprechen, das

er im Sinne eines Unterschieds von auswendig gesungener und schriftlich fixierter Musik („ars musica“) interpretiert. In seinem Beitrag „Die musikalisch-liturgischen Reformen der Salzburger Klöster“ beschäftigt sich Stefan Engels mit melodischen Zusatzzeichen zur Neumenschrift des 12. Jahrhunderts und gelangt zu der Arbeitshypothese, dass sie ein Produkt Hirsauer Reformklöster seien. Konzept, Komposition und Überlieferung von Reihenoffizien, d. h. von Stundengebeten, deren Antiphonen und Responsorien in der Folge der acht Kirchentonarten komponiert sind, stehen im Mittelpunkt des Aufsatzes von Hartmut Möller. Gabriel M. Steinschulte betrachtet das monastische Offizium als musikalische Großform und verdeutlicht den liturgischen Gesamtzusammenhang der sieben Tages- und der drei Nachthoren.

Einen Überblick über die Musikaktivitäten in böhmischen und mährischen Klöstern geben Markéta Kabelková (Musik im Zisterzienserkloster Plasy, dessen Musikalienbestand leider nicht erhalten ist) und Jirí Sehnal (Musik bei Böhmisches und Mährisches Zisterziensern im 17. und 18. Jahrhundert; mit einer Liste von 71 Zisterziensermusikern in acht Stiften). Streiflichter auf die Geschichte des Zisterzienserinnenklosters Marienstuhl vor Egel, das während der Tagung in einer Exkursion besucht wurde, wirft Franz Schrader und gibt abschließend einen kurzen Einblick in den Bestand der Bibliothek des Benediktinerklosters St. Peter und Paul in Groß Ammensleben.

Der interdisziplinäre Ansatz des Konferenzberichts kommt einem so komplexen Gegenstand wie dem Mittelalter zugute, bei dem die Bereiche Musik und Liturgie deutlich ineinander spielen und ebenso wie Architektur und Kunst unter einem gemeinsamen theologischen Konzept stehen. Es ist zu hoffen, dass die fächerübergreifende Betrachtungsweise, die ein Gewinn für alle beteiligten Fachrichtungen ist, weiter verfolgt und vertieft wird.

(November 1999)

Raymond Dittrich

*Bach und die Nachwelt. Band 1: 1750–1850.*  
Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSEN. Laaber: Laaber-Verlag  
1997. 504 S., Notenbeisp.

Die auf vier Bände angelegte Reihe „Bach und die Nachwelt“ schließt eine empfindliche Lücke, denn eine so umfangreiche Darstellung der verschiedenen Facetten der Wirkungsgeschichte Bachs wurde bislang – je nach Interessenlage mehr oder minder schmerzlich – vermisst. An der Notwendigkeit und Nützlichkeit der vorliegenden Darstellung kann schwerlich gezweifelt werden, und wenn im Folgenden auch einige kritische Bemerkungen gemacht werden, so geschieht dies in der (eigentlich selbstverständlichen) Absicht, prinzipiell Gutes und Gelungenes weiter zu verbessern.

Dabei richtet sich die Kritik weniger gegen grundsätzliche Entscheidungen, etwa die Thementauswahl. Um die zu bewältigende Aufgabe überhaupt in Angriff nehmen zu können, mussten die Herausgeber hier manchen Schnitt setzen – in der (begründeten) Hoffnung, dass sich bei diagonalem Bezug der einzelnen Kapitel untereinander so manche Lücke ganz von selbst schließe. Das Vorgehen, einzelne Autoren mit Kapiteln zu einem bestimmten Themenkomplex zu betrauen, kann als vernünftig, ja im Grunde als das einzig Mögliche bezeichnet werden. Der Leser wird sich, je nach Vorliebe für bestimmte Themengebiete, manchem Kapitel mit größerem Interesse widmen und anderes eher überschlagen, womit bereits ein wesentliches Charakteristikum des Bandes resp. der Reihe benannt ist: Es wird mehr als Nachschlagwerk anzusehen sein, ein Buch zum Darin- und weniger zum Durchlesen bestimmt.

Peter Wollnys Ausführungen über „Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten“ bieten wenig Reibungspunkte. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Zusammenhang zwischen Quellenüberlieferung und Ausbreitung bzw. Nicht-Ausbreitung des bachschen Werkes. Das mitunter sehr spezialisierte der Darstellung hängt untrennbar mit den gewaltigen Überlieferungs- und Wissenslücken in diesem Bereich zusammen. Dennoch macht bereits der Blick auf die Überlieferung deutlich, dass von einem gänzlichen Versinken des bachschen Œuvres nach 1750 keine Rede sein kann: ein Aspekt, der den gesamten Band wie ein roter Faden durchzieht. Die Beiträge von Reinhard Schäfertöns und Michael Heinemann zu „Konventionen komponierender Organisten“ bzw. „Bach und das Erbe des Kontrapunkts“ – mit den nichtssagenden Etikettierungen „Paradig-

ma Bach“ bzw. „Paradigma Fuge“ versehen – geben manchmal bemerkenswert konkrete Einblicke in das Weiterwirken Bachs im Werk nachfolgender Komponisten. Bisweilen wird das Werk „komponierender Organisten“ jedoch allzu losgelöst von seinem Hintergrund – der Auseinandersetzung mit Bach – betrachtet. Michael Heinemann widmet sich daneben ausführlich der musiktheoretischen Behandlung der Fuge und ihrer Verwendung durch Bach in den einschlägigen Schriften von Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Philipp Kirnberger u. a. Der Autor hält eine ganze Fülle teilweise entlegener Quellen bereit, die auch ausgiebig zu Wort kommen – was eine Flut von „zit.-nach-Heinemann“-Formulierungen in künftigen Arbeiten zu diesem Thema erwarten lässt ... Bedenklicher aber ist die Angewohnheit des Autors, sich dem hohen Niveau seines Themas auf einem (vermeintlich!) ebenso hohen sprachlichen Niveau zu nähern, was die Lektüre alles andere als erfreulich macht. Statt dass (mehr oder weniger) komplizierte Sachverhalte so einfach wie möglich dargestellt werden, sieht sich der Leser oft einem kaum zu durchdringenden Dickicht von monströsen Satzkonstruktionen, die eine Länge von bis zu 17 Druckzeilen erreichen, und prätentios-narzistischen Formulierungen gegenüber, die ihn wohl vom hohen Intellekt des Verfassers überzeugen (sollen), ihn aber daran zweifeln lassen, ob dieser Text tatsächlich für den Leser oder nicht vielmehr für den Autor geschrieben ist.

Die Überschneidungen zwischen dem nachfolgenden Artikel von Hans-Joachim Hinrichsen über „Forkel und die Anfänge der Bach-Bewegung“ und Karen Lehmanns Ausführungen über „Die Idee einer Gesamtausgabe“ nimmt der Leser gern in Kauf, bekommt er doch – beide Kapitel zusammengenommen – einen umfassenden, historisch fundierten und ästhetisch reflektierten Einblick in die musikästhetische wie -philologische Auseinandersetzung mit Bach. Susanne Oschmann widmet sich der „Bachpflege der Singakademien“. Die allmähliche Ausbreitung der Einrichtungen selbst wie auch die des hier gepflegten Repertoires erfährt eine profunde, bisweilen sehr in Einzelheiten der lokalen Traditionen sich verlierende Darstellung. Dass die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn zumindest für das Publikum keineswegs die

Initialzündung einer Bach-Renaissance gewesen ist, macht ein Zitat Karl Mendelssohn Bartholdys aus dem Jahre 1855 deutlich: „Am Charfreitag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergnügungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herauslaufen.“ (S. 338)

Die letzten drei Kapitel behandeln die Bach-Rezeption Beethovens (William Kinderman), Mendelssohns (Wolfgang Dinglinger) und Schumanns (Bodo Bischoff). Zugleich bilden alle drei Kapitel zusammengenommen ein sinnfälliges Äquivalent zum altbekannteren Rezeptionstopos des ‚per aspera ad astra‘. Die Ausführungen Kindermans zu „Bach und Beethoven“ gehen kaum in die Tiefe, allzu hurtig werden Verbindungslinien zwischen dem (Klavier-)Werk Bachs und dem Beethovens aufgezeigt, häufig unter Vernachlässigung der Frage, ob Beethoven das betreffende Werk Bachs überhaupt bekannt war. Mit der rein analytisch greifenden Methode Kindermans, in der dann der zweite Satz aus Opus 54 auf bachsche Modelle rückbezogen wird, ließe sich der Satz ebenso mühelos als eindrucksvolle Antizipation etwa von Sergej Prokofjews *Toccata* op. 11 deuten. Auch die pauschale Gleichsetzung ‚Fugen im Spätwerk Beethovens = Zeichen der Auseinandersetzung mit Bach‘ ist so kaum haltbar; andere Autoren des vorliegenden Bandes sind hier mit guten Gründen erheblich behutsamer vorgegangen. Auf weit höherem Niveau bewegt sich das Mendelssohn-Kapitel. Biographische und werkanalytische Darstellung halten sich die Waage und greifen gut ineinander, wobei jedoch auch dieser Artikel leichte Mängel in der Disposition aufweist. Dinglingers mehr reflexiv gehaltene Ausführungen halten jedoch eine Reihe notwendiger und wichtiger Denkanstöße bereit, etwa zum Verhältnis Bach- versus Barock-Rezeption oder zur Frage, ob der Rückgriff auf die Fuge allein bereits Bach-Rezeption signalisiere. Gleichwohl wirkt auch dieses Kapitel lediglich wie ein Hors d'œuvre zur nachfolgenden Studie Bodo Bischoffs zum „Bach-Bild Robert Schumanns“. Der Autor knüpft hier methodisch nahtlos an seine grundlegende Studie zur Beethoven-Rezeption Schumanns (Köln 1994) an und versteht es auch hier, in engster Verflechtung von biographischer und werkanalytischer For-

schung ein nahezu lückenloses Bild der lebenslangen Beschäftigung Schumanns mit dem Werk Bachs zu entwerfen. So schließt Bischoffs Arbeit das Nachzeichnen der detaillierten Auseinandersetzung Clara Schumanns mit Bachs Kompositionen ebenso ein wie minutiöse Skizzenuntersuchungen zu Schumanns frühen Fugenarbeiten; sie ist ein eindrucksvolles Exempel dafür, was zeitgemäße Rezeptionsforschung zu leisten im Stande ist.

Das knappe Personenregister erstreckt sich allein auf die Haupttexte, nicht jedoch auch auf den teilweise umfangreichen Anmerkungsapparat. Auch dürfte das Verfahren, die Anmerkungen einem jeden Aufsatz en bloc nachzureichen, kaum dazu führen, sich näher mit dem wissenschaftlichen Apparat des Buches vertraut zu machen, wenn die fortlaufende Lektüre – den idealen Leser vorausgesetzt – durch ein bis zu 300-maliges Blättern in das Corpus der Anmerkungen unterbrochen wird.

Fazit: Im Ganzen wirkt manches zu frei, zu sorglos disponiert, und hier und da verschieben sich die Gewichte der Beiträge untereinander doch allzu sehr. Vielleicht darf empfohlen werden, bei den nachfolgenden Bänden die Zügel etwas anzuziehen, bisweilen stärker redigierend und straffend in die Texte einzugreifen und vor allem auf die Verständlichkeit der Sprache zu achten, damit Wissenschaft nicht zum reinen Selbstläufer verkommt.

(Februar 1999)

Ulrich Bartels

WILLIAM KINDERMAN: *Beethoven*. Oxford–New York: Oxford University Press 1995. XVI, 374 S., Notenbeisp., Abb.

William Kindermans Buch ist keine biographische Darstellung, wie sich aus dem einfachen Titel *Beethoven* vermuten ließe; vielmehr stehen Beethovens Werke im Vordergrund der Betrachtung, „the main lines of Beethoven's creative development“ (S. VII) sollen auf dem Hintergrund neuerer Forschungen aufgezeigt werden. Die Monographie kann, wie der Autor selbst im Vorwort schreibt, auf verschiedene Weise benutzt werden: als analytischer Führer zu einzelnen Kompositionen; als Studie, welche die Werke in den Kontext von Beethovens Leben und von den philosophischen und politischen Strömungen seiner Zeit stellt; als Dar-

stellung von Beethovens schöpferischer Entwicklung und deren kultureller Bedeutung. Der Schwerpunkt der Abhandlung liegt jedoch weniger auf den letztgenannten Aspekten, sondern erfreulicherweise auf der Analyse der Kompositionen. Hier gibt es viele interessante Ergebnisse im Detail, welche das Buch zu einer wertvollen Ergänzung der ein Jahr zuvor erschienenen Bände *Beethoven – Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a.) machen. Besonders hervorzuheben ist die Aufdeckung von Bezügen zwischen einzelnen Werken, welche der Autor aufgrund seiner reichen Kenntnisse über Beethovens gesamtes Schaffen plausibel machen kann. Als Beispiel sei nur die Analyse von op. 127 angeführt, welche die besondere formale Gestaltung des ersten Satzes nicht nur im Kontext des ganzen Zyklus, sondern auch in Bezug zur *Neunten Symphonie* erklärt. Außerordentlich wertvoll sind die Ergebnisse der Auswertung von Skizzen, beispielsweise bei der so häufig analysierten Klaviersonate op. 2/1, in der Beethovens Intention zur thematischen und harmonischen Verdichtung durch den Vergleich mit den Skizzen nachvollziehbar wird. Zu erwähnen ist auch die differenzierte Erörterung des Bezugs von außermusikalischen Momenten und musikalischer Struktur, die vor allem am Beispiel der *Eroica* durchgeführt wird. Dass manche Werke nicht in der Ausführlichkeit behandelt werden, die ihrer Bedeutung entspricht, mag durch die Forschungslage bedingt sein: *Fidelio* wurde wahrscheinlich mit Absicht eher knapp erörtert, da von dem 1997 abgehaltenen Symposium neue Aufschlüsse erwartet werden konnten. Für den praktizierenden Musiker ist das Buch ebenfalls aufschlussreich: In den Analysen erkennt man den Interpreten; es kommt immer wieder zur Sprache, wie einzelne Passagen auszuführen sind.

Zu kritisieren wäre allenfalls das Fehlen resümierender Schlussbemerkungen zu den einzelnen Kapiteln, welche entweder die Analyseergebnisse für die entsprechenden Zeitabschnitte zusammenfassen, oder etwa – wie vom Autor im Vorwort angekündigt – den Kontext zu Biographie und zu kulturellen Strömungen nochmals herausstellen könnten. Als analytischer Führer, der grundlegenden Einblick in die Kompositionen vermittelt, ist das Buch hervorragend geeignet, zumal Kinderman verstan-

den hat, bei der Fülle des Stoffes jeweils auf die wesentlichen Aspekte der einzelnen Werke zu verweisen.

Zu erwähnen ist abschließend der kommentierte Überblick über die Auswahlbibliographie, das beigefügte Werkverzeichnis mit Seitenverweisen auf die Behandlung der einzelnen Werke, sowie das Personen- und Sachregister, das zusätzliche Seitenverweise auf die einzelnen Werke nach Gattungen angeordnet anführt. Abbildungen von Skizzen und Erstaussgaben vermitteln eine ergänzende Einsicht in einzelne Stellen der Kompositionen.

(November 1999) Elisabeth Schmierer

Werner BODENDORFF: *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1997. 256 S., Notenbeisp.

Die vorliegende Studie erschien als „2. Auflage“ der 1993 in Tübingen abgeschlossenen Dissertation, nachdem die Erstauflage (Wien 1995) „immer noch in privatem Besitz und der Öffentlichkeit nicht zugänglich ist“; Teile der Arbeit sind allerdings inzwischen in zusammenfassender Form separat veröffentlicht worden.

Es ist immer wieder erstaunlich, dass auch bei namhaften Komponisten noch ganze Gattungsbereiche weithin unerforscht sind und – wie im vorliegenden Fall – geradezu Pionierarbeit geleistet werden muss. Bodendorff, dessen Schubert-Kompetenz durch Veröffentlichungen auch zu anderen Themen außer Frage steht, widmet sich nicht nur mit Akribie, sondern auch mit großer Sympathie seiner Aufgabenstellung. Dabei geht es ihm freilich nicht um eine wie auch immer begründete Aufwertung der kleineren Kirchenwerke, an deren Einschätzung als funktionsgebundene Gelegenheits- und Nebenarbeiten keinesfalls gerüttelt wird: kein Plädoyer also für eine zu Unrecht vernachlässigte Werkgruppe, sondern – so der Einleitungssatz des ersten Kapitels – „der Versuch“, „die kleineren kirchenmusikalischen Werke umfassend zu beschreiben“ (S. 14). Der Autor verzichtet dementsprechend auch darauf, deren Stellung im Gesamtschaffen zu diskutieren, um sich ganz der Entstehungsgeschichte und Stilanalyse der Kompositionen zu widmen. Die Beschreibungen und

Analysen sind gründlich und werden mit den notwendigen Hintergrund-Informationen versehen. Nicht unproblematisch erscheint allerdings die additive Methode: Bodendorff geht nach einem festen Abhandlungsmodell vor, so dass sich ein gewisser Schematismus einstellt. Wenn man sich nicht auf das Besondere konzentriert, sondern immer wieder auch das Selbstverständliche oder für Schubert Typische ausführlich behandelt, lässt das Interesse des Lesers naturgemäß mit der Zeit nach. Ohnehin mutet die sprachliche Darstellung, die dem berühmten-berühmten Dissertationstil nicht immer zu entgehen vermag, mitunter spröde an, was freilich auch mit dem Thema selbst zu tun haben dürfte. Immerhin lesen sich bestimmte Details wie etwa die wechselvolle Geschichte der Schubertschen Autographen äußerst spannend.

Neben den insgesamt 25 als gesichert von Schubert stammenden Werken (Salve Regina-, Magnificat-, Stabat mater-, Offertorium-, Kyrie- und Tantum ergo-Vertonungen) geht Bodendorff auch ausführlich auf die insgesamt 15 Incerta dieses Komplexes (Abschriften, die den Komponistennamen Schubert aufweisen) ein. Ausgerüstet mit den zuvor aus den echten Werken gewonnenen Stilkriterien für die verschiedenen Text-Vertonungen (dass dies möglich ist, demonstriert die wenig ausgeprägte Individualität der kleineren Kirchenwerke sehr überzeugend), werden alle Incerta geprüft. In zwei Fällen konnte der wahre Autor ausfindig gemacht werden (*Tantum ergo* in C von Michael Haydn sowie *Domine non sum dignus* von Carl Pichler), in allen anderen ist die Authentizität sehr zweifelhaft, jedenfalls, wie der Autor plausibel darlegen kann, keinesfalls zwingend.

Wer sich zukünftig mit Schuberts kleineren Kirchenwerken befasst – so steht ja noch deren Edition im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* aus –, wird an Bodendorffs grundsolider Studie nicht vorbeikommen.

(Dezember 1998)

Peter Jost

HECTOR BERLIOZ: *Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*. Hrsg. von Frank HEIDLBERGER. Musik-Edition Lucie Galland 1995. XXV, 175 S. (*Critique de l'opéra français du XIXème siècle. Volume IV.*)

Die Reihe *Critique de l'opéra français du XIXème siècle*, begründet von Karl Leich-Galland, bildet die wichtigste Quellensammlung zur Aufarbeitung der Rezeption französischer Opern des 19. Jahrhunderts. Die Kritiken von Hector Berlioz' *Troyens à Carthage* aus dem Uraufführungsjahr 1863 sind eine Auswahl von 34 Artikeln aus 24 verschiedenen Zeitschriften; sieben aus Gründen des Umfangs und des Mangels an individuellem Aussagevermögen nicht aufgenommene Aufsätze wurden am Schluss der Einleitung aufgelistet und kurz kommentiert. Die Einleitung gibt einen Einblick in die operngeschichtliche Situation der 1860er-Jahre, in die Schwierigkeiten, mit denen Berlioz im Vorfeld der Aufführung zu kämpfen hatte und in das Repertoire, das rund um Berlioz' Werk gespielt wurde. Auf dieser Basis werden die divergierenden Meinungen in den Rezensionen unter verschiedenen Aspekten wie Beziehungen zu musikalischen Vorbildern, die Beurteilung der *Chasse royale* und vor allem die Frage der Melodiebehandlung zusammengefasst und ausgewertet. Einbezogen wird auch die Art der Darstellung in den einzelnen Artikeln und deren Aussagewert für die Kritik. So bietet der Band nicht nur den Abdruck der Quellensammlung, sondern einen hervorragenden Kommentar zur äußerst vielschichtigen Rezeption eines in seinem Uraufführungsjahr umstrittenen Werks, das heute als die bedeutendste französische Oper des 19. Jahrhunderts gilt. Nützlich wäre es, wenn in jeder Ausgabe der Editionsreihe die vorhergehenden Bände angezeigt werden könnten.  
(November 1999) Elisabeth Schmierer

*Nineteenth-Century British Music Studies. Volume 1. Edited by Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 1999. XIX, 324 S., Abb., Notenbeisp.*

Die internationale Erforschung britischer Musik steht noch in den Anfängen – da ist die Initiative des englischen Verlags Ashgate hoch willkommen, Studien zur britischen Musikgeschichte im 19. Jahrhundert zu fördern. In kurzer Zeit wurden nun mehrere Bände auf den Markt gebracht, denen zwar gelegentlich geringfügige editorische Mängel anhaften (in diesem Fall etwa eine unverständige Menge Leerseiten zu Buchbeginn – mehr als wettege-

macht durch das exzellente Register), die aber insgesamt die wichtigsten Beiträge zur Materie bieten, die bisher veröffentlicht wurden (eine außerordentlich bedeutende dreibändige Studie zur Instrumentalmusik in Britannien im frühen 19. Jahrhundert von Nicholas Temperley blieb eine unveröffentlichte Cambridger Dissertation).

So tummeln sich auch in diesem Band – er hat rund die Hälfte der Beiträge aufgenommen, die 1997 auf dem ersten internationalen Kongress zur Musik in Großbritannien im 19. Jahrhundert in Hull gehalten wurden (der zweite Kongress fand 1999 in Durham statt, vgl. *Mf* 4/99, S. 487) – zahlreiche der Koryphäen der britischen Musikgeschichtsschreibung, unter ihnen Temperley, der den Eröffnungsvortrag hielt, Philip Olleson und Simon McVeigh – letzterer mit einer detaillierten Untersuchung zu den „Benefiz“-Konzerten in London im 19. Jahrhundert, in Fortführung seiner Arbeit zum 18. Jahrhundert. Oft werden spezifische Kleinstfragen in den Vordergrund gerückt, etwa in Allan W. Atlas' detaillierter Untersuchung der Verkaufszahlen des Concertinahändlers Wheatstone & Co. oder in Stuart Campbells Auswertung von T. L. Stillies Beiträgen zum *Glasgow Herald* in den 1870er Jahren. Fortgeschrittenenliteratur also, für solche, die sich bereits intensiv mit der britischen Musikgeschichte befasst haben. Leichter zugänglich, deswegen nicht weniger substanzeich, sind die Beiträge etwa Barbara Mohns (zum englischen Oratorium und der Präsentation der Worte Christi), Bennett Zons, Jeremy Dibbles, Richard Kitsons und Catherine Dales (zu Musikgeschichtsschreibung und Analysegeschichte) oder David J. Golbys und Trevor Herberts (zu pädagogischen und aufführungspraktischen Fragen). Caroline Wood und Susan Woltenberg fokussieren spezifische Lokalitäten und soziale Umfelder, das Landhaus in Yorkshire und die Universitätsstadt Oxford. Mit zum Treffendsten, was auch für die derzeitige Forschungssituation vielfach noch gilt, gehört Temperleys Vorwort. Das Buch ist sorgsam ediert – nur die Notenbeispiele zu Peter Hortons Wesley-Beitrag benötigen ungünstig viel Platz.

(Dezember 1999) Jürgen Schaarwächter

SIEGHART DÖHRING/SABINE HENZE-DÖHRING: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1997. VII, 360 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 13).*

Der methodische Ansatz der Autoren gründet sich auf Carl Dahlhaus' Forderung, die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts „im Durchgang durch die Werke und nicht neben ihnen“ zu beschreiben (S. 3). Hierdurch soll eine argumentative Leitlinie gewonnen werden, die das zwangsläufige Dilemma, die schier unermessliche Stoffmenge zu gliedern und Wesentliches von Unwesentlichem zu trennen, zu vermeiden hilft. Zweifellos lässt sich über jede Selektion diskutieren, und die teilweise aufwendigen Begründungen, dieses und nicht ein anderes Werk eines Komponisten gewählt zu haben, zeigen, dass es sich die Autoren selbst nicht leicht gemacht haben. Dennoch erscheint ihre Auswahl und die Art der Beschreibung plausibel. Die beiden Hauptteile des Handbuchs gliedern das Jahrhundert in zwei gleiche Hälften: auf die „Krise der nationalen Gattungen“ (bis 1850) folgt die „Internationalisierung der Oper“ ab 1850. Nicht ohne Grund werden den Werken der Jahrhundertmitte, den „Großen Opern“ (!) Richard Wagners, *Holländer*, *Tannhäuser*, bedingt auch *Lohengrin*, ebenso ein breiter Raum gewährt wie Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* oder Giuseppe Verdis *La Traviata*, nicht nur als zeitliche Repräsentanten einer historischen Entwicklung, sondern als individuelle Exponenten eines komplexen Traditionsgeflechts, das manche Überraschung bereithält.

Aus dem Verständnis, das „Gattung“ als „Bündelung des in der Oper überaus breiten Spektrums all jener Faktoren, an denen sich eine Geschichtlichkeit ablesen lässt“ (S. 3) – definiert werden „kulturelle Stellung, institutionelle Verankerung, Librettistik, Komposition, Gesang, Szenographie, Rezeption et al.“ (ebd.) –, resultiert eine Doppelperspektive. Einerseits werden historische Bezüge und Traditionsstränge offengelegt (etwa die wechselseitige Beziehung französischer und italienischer Gattungen zu Beginn des Jahrhunderts bei Gaspare Spontini, Gioacchino Rossini oder Daniel François Esprit Auber), andererseits „autonome“ über eine Gattungstradition hinausweisende Werkgestalten als Individuen begriffen

(so erscheinen Wagners *Meistersinger* ebenso exceptionell im Rahmen der komischen Gattung des späteren 19. Jahrhunderts wie Verdis *Falstaff* oder analog dazu, *Tristan* und *Otello* als eigenständige musikdramatische Lösungen ohne Gattungskontext). Nicht für jedes Werk wird eine ‚Schublade‘ der Gattungsgeschichte geöffnet, ausgetretene Pfade der Operntraditionen, vermeintlicher ‚Einflüsse‘ und ‚Auswirkungen‘ werden verlassen und auf der Basis minutiöser Analyse als reine Chimäre entlarvt. Dabei schrecken die Autoren auch nicht davor zurück, in ein Dickicht vorzudringen, das dem heutigen Opern-‚Liebhaber‘ undurchdringlich erscheint.

Selbst heilige Kühe werden geschlachtet! So erfährt das Gesamtwerk Meyerbeers eine historische Neubewertung jenseits wagnerscher Polemiken und der besonders im heutigen Feuilleton beliebten Ignoranz gegenüber diesem Komponisten. Über mehrere Kapitel hinweg werden seine Hauptopern in ihrem Kontext und ihrer jeweils spezifischen Bedeutung für den Operndiskurs behandelt. Das griffige Signum des „Grand Opéra“ wird zwischen „Opéra féerie“, „Drame lyrique“ und allgemein „historischer Oper“ relativiert. Wesentlich ist der ideengeschichtliche Entwurf, der in jedem dieser Werke exponiert wird. Spielt im *Robert* noch die ‚romantische‘ Kategorie der Hell-Dunkel-Zeichnung von Teufel und Erlösung eine Rolle, verdichtet sich in den *Hugenotten* die Verknüpfung staatspolitischer Zwänge und privaten Schicksals zu einem „Ideendrama“. Dieses Konzept wird als wesentlicher Katalysator für die Gattungsprägung der Oper der zweiten Jahrhunderthälfte angesehen, in der kompositorische, dramaturgische und stoffliche Elemente von Drame lyrique, historischer Oper und Opéra comique zu nationalspezifischen Konzeptionen der Oper führen, die für sich gesehen demnach keine neue Gattung ausprägen, sondern das Amalgam etablierter musikalisch-dramaturgischer Strategien der französischen Oper darstellen.

Im Zentrum der Darstellung wird auch das ‚für sich‘ stehende Musikdrama Wagners, exemplifiziert an der *Götterdämmerung*, letztlich auf Meyerbeer zurückgeführt, da Wagner bei der Konzeption des Nibelungenstoffes in Meyerbeers *Prophète* ein Modell erkannt habe, das ihm selbst vorschwebte. Erst mit der Überwin-



dung dieses Modells, der „Verbindung aus musikalischem Drama und geschichtsphilosophischem Diskurs“ (S. 262) findet er zu seiner musikdramatischen Darstellungsweise, die gleichwohl, nach Döhring, in der Kombination von „Untergang“ und „Erhabenheit“ am Schluss der *Götterdämmerung* (S. 267) bis in musikalische Details auf das Finale des *Propheten* rekurriert.

Auch der vermeintlichen „Deutschen romantischen Oper“ wird heftig zu Leibe gerückt und die Traditionslinie Mozart-Weber-Marschner-Lortzing-Wagner-Strauss als ideologisch motivierte Geschichtskonstruktion entlarvt, die einer analytischen Definition musikalisch-dramatischer Erkenntnisse vor dem Hintergrund der Gattungstheorie nicht standhält. Einmal mehr werden hier Thesen von Carl Dahlhaus referiert und exemplifiziert, was das Handbuch in manchen Zügen etwas einseitig erscheinen lässt, vor allem, wenn sie verabsolutiert werden. Mit Dahlhaus' hier zitierter Aussage, die Romantische Oper sei keine Gattung – Dahlhaus relativiert sie selbst mit dem Zusatz „wie es scheint“ – wird die einschlägige Diskussion für beendet erklärt (S. 98). Eine in der Sache zweifellos nachvollziehbare Schlussfolgerung, deren ‚Endgültigkeit‘ jedoch einem Dogma gleicht, das einer lebendigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik entgegensteht.

Insgesamt glänzt die Arbeit durch ihre minutiöse Analysemethode. Schaffensprozess, Librettogeschichte und Fassungsvergleiche werden einbezogen, soweit sie für die Definition einer Gattung relevant sind. Zahlreiche Illustrationen verdeutlichen den Zusammenhang von (Bühnen-)Bildästhetik und Gattungsverständnis. Redundanz wird vermieden, die für Opernanalyse meist unvermeidliche langatmige Darstellung von Handlung, Psychologie und musikalischer Gestaltung auf prägnante Exempla und elegante Formulierungen konzentriert. Dabei bleiben jedoch auch Details nicht auf der Strecke, wenn diese zum Verständnis nötig sind. Hierfür sind Notenbeispiele geschickt gewählt, so dass man bei der Lektüre nicht ständig eine Spezialbibliothek heranziehen muss (wenngleich in vielen Fällen der Griff zur Partitur unvermeidlich ist). Gerade die Analyse des musikalischen ‚Textes‘ im umfassenden Sinne vor dem Hintergrund poetolo-

gischer Grundlagen der jeweiligen Gattung kann als beispielhaft für die Methodik der Beschreibung von Oper gelten (dass den Autoren dabei die aktuelle Forschungsliteratur umfassend präsent ist und Kontroversen diskutiert werden, ist fast selbstverständlich). So liegt hier weder eine herkömmliche Operngeschichte, noch gar ein populistischer Opernführer vor, sondern ein Werk, dessen wissenschaftliche Solidität zur intensiven Auseinandersetzung anregt.

(September 1999)

Frank Heidlberger

*BORIS ASSAFJEW: Die Musik in Rußland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen – Wertungen – Übersichten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Mit Originalbeiträgen von Detlef GOJOWY und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. XVIII, 429 S. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 9.)*

Im Jahre 1930 veröffentlichte der russische Musikwissenschaftler und Komponist Boris Asaf'ev unter seinem Pseudonym Igor' Glebov in Leningrad das Buch *Russkaja muzyka (Ot načala XIX veka)* (Die russische Musik [vom Anfang des 19. Jahrhunderts an]). Das Buch ist in westlichen Bibliotheken äußerst rar. Eher begegnet man der 1953 erschienenen englischen Übersetzung von Alfred Swan oder der russischen Neuauflage von 1968, die aber beide redaktionell verändert sind. Der Berliner Verleger Ernst Kuhn legt das Buch nun in einer deutschen Übersetzung vor.

In seiner „Vorbemerkung des Herausgebers und Übersetzers“ bezeichnet Kuhn Asaf'evs Buch zu Recht als „Denkmal der Musikhistoriographie“ (S. IX). Entsprechend ist die Edition gestaltet: Der Asaf'ev-Text folgt der Ausgabe von 1930, bringt aber die Ergänzungen der Ausgabe von 1968 als Anmerkungen (Fußnoten). Weitere Anmerkungen sind als Erläuterung für den deutschen Leser oder aber als Aktualisierung (etwa Todesdaten) zu verstehen und stehen in eckigen Klammern. Asaf'evs originale Anmerkungen von 1930, von denen sich einige über mehrere Seiten erstrecken, tragen den Zusatz: „Anm. v. B. Assafjew“ (russische Namen werden von Kuhn im laufenden Text nach

System Steinitz transkribiert, sonst transliteriert).

In insgesamt sieben „Teilen“ deckt Asaf'ev fast das gesamte Spektrum des russischen Musiklebens ab, selbst die „Volksliedpflege im städtischen Musikleben“ (3. Teil). Die seinerzeit verfeimte Kirchenmusik brachte der gewiefte Schreiber im Kapitel über die Chormusik unter. Asaf'evs Text vorangestellt ist ein (trotz vieler Fußnoten) essayistischer, persönlich gefärbter, glossierender Aufsatz von Detlef Gojowy, betitelt „Zum Bild und Vermächtnis von Boris Assafjew“. Kuhn kennt sich mit Asaf'evs eigenwilliger Sprache aus: Bereits 1976 erschien in Leipzig seine Übersetzung von Asaf'evs Hauptwerk *Muzykal'naja forma kak process* (Die musikalische Form als Prozess). Seine Übersetzung von *Die Musik in Rußland* liest sich flüssig und vermittelt sehr gut den geschliffenen, suggestiv-dozierenden, zuweilen Postulate als unumstößliche Wahrheiten verkündenden Tonfall Asaf'evs. Dass Kuhn den Komponisten Bortnjanski(j) konsequent falsch „Bortjanski“ schreibt, ist nicht mehr als ein Schönheitsfehler.

Asaf'evs Sprache zu übertragen, ist freilich nicht alles; sie verständlich zu machen mit all ihren idiomatischen Termini – v. a. „Intonation“ nebst Komposita, „Musizierformen“ und „Symphonismus“ – ist nicht minder schwierig: Einerseits eignet den Termini eine verführerische Schlagworthaftigkeit, weshalb sie sich in der sowjetisch beeinflussten Welt auch überall einbürgern konnten, andererseits sind sie unscharf oder mehrdeutig. Der dem Buch nachgestellte Aufsatz von Andreas Wehrmeyer „Einige Anmerkungen zu Assafjews Buch *Die Musik in Rußland* versucht, hier Klarheit zu schaffen und dem marxistisch-assafjewistisch ungeschulten Leser auch sonst das zum Verständnis des Buches notwendige Hintergrundwissen (oder sollte man Überbau sagen?) zu vermitteln. Wehrmeyer arbeitet heraus, dass Asaf'evs Zauberwörter in verschiedenen Kontexten (und zu verschiedenen Zeiten, aber das ist für den Leser dieses einen Buches weniger wichtig) verschiedene Bedeutungen haben und die Klarheit, die sich der Leser wünscht, nicht herstellbar ist. Dass der geneigte Leser eine russische Ausgabe bemühen muss, um zu erfahren, was im russischen Original für „Musizierform“ steht, sei als kleiner Kritikpunkt angemerkt.

Asaf'evs Buch war zu seiner Zeit konkurrenzlos. Zur Verdeutlichung seiner Überlegenheit vergleiche man es mit Leonid Sabaneevs Buch *Istorija russkoj muzyki* (Geschichte der russischen Musik) von 1924, das aber frühzeitig in westliche Sprachen übersetzt wurde und deshalb außerhalb Russlands wesentlich mehr Wirkung zeigen konnte (deutsche Übersetzung: Oskar v. Riesemann, Leipzig 1926; Nachdruck bei Georg Olms, Hildesheim 1982). Der Klappentext geht freilich noch weiter, wenn er verlauten lässt, Asaf'evs Buch sei „bis heute die mit Abstand kompetenteste und profundeste Übersicht über diesen Gegenstand“. Wengleich diese Behauptung zum Widerspruch herausfordert, lässt sich nicht leugnen, was Wehrmeyer so ausdrückt: „Weder vor noch nach Assafjew dürfte es einen Musikhistoriker gegeben haben, der die russische Musik so detailliert kannte wie er“ (S. 421). Zu ergänzen wäre: Es wird auch keinen mehr geben.

(August 1999)

Albrecht Gaub

*DANIEL SCHNELLER: Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern: Peter Lang 1997. 373 S., Abb.*

Ausgangspunkt dieser Basler Dissertation sind schwerwiegende Vorwürfe gegen die Wagner-Forschung insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg: Sie habe die metaphysischen Implikationen von Wagners Ästhetik bewusst ausgeblendet, das Werk profaniert, die „christlich-sozialen und idealistischen Kulturutopien“ (S. 17) Wagners nicht ernst genommen. „Wagners Streben nach einer Erneuerung des Christentums durch die Kunst“ sei „in einer Zeit des Materialismus suspekt“ geworden (S. 18). Demgegenüber ist es das erklärte Ziel des Autors, die wechselseitige Durchdringung von „Ästhetik und ideeller Botschaft“ (S. 19) wieder aufzuzeigen. Mit den Bayreuther Festspielen, so Schneller, habe Wagner eine „moderne ‚Mysterienstätte‘“ (S. 20) geschaffen. Die drei christlichen Haupttugenden – Liebe, Glaube und Hoffnung – seien sowohl in der Architektur des Festspielhauses und im Ritual der Festspielaufführung als auch in Handlung und Musik des *Parsifal* symbolisch verankert. Der Zu-

schauber solle durch das Erlebnis des Festspielbesuchs eine „verwandelnde Erfahrung durchmachen“ (S. 21). Dies könne ihn dazu befähigen, die eigene Gegenwart zu transzendieren und eine „Universalkultur der Zukunft“ vorzubereiten, in der Atheismus und Materialismus durch eine neuerliche Besinnung auf das Ethos des Christentums abgelöst werden. Hierin glaubt Schneller eine Lösung für drängende Probleme der Gegenwart zu erkennen.

Bereits diese knappe Zusammenfassung der Hauptthesen zeigt deutlich, dass Schnellers Buch in der gegenwärtigen Wagner-Forschung durchaus fremd, man möchte mit Nietzsche sagen „unzeitgemäß“, erscheint. Dabei ist der Ansatz, Wagners späte Regenerationsideen und die Amalgamierung christlicher Ideale im Bühnenweihfestspiel auf ihren Gehalt und ihre Aktualität in der Gegenwart zu befragen, durchaus interessant, auch wenn Schnellers harsche Kritik an der modernen Wagner-Forschung sachlich nicht ganz korrekt ist: Sehr wohl hat es in den letzten Jahrzehnten, wenn auch vereinzelt, eine differenzierte Auseinandersetzung mit den philosophischen und metaphysischen Implikationen von Wagners Schriften und Dichtungen gegeben. Dass Schneller diese weltanschaulichen Gehalte nicht, wie es derzeit Mode ist, vorschnell abwertet, spricht für das Buch.

Gleichwohl bleibt Schnellers Darstellung der utopischen Perspektiven Wagners unscharf. Der Autor beschränkt sich im Wesentlichen auf eine Kompilation bereits bekannter Textpassagen aus den Briefen und Schriften Wagners sowie auf Aussagen von Zeitgenossen und der älteren Sekundärliteratur. Eine kritische Auseinandersetzung findet ebenso wenig statt wie der Versuch einer Einordnung dieser Dokumente in den geistesgeschichtlichen Kontext der Zeit. Die Wandlungen von Wagners Denken vom revolutionären Sozialismus der Frühzeit über die pessimistische Phase der ersten Schopenhauer-Lektüre bis zur späten Regenerations-Utopie werden nicht thematisiert. Auch die Deutung des *Parsifal* erscheint allzu glatt, indem sie das Werk auf seine vorgeblich christlichen Gehalte verengt und diese recht affirmativ zu einer bisweilen willkürlichen Gesamtdeutung zusammenfasst.

Trotz dieser Vorbehalte mag das Buch für alle diejenigen nützlich sein, die eine gut lesba-

re und zuverlässig recherchierte Zusammenstellung von Dokumenten zur Festspielidee Richard Wagners suchen. Darüber hinaus vermittelt die Studie wertvolle Anregungen zum Weiterdenken – und das ist nicht das Schlechteste, was über eine Dissertation gesagt werden kann. (Juni 1998) Ulrike Kienzle

PETRA-HILDEGARD WILBERG: *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*. Freiburg: Rombach Verlag 1996. 391 S. (Rombach Wissenschaft, Reihe Musicae. Band 1.)

Richard Wagners Œuvre ist in letzter Zeit zunehmend Gegenstand interdisziplinärer Forschung geworden. So sehr dies zu begrüßen ist, so bedauernswert ist, dass der Diskurs nur wenig zwischen den einzelnen Fächern vermittelt: Musikwissenschaftliche Analysen und literaturwissenschaftliche Abhandlungen stehen meist für sich, selbst wenn die jeweiligen Autoren über Kenntnisse in beiden Disziplinen verfügen. So auch die Arbeit von Petra-Hildegard Wilberg, die das Spannungsverhältnis zwischen Mythos und Historie in Richard Wagners Denken untersucht hat. Im ersten Teil wird Wagners bislang wenig behandelter *Wibelungen*-Essay unter verschiedenen Aspekten analysiert. Indem Wagner den geschichtlichen Gegenstand dort wieder aufgegriffen hat, wird die von ihm behauptete „historische Relevanz des Mythos“ und „mythische Relevanz der Historie“ gleichermaßen bestätigt. Wilberg demonstriert dann an drei Hauptaspekten – „Geschichte als ‚Chronik‘ – Wagners geschichtsmythologisch-reduktiver Geschichtsbegriff“, „Sage als Quelle von Geschichtserkenntnis“ und „Weltgeschichte aus dem Mythos“, wie sich die „Wende von der Historie zum Mythos als Wechsel vom geschichtsmythologischen zum ästhetischen Diskurs“ vollzogen hat. Der zweite Teil dient dann der Exemplifizierung dieser These anhand von *Oper und Drama*. Das Buch schließt mit Reflexionen über den „Kunst-Mythos“ und misst dem wagnerschen Musikdrama die Bedeutung bei, „der heute mehr denn je zu beobachtenden ‚Deformation des Menschen durch Realitätsverlust‘ (Spaemann) entgegenzuwirken, da der dramatisch gebundene My-

thos ... die ‚Mehrdimensionalität der Wirklichkeit‘ (Hübner) zur Anschauung“ bringe (S. 348). Über Wilbergs ambitionierte Absicht hinaus, Wagners Musikdramen unter dem Aspekt des Mythischen nicht nur in ihrer historischen Dimension, sondern auch in ihrer Relevanz für die heutige Zeit zu bestimmen, stellt sich jedoch die Frage, welche Bedeutung der musikalischen Gestaltung für den diskutierten Bereich zukommt. Diese zu erörtern, lag wohl nicht im Rahmen der nahezu 400 Seiten umfassenden Monographie. Bei einem stringenteren Abhandlungsmodus hätte sie mit einbezogen werden können.

(November 1999)

Elisabeth Schmierer

*VERONIKA BECI: ... weil alles von der Sehnsucht kommt. Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied 1850–1910. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1997. 373 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)*

Joseph von Eichendorffs Dichtungen sind vornehmlich auf dem Umweg über die Musik populär geworden. Da die Rezeption der Gedichte, beginnend mit Wanderliedern, sich auf nur wenige der zahlreichen „Motive“ (Denotata bzw. Konnotata) stützt, soll die musikalische Umsetzung daraufhin untersucht werden, ob auch hier eine ähnliche Beschränkung nachweisbar ist. Den Rahmen zu diesem Hauptthema bildet die historisch-soziologische Situation des beginnenden Nationalismus und bildungsbürgerlichen Selbstbewusstseins, also der Zeitraum um die Jahrhundertwende. Die Antwort auf die Frage nach der zeitlichen Abgrenzung findet sich auf S. 16: Bei der Vertonung stehen sich „Interpretation“ und „Missinterpretation“ gegenüber, wobei Missinterpretation Interpretation mehr und mehr überwuchert. Dies ist von „katastrophaler Folge für das gegenwärtige, damals stehen gebliebene allgemeine Bild des Dichters“ – ein kühner Satz! U. E. sollte er durch einen Ausblick auf die nachfolgenden Jahrzehnte bis zur Gegenwart untermauert werden. Beci verzichtet auf die Nennung späterer Komponisten (darunter Knab, Pepping, Marx, Bialas) ebenso wie auf Hinweise zur modernen Sekundärliteratur. (Einzelne Zitate daraus dienen im Wesentlichen zur Begrün-

dung der vertretenen Thesen.) Sicher ist, dass Wertvorstellungen, die dem Werk großer Geister zugebracht werden, von vielen Faktoren abhängen. Diese verändern und verwandeln Auffassung und Gewichtung der kulturellen Werte aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Sollte Eichendorff nicht davon betroffen sein?

„Innigkeit und Naturseligkeit“ galten als Grundbegriffe der Romantik; es sind die Elemente, die – nicht zufällig – Eichendorffs Dichtung zugeordnet wurden. Wenige erkannten frühzeitig den „Abgrund“ der Wander- und Naturlieder (Storm), deren eigentlichem Inhalt die Allgemeinheit „ahnungslos“ gegenüberstand.

Im Buch ist häufig von „Motiven“ die Rede, die für Eichendorff typisch sind (Wald, Stille, Ruhe, Nacht, Wanderlust usw.) Die Bedeutung dieser Grundbegriffe ist vielschichtig; die „kaum differenzierende Betrachtungsweise“ damals und auch später erscheint erstaunlich. (Nebenbei: Es empfiehlt sich nicht, festgeschriebene Begriffe wie „Motiv“ oder „Topos“ von einem Medium auf ein anderes zu übertragen, Irrtümer und Missverständnisse sind die Folge.)

In den Kommentaren – leider nur mit wenigen, knappen und z. T. unvollständigen Notenbeispielen versehen – vergleicht Beci die Textinhalte mit den Vertonungen. Viele Gedichte sind öfter vertont, woraus sich gewisse Schlüsse ziehen lassen. Erhellend auch das Verhältnis zwischen Kompositionen gleicher Texte, einmal mehr der „Interpretation“, einmal mehr der „Missinterpretation“ angenähert. Zweifellos ist die Autorin eine profunde Kennerin der eichendorffschen Dichtung; ihre persönliche Auffassung der Gegebenheiten darf als zuverlässig gelten. Ihre (Quellen entnommenen) Angaben im Komponistenverzeichnis dagegen bedürfen mitunter der Richtigstellung. Ein Beispiel: Robert Kahn, Prototyp des gebildeten Bürgertums um und nach 1900, war niemals Musikwissenschaftler, vielmehr ein (damals) sehr beliebter und erfolgreicher Liederkomponist, der nicht nur drei, sondern vierzehn Eichendorff-Gedichte vertont hat – außerdem war er ein brillanter Liedbegleiter. Im Komponistenverzeichnis („Anfänge eines Katalogs“) sind 319 Komponisten aufgeführt, die meisten ebenso vergessen wie ihre Werke. Beci weist

mit Recht darauf hin, dass auch diese zur Vollständigkeit des Gesamtbildes berücksichtigt werden müssen. Die Vertonungen Robert Schumanns, Hugo Wolfs und Hans Pfitzners stellen die „achsialen Bezugsmomente“ dar. (Leider fehlen im Verzeichnis die Angaben, wo die Genannten im laufenden Text zu finden sind!) Im sehr langen und inhaltsreichen Kapitel „Sehnsucht nach Vergessen“ wird zunächst nach dem problematischen Begriff „Bürger“ gefragt und nach dessen „Rückzug in den Fluchtraum Poesie“. Laut Beci sind es ökonomische und politische Enttäuschungen, die den Bürger zwingen, sein Emanzipationsstreben aufzugeben und sich in Bismarcks Reich einzuordnen. Eichendorffs „Wander- und Dichterfiguren“ galten als Bestätigung des bürgerlichen Weltbildes – ein „entscheidender Irrtum“. Der Begriff „Wehmut“ gehört eng zu dem der „Sehnsucht“ – beide sind Kernworte der sozialgeschichtlichen Lage des Bürgertums.

Einen großen Teil des Bildungsbürgertums stellten die Juden. Ihr Streben nach Gleichberechtigung führte zur Assimilation und damit zur „Abkehr von den Wurzeln“. Viele jüdisch-bürgerliche Komponisten vertonten Eichendorff-Gedichte; darunter als wohl bekanntester Ferdinand Hiller. Mit den Liedern Mendelssohn Bartholdys begann „die Rezeption Eichendorffs als reiner Naturlyriker“. (Beiläufig – wird Richard Wagner als „gebürtiger Dresdner“ bezeichnet!)

Im letzten Kapitel werden Komponisten behandelt, die Eichendorff-Liederreihen vertont haben. Es schließt mit der Feststellung, dass der „Blick zurück“, das Motiv der „alten schönen Zeit“ immer wieder beschworen wird. „Heimat und Glaube, Jugend und Heimat, Heimat und Liebe“ bilden die bevorzugte Thematik. In Eichendorffs Dichtungen fand der Bürger seine Erwartungen wenigstens „poetisch realisiert“; die zweifache Funktion der Vertonungen besteht für Beci in der Weltflucht und dem Einspruch gegen die eigene Geschichte. Mit diesem mageren Fazit muss sich der Leser zufrieden geben. Wünschenswert wäre eine zusammenfassende Auflistung, welche der musikalischen Elemente dem (hintergründigen) Text nicht gerecht werden oder ihm widersprechen (öfters z. B. falsche Gliederung: Zusammenhänge werden auseinandergerissen oder umgekehrt). Dies den einzelnen Kommentaren ohne

entsprechende Hinweise zu entnehmen, ist nahezu unmöglich. Trotz allem: Fleiß und Bemühung um ein problematisches Thema verdienen Anerkennung.

(Dezember 1998)

Adolf Fecker

*MECHTHILD SCHULTNER-MÄDER: Die Thematik des Todes im Schaffen Musorgskijs. Frankfurt u. a.: Verlag Peter Lang 1997. VIII, 227 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 163.)*

Eine Frankfurter Dissertation von 1996, geschrieben von einer Schulumusikerin im Dienst. Die Autorin erklärt, ihr besonderes Anliegen sei es, „Musorgskij in seiner persönlichen, musikalischen und allgemein kulturellen Auseinandersetzung erkennbar werden zu lassen und so auf einer neuen Erkenntnisebene den Blick frei zu machen für seine unveränderlich faszinierende Andersartigkeit“ (S. 5). Um dieses Ziel zu erreichen, werden „dem westlichen [d. h. des Russischen unkundigen. A. G.] Leser erstmalig wesentliche Quellen zugänglich gemacht“ (ebd.). Dies verheißt viel – aber die Literaturliste vermittelt ein ganz anderes Bild: Kein Titel aus der Zeit nach 1990, kein Buch aus der Reihe *Russian Music Studies* der Indiana University, fast keine Aufsätze. Namen wie Gerald Abraham, Robert W. Oldani, Richard Taruskin, Petra Weber-Bockholt u. v. a. m. erscheinen nirgends. Die Auswahl erweckt den Eindruck von Zufälligkeit. Die wenigen neu in die Diskussion eingebrachten Titel, etwa Trembovel'skij's Aufsatz über heterophones Denken bei Musorgskij (*Sovetskaja muzyka* 1989), können für diese Mängel nicht entschädigen. Schließlich kommt es auch noch vor, dass Schultner-Mäder – in chiffrierter Form – Quellen zitiert, die im Literaturverzeichnis fehlen. Angaben wie „Kulakovskij“ (S. 17, Fußnote 13), „Meyer“ (S. 17, Fußnote 14) und „Mify“ [Mythen] (S. 71, Fußnote 49) waren für den Rezensenten nicht zu entschlüsseln.

Inhaltlich steht das Buch in der Nachfolge von Kurt von Wolfurts *Musorgskij-Monographie* von 1927. Wie dort besteht die Tendenz, Musorgskij als von seiner Zeit nicht verstanden, nicht nur in musikalisch-technischer Hinsicht weit in die Zukunft weisenden philanthropischen Märtyrer zu verklären und seine

russischen Zeitgenossen abzuwerten. Während der Versuch, Musorgskijs Lieder in die russische Tradition einzuordnen, daran krankt, dass Schultner-Mäders unkritisch Wolfurts diffamierende, von wenig Sachkenntnis zeugende Pauschalverurteilung der russischen Romanzen-Tradition zur Diskussionsgrundlage macht (S. 90), erscheint die Art und Weise, wie Musorgskijs Lieder mit der deutschen Tradition in Verbindung gebracht werden, erfrischend unkonventionell und anregend. Am stärksten ist Schultner-Mäders Buch dort, wo es tatsächlich die Thematik des Todes bei Musorgskij behandelt. Als Beispiel seien die Ausführungen über die Liederzyklen *Ohne Sonne* und *Lieder und Tänze des Todes* genannt. Wenn die Autorin dann aber zu dem Schluss kommt: „Aus heutiger Sicht überzeugt der Zyklus *Ohne Sonne* mehr, da die typisierenden Tendenzen aus den *Liedern und Tänzen des Todes* dem Bewusstsein des modernen Menschen fremd sind“ (S. 79), stellt sich wieder Befremden ein. Unverständlich, dass der Name Čajkovskij kein einziges Mal fällt, auch nicht bei der Diskussion der Opern – dabei war Čajkovskij im 19. Jahrhundert der einzige russische Komponist neben Musorgskij, in dessen Schaffen die Todesthematik einen bedeutenden Stellenwert einnimmt!

Noch ein paar Details: Aleksandr Dargomyžskij, der keine Kompositionsschüler hatte, wird ungenau als Musorgskijs „Lehrer“ bezeichnet (S. 7); es heißt, derselbe sei auf Auslandsreisen mit „Meyerbeer, Berio [sic, gemeint ist Berlioz] und Donizetti“ zusammengetroffen (S. 92). Die von Musorgskij frequentierte Gaststätte *Malyj Jaroslavec* hat nichts mit einem „Jaroslavl'-Bahnhof“ (S. 82, Fußnote 64) zu tun; einen solchen gab es in St. Petersburg nie (nur in Moskau). Unglaublich, aber wahr: Das „Slava“-Thema im *Boris Godunov* wird nicht als Volkslied erkannt! (S. 129).  
(August 1999) Albrecht Gaub

MANFRED KELKEL: *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu. Paris: Fayard 1999. 412 S., Notenbeisp., Abb.*

Es hätte eine Rezension sein sollen und musste ein Nekrolog werden: Manfred Kelkel,

Komponist, Musikwissenschaftler, Ethnomusikologe und Esoterik-Forscher, der sich noch viel vorgenommen hatte, ist am 19. April 1999 im Alter von 70 Jahren verstorben, und sein zweites Skrjabin-Buch wurde seine letzte Publikation. Mit Skrjabin war sein Lebenswerk auf vielfältige Weise verknüpft: Nach den Skizzen zu dessen unvollendetem *Acte préalable/Predvaritel'noe destvie* komponierte er 1972 als op. 22 sein eigenes *Tombeau de Scriabine* für großes Orchester, und nicht zuletzt Skrjabins mit Philosophie, Theosophie, Anthroposophie und Okkultismus verknüpfter musikalischer Kosmos brachte ihn zu eigenen systematischen Forschungen über die Geschichte dieser Ideen von der Alchimie des frühen Mittelalters an wie auch zu seinen Arbeiten über außereuropäische *Tonsysteme (Musique des Mondes. Essai sur la métamusique, Paris: J. Vrin 1988)*.

In seinem ersten Skrjabin-Buch (*Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre, Paris: Champion 1978*) hatte er u. a. auf die Zwölftonbildungen in Skrjabins unvollendetem *Acte préalable* aus dem Jahre 1912 hingewiesen. Dies mochte um 1978 noch Aufsehen erregen, obschon ja im übrigen Zofia Lissa bereits in den 30-er Jahren die Stringenz Skrjabins auf den „Prometheus-Akkord“ gegründeter Harmonik mit der Unbedingtheit der schönbergischen Zwölftonreihe im Unterschied zu der viel liberaleren klassischen Harmonik verglichen hatte. Nach allem, was man von Ferruccio Busonis Zwölfton-Notation (1909) an über Domenico Alaleonas „Dodecafonie“-Begriff (1911), die Zwölftonschriften von Efim Golyšev und Nikolaj Obuchov (1914) und die planmäßigen Zwölftonkomplexe bei Arthur Loulié (1912), Nikolaj Roslavec (1915) und Ivan Wyschnegradsky (1916) erfahren konnte, wären diese Zwölftonakkorde inmitten der Belle Époque kaum noch verwundernswert, denn diese war die Heimat der Zwölftonmusik wie auch anderer umwälzender künstlerischer und die Künste übergreifender Ideen.

Versuche, dieses geheimnisvolle symbolistisch-futuristische Schlaraffenland zu ergünden, führen immer wieder an und durch Werk und Welt Skrjabins wie durch einen Reisberg und faszinieren gerade neuerdings wieder, nachdem ihm die Nachfolgegeneration (Strawinsky, Šostakovič) mit gewisser Herablassung begegnet war. Beispiele dieses neuen Interesses

waren Gottfried Eberles *Zwischen Tonalität und Atonalität – Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins* (München: Katzbichler 1978), Arbeiten Luigi Verdis (*Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, Torino: De Sono 1991; *Kandinskij e Skrjabin – Realtà e utopia nella Russia prerivoluzionaria*, Lucca: Akademos 1996) und (unveröffentlichte) Studien Marina Lobanovas über die geradezu mechanistische Kompatibilität philosophischer Notizen und musikalischer Strukturen in Skrjamins Spätwerk; selbstverständlich steht die russische Forschung nicht nach – so veröffentlichte das Staatskonservatorium Nižnij Novgorod unter Redaktion von Tamara Levaja 1995 einen ersten Skrjabin-Almanach (*Nižegorodskij Skrjbinskij Al'manach*) u. a. mit Beiträgen zweier Skrjabin-Töchter (Maria und Marina) aus verschiedenen Verbindungen.

Skrjamins dramatische Ehe- und Liebesgeschichten mit den Frauen Vera und Tatjana konnte man auf deutsch in der „Briefe“- und Dokumentensammlung von Christoph Hellmundt mit einem Vorwort von Michail Druskin 1988 beim Leipziger Reclam-Verlag verfolgen und kann es nun des Weiteren bei Manfred Kelkel, der hier – wir kommen drauf, wieso – offenbar über erstaunliches Insiderwissen verfügte. Die Pianistin und legitime Ehefrau Vera blieb bekanntlich treue Verfechterin des Werkes ihres abtrünnigen Gatten – ihr und nicht der Nachfolgerin Tatjana war die Aufmerksamkeit Vasilij Kandinskys für Skrjabin und damit der Artikel Leonid Sabaneevs über seinen *Prometheus* im Münchner „Blauen Reiter“ 1912 zu verdanken, während Tatjana de Schloezer, Schwester des Musiktheoretikers Boris de Schloezer, eher die Gefährtin seiner „philosophischen“ Spätjahre war, deren er viele außerhalb Russlands verbrachte, obschon er doch dort, wie wir meinen, einer Epoche den Stempel aufdrückte.

Tatjana war Anstoß bis zuletzt nicht nur für seinen strengen Vater, der als Diplomat immer wenig Kontakt zu seinem Sohn hatte, sondern auch fürs puritanische amerikanische Publikum, was zum fluchtartigen Abbruch von Skrjamins Amerika-Tournee führte. Und dergleichen Geschichten weiß Kelkel mehr zu berichten – Verlagskaufmann, der er war, waren aus seiner Sicht die Tournen der *Ballets Russes* Djagilevs nicht allein Sternstunden der

Musikgeschichte, sondern Unternehmungen mit großem Defizit. Skrjabin selbst ging es nicht immer gut: Nachdem ihn nach dem Tod Mitrofan Belaevs dessen Nachfolger fallengelassen hatten, gestaltete sich das Verhältnis zum Verleger Kusevickij auch nicht spannungslos, und viele der bezaubernden Klavierminiaturen Skrjamins wurden weniger als philosophische Proklamationen denn zur Begleichung von Schulden komponiert. Erst der Vertrag mit Jurgenon ermöglichte ihm in den letzten Lebensjahren ein sorgenfreies und großzügiges Leben und am Moskauer Arbat ein gastfreies Haus zu führen, in dem sich die Spitzen der russischen und europäischen Geisteswelt trafen.

Verbrieft wird so seine Begegnung mit dem ihn bewundernden (anfangs auch komponierenden) Boris Pasternak, für dessen *Doktor Živago* Skrjabin mutatis mutandis das Modell geben sollte. Skrjamins philosophische Studien verfolgt Kelkel von der (heute noch gebräuchlichen) Philosophie-Geschichte von Ueberweg-Heinze, von Hegels Lehre vom An-und-für-sich-Sein bis zum theosophischen Zentralbegriff der „Ekstase“ ausführlich und in allen Verästelungen, wie er sie an seinem zeitweiligen Wohnort Brüssel in einer Spezialbibliothek studierte – dass auch die englische Musikhistorikerin und Janáček-Förderin Rosa Newmarch zu diesem Kreis zählte, erfährt man unerwartet nebenbei. In Moskau waren dann die Symbolisten Konstantin Bal'mont (der auch für Obuchov so bedeutsam wurde) und der d'Annunzio-Übersetzer Jurgis Baltrušaitis, Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj, Aleksandr Blok und Valerij Brjusov, aber auch Pablo Casals, Busoni und Isadora Duncan seine Gäste. Symbolistische Synästhesie-Visionen, die hier verfolgt wurden, bezogen sich nicht nur auf Töne, Worte und Farben, sondern auch auf Gerüche und Geschmack – in China seien den sieben Tönen sieben Geschmacksnuancen wie „mild“ und „bitter“ zugeordnet (*Douce-amère* sollte sich dann in den 1960er Jahren eine Komposition Josef Anton Riedls betiteln!); zu Skrjamins Zeit führte Joris-Karl Huysmans' Identifikation von Instrumentalfarben und ... Likören in solche Richtung. Die Symbolisten träumten von einer geheiligten, geheimen Symbolsprache – nur ein Schritt war es von hier zur transmentalen Sprache, dem „zaumnyj jazyk“ des Futuristen Velimir Chlebnikov. Der Gedanke eines „Hindu-Bay-

reuth“ in Indien mit riesigem Amphitheater, der auch den jungen Gandhi begeistert hatte, führte Skrjabin u. a. zur Beschäftigung mit der Musik der Tschetschenen und Georgier. Den Beginn des Ersten Weltkriegs, als in Russland Weihnachtsbäume als deutsch verpönt waren und Bach, Beethoven und Brahms von den Konzertprogrammen verschwinden mussten, hat Skrjabin noch erlebt, bevor er an einer Blutvergiftung infolge eines Insektenstichs einen absurden frühen Tod fand.

Kelkel, dessen erstes Skrjabin-Buch sich im bescheidenen Typoskriptsatz mehr im Rahmen einer musikwissenschaftlich-analytischen Darlegung bewegt hatte, hat mit diesem zweiten nicht lediglich ein Überarbeitung des ersten vorgelegt, sondern ein Stück europäischer Kulturgeschichte neu geschrieben, ohne dabei die interessanten musikgeschichtlichen Entwicklungen – etwa zu mechanistischen Formen, vom vierteiligen Satz zur Ein- und Zweisätzigkeit – aus dem Blick zu verlieren. Er konnte nicht Russisch, und im Verlag Fayard offenbar auch niemand – so begegnen bei der Wiedergabe russischer Namen mitunter abenteuerliche Entstellungen – aus Dmitrij Melkich wird so ein „Milekich“, aus Jan Hřimalý ein „Himilayi“, aus Vladimir Deržanovskij ein „Derchenovsky“, und Mikalojus Čiurlionis erhält den Vornamen „Konstantin“. Da de mortuis nihil nisi bene verlauten soll, würde man dies auf den ersten Blick gnädig überlesen, um auf den zweiten ins Nachdenken zu verfallen: Auch durch schlampige oder uneinheitliche Transliteration, für die es auch Beispiele gibt, kämen eben diese Formen nicht zustande – mündliche Tradition mit akustischen Missverständnissen, mit Hörfehlern scheint im Spiele gewesen zu sein, und wie sie ausgesehen haben dürfte, dafür gibt es am Schluss des biografischen Teils, dem dann S. 239–365 ein nicht minder ausführlicher analytischer folgt („La musique de Scriabine“), auf S. 235 einen bemerkenswerten Hinweis: Von Skrjamins Töchtern hat Marina Skrjabina, mit ihrem Onkel Boris de Schloezer nach der Oktoberrevolution nach Frankreich gekommen, bis 1998 in Paris gelebt; von ihr hatte Kelkel seinerzeit auch die Skizzen zum *Acte préalable* erhalten – und in der Folge offenbar viele weitere Informationen, aus denen dieses Buch entstand.

(Januar 2000)

Detlef Gojowy

HANS-JOACHIM WAGNER: *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. IX, 453 S., Abb.

Nach jahrzehntelanger musikologischer Geringschätzung – inzwischen versuchten viele Einzelabhandlungen, diesem Manko abzuhelpfen – war eine Gesamtansicht des italienischen Opernverismo überfällig. In der vorliegenden Habilitationsschrift wird er aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert und mit detaillierten Werkbetrachtungen exemplifiziert. Vor allem dieser zweite Teil, der dem Operschaffen von Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilea gewidmet ist, und – nach einem Seitenblick auf Puccini – auch das epigonale Fortleben der veristischen Idee im 20. Jahrhundert miteinbezieht, stellt eine Fülle an Informationen bereit, die handbuchartig genutzt werden können. Dabei gehen die Werkbetrachtungen auseinander hervor und bilden eine Variationenform über den „veristischen Prototyp“ *Cavalleria rusticana*.

In den ersten drei Kapiteln wird die französische Realismus-Naturalismus-Debatte, der literarische Verismo Italiens sowie die begriffliche Übertragung auf die Musik erörtert, bevor der Autor die Koordinaten des Opernverismo zu bestimmen versucht. Nach den prinzipiellen Ausführungen zum musikalischen Realismus wird dieser Begriff in den folgenden Kapiteln, bezogen auf librettistisch-musikalische Fakten, leider stark verwässert (freilich ist die unzureichende Applikation ästhetisch-kulturologischer Überlegungen in akademischen Denkschablonen begründet, von denen wir alle überschattet sind). Fruchtbar sind die Ausführungen zur exotistischen Rezeption regionaler „Wirklichkeiten“ wie auch zu den ökonomischen Bedingungen der veristischen Opernbewegung (d. h. zur Marketing-Strategie des Verlagshauses Sonzogno). Was die Konstitution der veristischen Opern angeht, mag die Lektüre zu weiterem Nachdenken anregen. Viele Fragen knüpfen sich an die Darstellung des Affekts: zur Auflösung der Form, zur Rolle von Gesang und Orchestersatz, zum Spannungsfeld zwischen expressiver Authentizität und pathetischer Maskerade. Das musikalische Zitat in der Funktion einer „Realie“ könnte als prämoderne Erscheinung interpretiert werden. Doch bei Wagner weisen diese und andere Ver-



fahrensweisen noch weiter voraus: der Diskurs gipfelt im provokanten Plädoyer für den Neo-Verismo unserer Tage, z. B. von Marco Tutino. Im Verismo liege das Modell einer „ebenso zeitgemäßen wie avancierten“ Musiktheater-Komposition (S. 374): Fazit eines postmodernen Musikologen.  
(Dezember 1999) Joachim Noller

*BEAT FÖLLMI: Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1996. 299 S.*

Die Arbeit wurde 1996 als Dissertation angenommen. Sie beginnt mit Begriffsbestimmungen von „Hermeneutik“ und „Tradition“, denen der Hauptteil mit Untersuchungen zur Literatur über Schönbergs Traditionsbeziehungen, zu Schönbergs Verwendung des Begriffs „Tradition“, seinem „geistesgeschichtlichen Umfeld“, seinem Verständnis anderer Komponisten sowie mit „Reflexionen über Tradition“ folgt. Den Schluss bilden fazithafte Ausführungen über die „Komplexität des Traditionszusammenhangs“ und über „Tradition als hermeneutische Kategorie“.

Zu den methodologischen Voraussetzungen der Darstellung gehört, dass sie auf Analyse der Werke verzichtet und sich statt dessen Primär- und Sekundärtexten zuwendet. Die Untersuchung von Texten diene dem Verständnis von Schönbergs Musik und sei geboten, „bevor Musik überhaupt erst analysiert werden kann“ (S. 9). Denn „nicht nur das Musikdenken, sondern auch das kompositorische Werk Schönbergs [lasse sich] nicht ohne Berücksichtigung der Reflexionen des Komponisten erschließen“ (S. 241). Der Autor setzt sich zum Ziel, „grundlegend über die Möglichkeiten eines verstehenden Zugangs zu Schönbergs Werk [nachzudenken und aufzuzeigen], wie komplex sich der von Schönberg behauptete Traditionszusammenhang im einzelnen gestaltet“ (S. 10). Hermeneutik geht, nach seiner Definition, davon aus, „dass sich das *Verstehen* von Musik im Medium der Sprache vollzieht. Der Wert des musikalischen Kunstwerkes wird dadurch nicht etwa herabgesetzt. Denn was Musik auch immer ‚aussagt‘, es bleibt stets Musik, weil diese nicht ohne substantiellen Sinnverlust in

Sprache überführt werden kann“ (S. 26). „Tradition“ wiederum kommt in dreifacher Fragestellung ins Blickfeld: Zum einen wird nach der „Bedeutung der Reflexion im Traditionsvollzug und bei dessen Transzendierung“ gefragt, zum anderen nach der „existentiellen Dimension der Tradition“ als „Existenzvergewisserung“, und schließlich nach dem „Spannungsfeld von Tradition und Neuheit“ (S. 43).

Föllmi entfaltet seine Themenstellung mit Fleiß und Umsicht, so dass er eine kaum noch ergänzbar wirkende, komplexe Darstellung bietet. (Weshalb in der Diskussion um den Begriff Hermeneutik mit Blick auf Schönberg Wilhelm Worringers einflussreiche Studie von 1908 über „Abstraktion und Einfühlung“ unberücksichtigt bleibt, ist allerdings etwas unverständlich.) Doch abgesehen von solch zu vernachlässigender Marginalie erweckt die Darstellung in ihrer Neigung zu systematischer Vollständigkeit bei der Dokumentierung und Erörterung von Begriffen wie auch des geistesgeschichtlichen Umfeldes den Eindruck, sich in referierend-kompilatorischer Aneinanderreihung der Fakten zu erschöpfen. Die dadurch suggerierte Gleichrangigkeit der Tatbestände wird insbesondere fragwürdig, wenn sie, wie etwa im Falle der Ausführungen über das Judentum, ein historisch wie existentiell unvergleichbares Ereignis einbezieht, das bei Schönberg mit ebenso unverwechselbaren und nicht zu verallgemeinernden Lebenserfahrungen und psychischen Konditionierungen verbunden ist. (So ist sein Übereifer im Engagement für die „jüdische Sache“ nach 1933 nicht ohne die unverwindbare Kränkung durch die Vertreibung aus Deutschland zu verstehen; eine Vertreibung, in der Schönberg vor allem ein Infragestellen seiner Verwurzelung in der deutschen Kultur gesehen hat.) Doch vielleicht auch ist der kompilatorische Charakter der unvermeidliche Preis einer hermeneutischen Methode, die sich auf Texte beruft, um Musik zu erklären: Die Differenz zwischen auslegbaren Worten und der Konkretheit kompositorischer Formulierungen scheint (glücklicherweise, m. E.) nicht aufhebbar zu sein.

(Oktober 1999)

Mathias Hansen

DANIELA KOHNEN: *Rebecca Clarke. Komponistin und Bratschistin. Biographie.* Egelsbach u. a.: Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen 1999. 142 S., Abb. (*Deutsche Hochschulschriften*. 1157.)

Wenn eine Biographie in einer Reihe namens *Deutsche Hochschulschriften* erschienen ist, darf man an deren sprachliche, formale und wissenschaftliche Qualität gewisse Erwartungen stellen. Diese werden nicht erfüllt. Die Sprache ist holprig und mit ungeschickten Metaphern angereichert (Clarke „krierte ein eigenes inneres Leben“, „fühlte eine innere Kraft aus sich herausströmen“, ihre „bratschistischen Ziele rückten in den Hintergrund“). Die Abbildungen sind grau und unbrauchbar. In der Literaturliste fehlen zuweilen die Orts- und Jahrgangaben. Man erfährt nicht, aus welchen Quellen die biographischen Mitteilungen stammen. Falsche Angaben durchziehen den Band: Clarke war nicht „eine der ersten international anerkannten Komponistinnen“, sondern sie blieb recht unbekannt; Sir Charles Villiers Stanford ist nicht „mehr als jedem anderen Musiker der große Aufschwung des Musiklebens in England zu verdanken“, sondern mindestens im gleichen Maße Charles Parry, dem damaligen Direktor des Royal College of Music; Anne Boleyn war keine Komponistin, Wisconsin ist keine „kleine Ortschaft“, sondern ein US-Bundesstaat. Es stimmt nicht, dass vor Clarke keine größeren Werke von Frauen komponiert wurden: Was ist mit Beach, Bronsart, Holmès, Meyer und den vielen anderen? Dafür wird das Liebesleben verschiedener Randfiguren beleuchtet (des Vaters von Clarke, Rubinstein/Draper, Casals/Suggia). Die wenigen Erklärungsansätze für Clarkes Leben und Handeln bleiben bruchstückhaft und eklektisch; von der Musik selber ist keine Rede. Der gesamte Bereich der feministischen Theorie bleibt unberührt, man vermeint, ein Buch aus den frühen achtziger Jahren in Händen zu haben.

Von einer wissenschaftlichen Publikation kann also nicht die Rede sein. Bedenklich ist auch die Neigung von Verlagen, Magisterarbeiten zu vermarkten, zumal man sich heutzutage nur selten ein Lektorat leistet.

(Dezember 1999)

Eva Rieger

William Walton. *Music and Literature.* Ed. Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 1999. XIV u. 269 S., Notenbeisp.

Nach jahrzehntelanger Stagnation beginnt allmählich wieder die ernsthafte Beschäftigung mit William Walton, einem der zahllosen nicht unbedeutenden britischen Sinfoniker. Stewart Craggs, eine zentrale Figur der Walton-Forschung, obwohl selbst hauptsächlich Bibliograph und Archivar, legt hier eine Aufsatzsammlung vor, die zwar Waltons gesamtes Œuvre umfasst, aber von der Qualität der einzelnen Texte her außerordentlich uneinheitlich ist. Drei Beiträge (von Robert Meikle über die formale Strukturentwicklung in den Sinfonien und Konzerten, von Alan Cuckston über das Liedschaffen, das Stephen Banfields fundamentaler Studie zum britischen Lied der Jahrhundertwende zur Seite gestellt werden kann, und, in gewissem Abstand, ein etwas zu lang geratener Beitrag Zelds Lawrence-Currans über das Rundfunkhörspiel *Christopher Columbus*) bezeugen höchste Qualität und zeigen, dass die Briten ihre Komponisten ernst zu nehmen im Stande sind. Die anderen Beiträge, häufig historiographisch durchaus substanziell, bleiben entweder zu nah an der Oberfläche (John Coggrave über die geistlichen Werke), kauen bereits wohl Bekanntes wieder (Kevin McBeath über *Façade*, Lyndon Jenkins über die Tonträgerproduktionen, Michael Popes Vorwort wie auch Scott Price über die Genesis von *Troilus and Cressida*) oder füllen die noch vorhandenen Kenntnislücken nur ungenügend (Stephen Lloyd über die Filmmusik). Michael Kennedy versäumt es in bester Journalistenmanier überdies, in seinen historischen Betrachtungen zu *Belshazzar's Feast* die Quellen zu spezifizieren, während Lewis Foreman elegant zwischen wissenschaftlicher Übergründlichkeit und Pragmatismus laviert. Etwas mehr Sorgfalt von Seiten des Herausgebers hätte endlich ein vernünftiges Kompendium zu Walton vorlegen können, solchen zu Britten, Delius, Elgar oder Warlock an die Seite tretend.

(Oktober 1999)

Jürgen Schaarwächter

STEFAN ZÖLLNER: *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1999. 303 S., Notenbeisp. (*Europäi-*

sche Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 187.)

Diese 1977 als Heidelberger Dissertation entstandene Arbeit liegt insofern im Trend, als sie sich um die Aufarbeitung eines Teilbereichs der Nazizeit bemüht. Wohltuend dabei ist, um das gleich vorweg zu sagen, dass der Autor ebenso bedachtsam wie gelassen zu Werke geht: Das aggressive Enthüllungspathos, mit dem allzu oft bei solchen Untersuchungen vorgegangen wird, fehlt gänzlich. Die Kompetenz seiner Darstellung gewinnt dadurch. Zunächst widmet er sich – ein im Falle der Orgel besonders sinnvoller Ansatz – den äußeren Umständen der Fei ergestaltung im Dritten Reich, einer säkularisierten Liturgie, die in ihren Wirkungen genau kalkuliert war. Die Orgel dort zu integrieren, wurde den Machthabern leicht gemacht. Wie so viele „Bewegungen“ aus der Zeit vor 1933, fand auch die „Orgelbewegung“ – repräsentiert durch eine Reihe von Organisten und Musikwissenschaftlern rasch und „zwanglos“ den Anschluss; nicht zufällig konzentrierte sich die Freiburger Orgeltagung von 1938 auf die ‚weltliche Orgel‘. Auch die Orgelbauer spielten mit: „Heldenorgeln“ wie die in Kufstein oder in St. Marien/Lemgo wiesen den Weg zur 1936 aufgestellten Reichsparteitagsorgel der Luitpoldhalle Nürnberg (220 Register auf fünf Manualen und Pedal. Dieses „op. 2500“ wurde im Krieg durch Bombardierung zerstört.) Mit Faszination und Grausen zugleich liest man im Kapitel über die Profanierung der Orgel von der Rolle dieses „nordischen“ Instrumentes, das „als klingendes Denkmal von Deutschlands Aufbruch“ orgelbewegte Hochkonjunktur hatte. – Natürlich wurde auch die kompositorische Ausformung der zu spielenden Musik in politische Regie genommen. Im Bestreben, Volks- und Kunstmusik zu vereinen, war „rationale Einfachheit“, verbunden mit antiromantischem Affekt das Gebot der Stunde. Zöllners Untersuchungen besonders erfolgreicher Publikationen wie etwa Gotthold Frotchers *Orgelbuch zu den Feierstunden der Bewegung*, Herbert Haags *Ober rheinisches Orgelbuch* oder Hans Friedrich Micheelsens *Holsteinisches Orgelbüchlein* (das noch heute mit christlich verbessertem Vorwort auf vielen Organistenbänken liegt) offenbart eine heillose Mischung von musikalischer Zweitklassigkeit und strammer Gesinnungstüchtigkeit. Etwas

höher im technischen Niveau standen Werke wie Heinrich Spittas Partita über *Heilig Vaterland* oder seine Tokkata *Nichts kann uns rauben*. Wie fließend die Übergänge von bewusst nationalsozialistischer Musikanschauung zum „nur“ völkisch-christlichen, aus deutsch-nationalen Quellen gespeisten Musikantentum waren, zeigt Zöllner an den Orgelstücken Max Drischners. Selbst die erträglichsten Choralvorspiele dieses mit geradezu dreister Schlichtheit schreibenden schlesischen Kirchenmusikers wirken allenfalls so, als absolviere Johann Gottfried Walther gerade ein Praktiken beim Reichsarbeitsdienst. – Alles in allem ist Zöllners Untersuchung eine gründlich-kennntnisreiche Arbeit, deren Lektüre ebenso lohnend wie bedrückend ist.

(Februar 1999)

Martin Weyer

*Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation. Hrsg. von der AG Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel Verlag 1997. 145 S., Abb. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 4.)*

Der hier unternommene Versuch, der Bedeutung des so genannten „Reichs-Brahmsfestes“ in Hamburg zum 100. Geburtstag des Komponisten (7. Mai 1933) anhand archivalischer Unterlagen aus dem Bundesarchiv Koblenz und dem Staatsarchiv Hamburg nachzugehen, ist als durchaus verdienstvoll zu betrachten. Das Ereignis wird von verschiedenen Aspekten her beleuchtet und ein umfangreiches Material vorgelegt. Nach einer den ganzen Fragenkomplex umfassenden Einleitung (Peter Petersen), in der als Resümee überzeugend betont wird, „daß Brahms (wie Mozart) im ‚Dritten Reich‘ letztlich eher zu den Außenseitern gehörte“ (S. 10), werden die „Aspekte der Musikpolitik im Nationalsozialismus“ eingehend behandelt (Boris Voigt) und hervorgehoben, dass „der Gestus“ von Brahms' Musik weit ab von den Idealen der nationalsozialistischen Ästhetik“ gelegen habe (S. 17). Durch eine „Zeittafel“ (Barbara Busch) werden Organisation und Veranstaltungen des Brahmsfestes und die gleichzeitigen Geschehnisse in Zeitgeschichte und Politik seit der „Machtergreifung“ (30. Januar 1933) übersichtlich vergegenwärtigt (S. 19–22) und „Pla-

nung und Organisation“ des Brahmsfestes (Sophie Fetthauer), das seit März 1931 von der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg vorbereitet worden war, anschaulich geschildert, vor allem, welch völlige Umkehr ein Brief des Geigers Gustav Havemann (Fachgruppe Musik des Kampfbundes für Deutsche Kultur, Gruppe Berlin) vom 30. März 1933 auslöste, in dem von nationalsozialistischer Seite das geplante „Brahmsfest“ als „deutsches Reichs-Brahmsfest“ deklariert wird, dessen Protektorat Hitler bereits angetragen worden war und bei dem „nur deutsche Künstler als Mitwirkende in Betracht“ kämen. Es wird deutlich gemacht, wie willfährig man reagierte und dass selbst die „seit Jahren bestehende besonders enge freundschaftliche Beziehung“ des Dirigenten Karl Muck „zu Hitler“ (Exkurs: Karl Muck, von Sophie Fetthauer) nicht genügte, diesen zur Übernahme des Protektorats zu bewegen.

Die „Konzerte und Veranstaltungen“ des Reichs-Brahmsfestes (Nina Ermlich, Mathias Lehmann) werden ausführlich besprochen, die beim Staatlichen Festakt vom 7. Mai gehaltenen Reden ganz oder auszugsweise vorgelegt (Bürgermeister Krogmann, Hans Hinkel als Vertreter der Reichs-Regierung, Ferdinand Pfohl) und die wesentliche Funktion der „Tagespresse“ (Silke Bernd, Cordula Kuckhoff) herausgestellt. Außerdem wird „Die überregionale Brahmspublizistik“ näher untersucht (Cordula Kuckhoff). Hier wie auch im „Bibliographischen Anhang“ wurden Bücher und Ausgaben aufgrund von Anzeigen alle dem Jahr 1933 zugeordnet („Buchveröffentlichungen zu Brahms 1933“, S. 139–141), obwohl sie teilweise schon sehr viel eher erschienen sind (etwa *Schumann-Brahms-Briefwechsel*, 1927; Gustav Ernest: *Brahms*, 1930; Hermann Deiters: *Brahms*, <sup>2</sup>1898; *Brahms-Erinnerungen Gustav Jenners*, <sup>2</sup>1930; Florence May, *Brahms*, dt. Übersetzung, <sup>2</sup>1925; Ophüls, *Brahms-Texte*, <sup>3</sup>1923, dessen *Brahms-Erinnerungen*, 1921; Emil Michelmann: *Agathe von Siebold*, 1930.) Nicht alle Bände des Brahms-Briefwechsels sind von Max Kalbeck herausgegeben worden (S. 140); die von ihm edierten Bände erschienen 1907, 1915, 1917–1919, der letzte Band von dessen Brahms-Biographie <sup>4</sup>1921. Die erwähnten Ausgaben der Deutschen Brahms-Gesellschaft aus Brahms' Nachlass kamen in den Jahren 1906 bis 1908 heraus. Bei der von Hein-

rich Schenker 1933 bei der Universal-Edition herausgegebenen brahmsschen Studie *Oktaven und Quinten u. a.* handelt es sich nicht um „die Kompositionsweise von Brahms“ (S. 104), sondern um dessen zum Teil kommentierte Zusammenstellung von Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen in Werken von Komponisten des 16. bis 19. Jahrhunderts.

In einem weiteren „Exkurs“ wird auf „Die Brahmsrede Wilhelm Furtwänglers in Wien“ (Anja-Rosa Thöming) anlässlich der Eröffnung des „VIII. Deutschen Brahmsfestes (16.–21. Mai 1933) eingegangen und Furtwänglers Lavierien („künstlerische Qualität versus Rasse“) (S. 116) in den ersten Jahren des Dritten Reiches, gestützt auf Schriften Fred K. Priebergs, dargelegt. Teile aus Furtwänglers Rede konnten jedoch keineswegs, wie hier angenommen, „als Signale ... auch in Berlin verstanden werden“, hatte man doch, wie dem Brief Havemanns vom 30. März zu entnehmen ist (Faksimile, S. 34), von dieser Seite aus schon damals gegen das Wiener Fest protestiert, weil es in Wien und nicht in Hamburg stattfand und außer Furtwängler „nur Ausländer und Juden als Solisten“ hierfür vorgesehen waren. Übrigens stand dieses Brahmsfest, was hier übersehen wurde, in der Tradition der von der Deutschen Brahms-Gesellschaft (Vorsitzender bis zu seinem Tode am 2. Mai 1934: Max Friedländer), seit 1909 veranstalteten Brahmsfeste, die seit 1921 von Furtwängler geleitet wurden (4. Brahmsfest: Wiesbaden 1921, mit Karl Schuricht; 5. Brahmsfest: Hamburg 1922, mit Julius Spengel; 6. Brahmsfest: Heidelberg 1926; 7. Brahmsfest: Jena 1929). „Ehrenschutz“ (S. 115) ist der damals wie heute gebräuchliche österreichische Ausdruck für Schirmherrschaft). Brahms als letzter Vertreter deutscher Musik ist kein Gedanke Furtwänglers, wie Alban Berg meinte, dessen Brief vom 17. Mai 1933 an seine Frau hier zitiert wird (S. 117), sondern Heinrich Schenkers, der seine Monographie *Beethovens Neunte Sinfonie* (Wien 1912) Johannes Brahms, dem letzten Meister deutscher Tonkunst gewidmet hat. (Mit dieser Anschauung hängt zusammen, dass Oswald Jonas als Schüler Schenkers sich gegen Willi Reich wandte, der Brahms als Beginn einer modernen Entwicklung sah [S. 103].) Wie Schenkers Tagebuch vom 16. Mai 1933 zu entnehmen ist, war er gekränkt, dass Furtwängler ihn

in seiner Rede unerwähnt ließ, der Schenker seit 1919 kannte und sich von ihm musiktheoretisch beraten ließ. Angefügt sei hier, dass Furtwängler Schenker während des Brahmsfestes am Abend des 20. Mai besuchte. Schenker merkt im Tagebuch an: „Um  $\frac{1}{4}$  11<sup>h</sup> Furtwängler, bleibt bis  $\frac{1}{4}$  2<sup>h</sup>! Zunächst über die Rede: Vorbehalte wegen ‚volksverbunden‘ ... Dann ‚Deutschland und die Juden‘ – F[urtwängler] schämt sich und fragt, ob er nicht besser täte, nach Wien zu ziehen!“ (Abgedruckt in: Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Hildesheim 1985, S. 129–130.)

Schließlich wird „Das Gerücht über Brahms' jüdische Abstammung“ (Peri Arndt) erörtert, wobei die Vermutung der Autorin, „dass dieses Gerücht schon älteren Datums gewesen sein könnte“ (S. 119–120) durchaus wahrscheinlich sein dürfte. Meines Wissens kursierte es bereits seit Beginn der 1920er-Jahre.

Das Foto auf S. 2 ist nicht „Johannes Brahms in Wien 1894“, sondern in Ischl, wobei auf der ursprünglichen Aufnahme die neben Brahms sitzende Adele Strauß, dritte Frau von Johann Strauß (Sohn), von dem der „Donauwalzer“ stammt, nicht von dessen Vater (vgl. Register, S. 132), bei dem verwendeten Abzug eliminiert worden war. Die Abbildung auf dem Umschlagtitel, bei der eine Schrifttafel „Reichs-Brahmsfest“ auf eine Aufnahme der Volksversammlung auf dem Hamburger Rathausmarkt vom 5. März 1933, dem Wahlsieg der Nationalsozialisten, montiert wurde (Peter Petersen), ist durchaus wirkungsvoll, wenn auch dieses von den Nationalsozialisten inszenierte „Reichs-Brahmsfest“ keine so durchschlagende Wirkung gehabt zu haben scheint, wie diese Darstellung vermuten lassen könnte.

(Oktober 1999) Imogen Fellinger

LARS KLINGBERG: *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen.* Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 463 S., mit Dokumenten und Registern (Musiksoziologie. Band 3.)

Während in ihrer Frühzeit die DDR noch gesamtdeutsche Ansprüche verfocht und gesamtdeutsche Kulturvereinigungen förderte und to-

lerierte (im Rahmen des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung“ waren sie neu gegründet worden, nachdem die sowjetische Besatzungsmacht zunächst alle Vereine aufgelöst hatte!), änderte sich dies mit dem Mauerbau 1961 und seit der „Großen Koalition“ in Bonn grundsätzlich: Abgrenzung, Durchsetzung von Eigenstaatlichkeit auf internationaler Ebene oder DDR-Dominanz in den verbliebenen Gesellschaften war fortan politisches Ziel. Darunter litten oder darüber zerbrachen Vereinigungen wie die Goethe-Gesellschaft, die Neue Bach-Gesellschaft, die Gesellschaft für Musikforschung oder die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Im Musikbereich untersucht dies Lars Klingberg in seiner Rostocker Dissertation 1995 an Hand von Dokumenten aus dem Bundesarchiv Berlin, der Gauck-Behörde, Staatsarchiven und -bibliotheken in Leipzig und Dresden und Archiven der betroffenen Institutionen.

Nicht, dass es der DDR-Führung nun darum gegangen wäre, kulturelle und wissenschaftliche Leistungen ihrer mitteldeutschen Bürger ins rechte internationale Licht zu rücken – dies konnte sogar höchst unerwünscht sein, wo es sich nicht um ausersehene Genossen handelte. Als der angesehene Leipziger Bachforscher Hellmuth Christian Wolff 1963 von der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen in den Vorstand gewählt wurde, wurde dies als „Provokation“ und „feindliche Aktion“ bezeichnet und er schließlich unter Drohungen gezwungen, von seinem Amt zurückzutreten. Um Vorstandsämter in solchen Gesellschaften ging es zum einen, zu der die DDR nur ausgesiebte Vertreter der „marxistischen Musikwissenschaft“ zuließ, welche nach dem Mauerbau allein die Reise genehmigung zu internationalen Kongressen erhielten, während diese ihren „bürgerlichen“ Kollegen verweigert wurde, zum anderen dann um die Erzwingung einer DDR-„Ländersektion“ in solchen Gesellschaften – ungeachtet, ob deren Satzung sie vorsah –, in deren interne Hierarchie die übrigen Mitglieder nicht hineinreden hatten.

Soweit Gesellschaften – selten genug – ungeteilt weiterexistieren durften, wie unter manchen Kompromissen und Verrenkungen die Neue Bach-Gesellschaft, musste dies in Form einer „internationalen“, auf keinen Fall ge-

samtdeutschen Vereinigung geschehen und die DDR-Seite das Sagen behalten – etwa indem bei Leipziger Bachfesten die Gottesdienste im Programm nicht ausgedruckt werden durften.

Entscheidungen über die Entsendung zu internationalen Kongressen traf nicht selten das ZK der SED unter Vorsitz von Erich Honecker höchstselbst, der womöglich auch Teilnehmerlisten kürzte, damit's nicht zu teuer wurde! Am Intrigenspiel und der Ausgrenzung selbst minderbeliebter Genossen beteiligten sich Wissenschaftler, deren sonst angesehene Namen man in solchen Zusammenhängen nicht vermutet hätte.

Die andere Seite des Skandals – und das wäre zu den Enthüllungen dieses Buches aus westlicher Erinnerung anzumerken – ist freilich die Hinnahme und Duldung, die solche Praktiken auf Seiten westlicher Partner erfahren – aus wohl- oder auch mißverstandenen Entspannungs-Bestreben. Wo mitteldeutschen Forschern die Anreise zu einem westlichen Kongress verweigert wurde, führte dies z. B. nicht zur Ausladung des Funktionärs, der sie ihnen verweigert hatte. Die DDR-Privilegierten profitierten hier von einer christlichen Nächstenliebe, die sie den eigenen Kollegen nicht entgebrachten.

Immer wieder fällt dem Autor ein Missverhältnis ins Auge, das nicht nur die Musikpolitik der DDR kennzeichnete: Bei aller Zielstrebigkeit und minutiösen Planungen der Maßnahmen hatte man über die westliche Gegenseite nicht eigentlich zutreffende Vorstellungen (oder wollte sie nicht haben) – sie war Objekt fast unglaublicher Selbsttäuschungen. Man sah sie nicht, wie sie war, sondern als eine Art Gegenentwurf zu DDR-Strukturen. Aber vielleicht galt dies vice versa auch von der westlichen Entspannungspolitik?

(Mai 1998)

Detlef Gojowy

*MATTHIAS THIEMEL: Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800. Sinzig: Studio, Verlag Schewe 1996. 231 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien 12.)*

Am Ende des zweiten Kapitels („Musikalischer Vortrag nach 1800“) dieser Arbeit war dem Rezensenten immer noch nicht klar, was eigentlich der Gegenstand des Buches sein sollte. Er blätterte in die „Einführung“ zurück, um

dort zu lesen: „Es geht primär nicht um eine Rekonstruktion historischer Interpretationsstile. [...] Das Bemühen der Arbeit liegt vielmehr in der Annäherung an die Dynamik im *idealen* [Hervorhebung Thiemel] musikalischen Vortrag, wie er den einzelnen Autoren vorschwebt“ (S.3). Es ginge ihm, so der Autor, nicht um „eine lückenlose Theoriegeschichte“ (S.4), zu erschließen seien vielmehr „historische und einige systematische Grundlagen der Interpretationsanalyse“ (ebd.). Aha, denkt der Rezensent, dies erklärt wenigstens, warum er sich auf S. 53f. statt in den Erläuterungen zur *Pianoforteschule* Carl Czernys (der dieser Abschnitt gewidmet ist) auf einmal in Ausführungen über Pianisten des 20. Jahrhunderts und zur musikalischen Prosa befindet, oder warum sich auf S. 65 der nicht weiter erläuterte Satz findet: „Sind Kriterien wie Klarheit und Deutlichkeit im gegenwärtigen Schrifttum über Musik noch in Gebrauch, so ist das angesichts einer Strömung wie dem westeuropäischen Dekonstruktivismus keine Selbstverständlichkeit.“

Keine „lückenlose Theoriegeschichte“ – das scheint der Grund zu sein, warum mit Hans Georg Nägelis Ausführungen zum Chorgesang begonnen und dann unvermittelt zu Klavierschulen des 19. Jahrhunderts übergegangen wird, aus denen einzelne Aussagen zur Dynamik zitiert werden, die im Wesentlichen darin gipfeln, dass aufwärts geführte Passage Crescendo und abwärts geführte Decrescendo zu spielen seien, oder die häufig nichtssagend sind wie Christian Kalkbrenners Bemerkung „Die Art, die Taste anzuschlagen, muss man sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will [...]“. Rätselhaft sind die Ausführungen über Czernys Interpretation der Klaversonaten Beethovens, denen umgehend die (bekannte) Tatsache angefügt wird, dass Beethoven selbst der Meinung war, Czerny akzentuiere falsch, und die in der Feststellung gipfeln: „Wie dem auch sei: Die Bemerkungen, die Czerny über den pianistischen Vortrag hinterlassen hat, sind lesenswert, nicht mehr und nicht weniger.“ (S. 60).

Einige Seiten später beginnt sich der Rezensent zu fragen, ob er weiterlesen soll, denn der Autor glaubt offenbar allen Ernstes, seine Ausführungen gingen über „eine bloß antiquarische Geschichtsschreibung“ (S. 66) hinaus, ob-

gleich sie tatsächlich selbst dahinter zurückbleiben. Aber schließlich handelt es sich um eine Dissertation, und solche sind ja im Allgemeinen ernst gemeint. Es hilft also nichts, die „Beethoven-Deutung nach Adolph Bernhard Marx“ muss gelesen werden. Die Irritationen setzen sich fort: Marx schränkt ausdrücklich ein, dass zwar oft, aber eben „nicht immer“ „hinaufführende Sätze“ mit einem Crescendo und „hinabführende“ mit einem Decrescendo verbunden seien. Thiemel erklärt diese ausdrückliche Warnung vor der „grundlegenden Aussage über das reguläre, direkte Verhältnis zwischen Diastematik und Dynamik“ (S. 68), im selben Satz darauf hinweisend, dass auch Nägeli und Richard Wagner sich gegen „die generelle Gültigkeit dieser Regel“ (ebd.) – die ja eben von Thiemel und nicht von Marx stammt – ausgesprochen hätten. Immerhin: einige interessante Zitat-Lese Früchte von Marx, unter anderem über die Unzulänglichkeiten der musikalischen Notation, fallen für den Rezensenten ab, der allerdings den Hinweis, dass die „Selbigkeit der Elemente sich konstellativ“ (S. 75) verändere, was ebenso sehr für die Chemie wie für das Soziale gelte und leider noch nicht ausreichend erforscht sei, lieber unkommentiert lässt, und sich statt dessen über das plötzliche, durch Marx' Traditionskritik motivierte Auftauchen Karlheinz Stockhausens auf S.79 wundert. Dann ein (langes) Kapitel über Hugo Riemann: im Wesentlichen richtig referiert, wenngleich der Bezug von Rhythmik und Metrik zur Dynamik nicht immer klar wird und überraschenderweise gelegentlich auf die Neue Musik verwiesen wird. Der Rezensent gesteht im Übrigen, dass es ihn wenig interessiert, ob es für den Autor aus „praktischer, ästhetischer Erfahrung“ (S. 123) feststeht, dass eine Lektüre der riemannschen Schriften vor interpretatorischen Irrtümern bewahrt, zumal er den Eindruck gewonnen hat, dass solche „praktischen Erfahrungen“ implizit auch andernorts den Ausführungen zugrundegelegt und die eigentliche Methode des Buches sind. Es schließen sich Kapitel über Ernst Kurth, Boris Asaf'ev und Wilhelm Furtwängler an. Das Referieren der einschlägigen Passagen wird wieder vermischt mit Statements, die philosophisch wirken sollen, Banalitäten und Bemerkungen, die kaum einzuordnen sind. Der Rezensent will darauf nicht eingehen. Er hat den

Eindruck gewonnen, dass ihm hier methodische und historiographische Konzeptionslosigkeit als eine Art philosophischer Einsichten verkauft werden sollen. Schon längst ist der Faden zu den ersten Kapiteln verloren gegangen. Fehlendes historisches Bewusstsein, methodische Beliebigkeit und mangelnde gedankliche Kohärenz machen ein Buch zwar unverständlich, aber Unverständlichkeit ist keine hinreichende Bedingung des Philosophierens. Der Rezensent ärgert sich über die verschwendete Lektüre-Zeit.

(August 1999)

Michael Walter

*HELGA DE LA MOTTE-HABER: Handbuch der Musikpsychologie. Unter Mitarbeit von Reinhard KOPIEZ und Günther RÖTTER. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 600 S., 122 Abb., 24 Notenbeisp., 40 Tab.*

Erfreulicherweise wurde Helga de la Motte-Habers Handbuch zum zweiten Mal aufgelegt, so dass auch zukünftige Leser das Buch erwerben können. Das Buch sollte jedoch von jeder Bibliothek, welche die erste Auflage besitzt, angeschafft werden, denn die zweite Auflage ist zusätzlich um drei Kapitel bereichert. Das Kapitel über die Entwicklung der kognitiven Musikpsychologie seit 1984 aktualisiert den 1985 erschienenen ersten Band. Ein weiteres Kapitel „Zeit- und Rhythmuswahrnehmung“ von Günther Rötter behandelt einen zusätzlichen Themenbereich, der in der ersten Auflage noch nicht eigens zur Sprache kam. Mit dem Kapitel von Reinhard Kopiez „Aspekte der Performanceforschung“ kommt ein weiterer interessanter Gedanke hinzu: die Erforschung der musikalischen Ausführung (Ausübung, Vortrag, Interpretation), für die zusammenfassend das angloamerikanische Wort Performance gewählt wurde: Nach einem historischen Abriss werden verschiedene Methoden erläutert, wobei die diversen Ansätze der Performance-Forschung umfassend dargestellt werden. Das Kapitel schließt mit einem auch für an Interpretation interessierten Musikhistoriker wichtigen Aspekt, der Nutzbarmachung von „Performancesynthese als Methode der experimentellen Interpretationsforschung“.

Auch ohne die bereichernden Ergänzungen

hat das Buch de La Mottes keineswegs an Aktualität eingebüßt. Denn die Autorin beschränkt sich nicht auf die Darstellung von heutigen Methoden und Ansätzen, sondern ihre Ausführungen sind mit historischem Weitblick abgefasst. Darin unterscheidet sich ihr Handbuch grundsätzlich von anderen Standardwerken zur Musikpsychologie. Besonders beeindruckend ist diesbezüglich das erste Kapitel über den viel thematisierten Gegenstand von Musik als Sprache, der zunächst mit einfachen Beispielen vorgestellt wird; nach und nach werden historische Sachverhalte einbezogen, um dann Methoden und Ansätze der Musikpsychologie zu erörtern. So demonstriert ihr Buch, auf welche Weise Musikpsychologie auch für den Musikhistoriker interessant sein kann, und inwiefern es auch für den Musikpsychologen von Nutzen ist, sich der Musikhistorie zu widmen. (November 1999) Elisabeth Schmierer

*BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. München: Bayerisches Nationalmuseum [o. J.]. 190 S., Abb.*

Das Buch ist ein Auswahlkatalog der wiedereröffneten Sammlung alter Musikinstrumente im Bayerischen Nationalmuseum (nicht zu verwechseln mit der Sammlung im Deutschen Museum); der vollständige Katalog ist in Vorbereitung. Für ein Lesebuch, das auch Laien einen Zugang zu alten Instrumenten bieten soll, ist es mit seiner vorangestellten Übersicht über die Geschichte der Sammlung und dem altbewährten chronologischen Aufbau und einem ausgedehnten Anhang mit Glossar, Literatur, Index usw. gut geglückt. Die Einbettung in ein größeres Museum hat sich die Autorin zunutze gemacht, denn sie weist im Text immer wieder hin auf die Einbindung in Kontexte, so dass die Instrumente nicht als isolierte Artefakte dastehen. Sehr gut sind die Hinweise auf Parallelinstrumente in anderen Sammlungen und Kompositionen sowie vereinzelte Erwähnungen von Restaurierungsergebnissen. Ein separates Kapitel ist den Gemälden mit Musikinstrumentendarstellungen, u. a. von Peter Jacob Horemans, gewidmet.

Leider fehlen Hinweise auf Konstruktions- und Handwerkstechniken; hier folgt der Kata-

log einem kunsthistorischen Erzeugnis mit Abbildung, Maßen und Beschreibung, aber die Instrumentenkunde sollte weiter gehen. Gerade bei Instrumenten wie z. B. der Orgelleier wäre doch eine Bemerkung über die enorme Komplexität der Konstruktion und die meisterhafte Lösung der Platzproblematik von Interesse! Auch der Streichbogen wird fast vergessen; scheinbar hat die Autorin gerade im letzten Moment noch die Kurve „gekratzt“ (S. 150, 157, 166). Ich will nicht beklagen, aber ich bekomme immer Magenschmerzen bei „Der Korpus“. Wollen wir nicht doch zurückkehren zu „Das Korpus“ oder „Das Corpus“?

Aber auch ein erfreuliches Buch ist nicht gefeit gegen kritische Gedanken, die aber vielleicht im Hinblick auf den Hauptkatalog noch nützen können. Das gilt z. B. für die verwendeten Termini und Stimmtöne der Flöten. Hier werden mit viel Akribie imaginäre Stimmtöne und dementsprechend imaginäre Grundtöne angegeben. Derlei Angaben sind bereits in sich Interpretationen einer Frage, die trotz aller gegenwärtigen Bemühungen um die Stimmtöne nicht eindeutig beantwortet werden können (S. 19, 50 usw.). Wie wäre es einfacher mit der Angabe der Frequenz eines festgelegten, stabil stehenden Griffes? Die moderne Nomenklatur „Sopranino-, Alt-, Tenorflöte“, die auf S. 53 ehrlich als moderne Erfindung gekennzeichnet ist, besitzt in der Historie keinerlei Berechtigung, denn im Hochbarock hörte die Flöte auf, ein Consortinstrument zu sein. Ist das Fehlen einer entsprechenden historischen Nomenklatur nicht Grund genug, derlei Begriffe, die aus der Laien- und Spielmusikszene stammen, zu hinterfragen, vor allem, wo es doch historische Termini gibt? Michael Praetorius stellte seiner *Organographia* die Begriffe der Instrumente in verschiedenen Sprachen vor. Ist diese Methode für uns zu primitiv?

Dieser kleine Katalog ist eine gute Kostprobe, die auf den Gesamtkatalog nur noch neugieriger macht.

(November 1999)

Annette Otterstedt

*YEHUDI MENUHIN: Die Violine. Kulturgeschichte eines Instruments. Stuttgart: Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. 301 S., Abb.*

Die Auseinandersetzung mit populären Bü-



chern ist nicht selbstverständlich ein Anliegen für ein wissenschaftliches Journal, aber hier liegt ein schönes, geistreiches, und reich ausgestattetes Beispiel vor, das weite Kreise erreicht und dessen Botschaft ein genaues Augenmerk erfordert. Es ist ebenso eine Kulturgeschichte der Violine wie Menuhins selber, der auch eine verdient, weil seine humanen Standpunkte untrennbar von seiner Musik sind. Er findet harte Worte gegen moderne Architektur, schalltote Räume und Lärm und fordert Stille und Lauschen, und sein abschließendes Wort: „Musik und Kunst sind kein Luxus. Man darf sie nicht als schönes, aber nutzloses Beiwerk ansehen ... Vielmehr findet man durch sie einen viel direkteren Zugang zur eigentlichen Realität“ (S. 295) zeigt, dass er weder Weltflucht noch Gefühlsduselei meint. Schüler sieht er nicht als Ton, der sich in den Händen des Töpfers nach Belieben formen lässt, sondern der Lehrer erscheint als Sämann, der den geeigneten Moment abwarten muss, aber ohne Einfluss ist auf das Wachstum des Kornes (S. 147). Dass er sich überhaupt solche Gedanken macht, unterscheidet ihn von heutigen Stars, von denen er bissig feststellt: „Die Geiger von heute hingegen gleichen eher Handlungsreisenden als Gentlemen“ (S. 134).

Es ist menschlich anrührend, dass hier ein Musiker redet, der als „Wunderkind“ angefangen und die Beziehung zur Umgebung immer ausgelebt hat. Menuhin vergleicht die Geige mit einer Frau. Aber was sie denkt und woher sie wirklich kommt, interessiert ihn eigentlich nicht. Lieber spinnt er sich sein eigenes Märchen von seiner Lulu, und es findet sich viel Plattes über Geschlechterrollen in der Musik. Menuhin kennt die Welt als Sologeiger, auch wenn er meint: „Denn im Gegensatz zum Pianisten geht ein Geiger niemals allein auf eine Konzertreise ... Sein Leben verläuft als ein langer Dialog...“ (S. 237) – aber ein hierarchischer Dialog mit der Geige im Vordergrund.

In Menuhins Haus sind viele Wohnungen, aber im Keller sieht es ziemlich unordentlich aus. Es gibt erstaunliche Mitteilungen zu Geschichte, Bauweise, oder Spieltechnik, z. B.: „Das Bogenhaar ... besteht aus hunderten von Rosshaaren...“ (S. 29) „Auch sollten das Griffbrett und die Saiten täglich erst mit Benzin und dann mit Alkohol oder Eau de Cologne gereinigt werden...“ (S. 31) „...die mittelalterliche

Gambe mit sechs Saiten und c-förmigen Schalllöchern – heute kennt man von ihr noch eine Verwandte, die Viola da gamba“ (S. 78), „Für den Bau ... braucht man also das Holz der Rotanne (es kann aber auch durch das Holz der Kiefer oder der gewöhnlichen Tanne ersetzt werden)...“ (S. 82), „Apollo ... der Gott der ... Musik (man schreibt ihm die Erfindung der Laute zu)“ (S. 225). Viele ungeschickte Formulierungen mögen auf Übersetzungsfehlern beruhen. So ist Kolophonium natürlich kein „Kunstharz“ (S. 60), und es ist kaum anzunehmen, dass Stradivari erklärt habe, Rottannenklingen wie „Stimmgabeln“ (S. 56). Er gefällt sich in der Idee, die Geige als bewegliches Instrument sei ein Instrument der Juden. Historisch gesehen gilt das auch für die Gambe, dieses Instrument der Sesshaftigkeit par excellence, denn es waren jüdische Musiker, die sie aus Spanien nach Italien, und von dort nach England brachten. Wie würde Menuhin das deuten? Ist es nicht viel aufregender, wenn man sich im historischen Roman an die Tatsachen hält? Ist es wirklich zu viel verlangt, dass man, wenn man schon ein Geigenbuch schreibt, ein wenig genauer hinsieht? Gehört es nicht auch zur humanen Einstellung, Lesern keinen Talmi zu verkaufen?

Menuhin ist voller sympathischer Neugier – ob er mit Ravi Shankar „East meets West“ zelebriert, oder sich auf das Wagnis eines „Barockbogens“ einlässt, für ihn schlicht ein Bogen mit Außenkrümmung. Während Menuhin schreibt: „Es war ein Abenteuer, und es hat mir zu neuen Eindrücken und unerwarteten Überlegungen verholfen“ (S. 33), sei zitiert, wie das Experiment auf die andere Seite gewirkt hat: „According to Robert Donington, this project was born at the behest of Yehudi Menuhin... Although he declined Donington's offer of a Baroque violin ... he did agree, apparently enthusiastically, to play with a Baroque bow. It makes slight difference to the quality of sound. But Menuhin has not modified his technique... His articulation and his detail of phrasing and shaping show no deference to Geminiani et al.; to apply musical intuition alone is surely not enough. The Baroque bow was a meaningless, token gesture“ (Stephen Pettitt, Besprechung von Arcangelo Corelli, Violin Sonatas op. 5, in *EM* Oct. 1982, S. 567 f.). Was hat Menuhins guter Wille und Enthusiasmus denn nun ei-

gentlich bewirkt, außer ein neues Vorurteil in die Welt zu setzen?

So ist das schöne Buch ein gemischtes Vergnügen. Wozu müht sich die Wissenschaft, wenn die Praktiker sie so großzügig ignorieren? Menuhin war überzeugt, dass die Kunst zum Leben ermutigt. Es ist schade, dass seine gütigen Gedanken in nichts zerlaufen, wenn der sachliche Gehalt seines Buches so wenig ernst zu nehmen ist. So sinniert man melancholisch über die Diskrepanzen von Ideal und Wirklichkeit, wie Menuhin auch: „So erinnert die Geige auch stets an ihren Ursprung bei den Zigeunern und Mongolen ... wo Mensch und Pferd und Mensch und Geige noch eins waren“ (S. 29). Es gibt ein Photo in A. Buchner, *Musikinstrumente der Völker* (1968), Nr. 38 mit einem Mongolen, der auf seiner Fiedel spielt, komplett mit Pferdekopf, Saiten und Bogenbespannung aus Pferdehaaren. Hinter ihm jedoch steht als Zeichen der neuen Zeit ein Fahrrad – Symbol dafür, dass ein humaner Musiker immer ein Don Quijote bleiben muss?

(November 1999)

Annette Otterstedt

HANS RHEINFURTH: *Musikverlag Gombart. Basel Augsburg (1789–1836). Mit einem Beitrag von Monika GROENING: Geschichte der Familie Gombart. Tutzing: Hans Schneider 1999. 687 S., Abb.*

Wozu Darstellungen zur Geschichte des Musikverlagswesens sowie Auflistungen der jeweiligen Verlagsproduktion mit allen hierzu nötigen Angaben nützlich sind, wissen wenigstens diejenigen, die sich schon einmal mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses befasst haben und das mühsame Zusammenklauben vermeintlich nebensächlicher Daten und Fakten aus eigener Erfahrung kennen. Daneben dokumentieren Veröffentlichungen dieser Art eine Facette der Musikgeschichte, die bei der üblichen Suche nach „Größe“ und „Bedeutung“ aus dem Blickfeld gerät: Das Musikleben einer Zeit in seiner vielfach unspektakulären Alltäglichkeit wird erkennbar, und es stellt sich in aller Deutlichkeit heraus, in welchem Maße künstlerische Ambition – sei ihr Resultat nun eine Komposition Mozarts oder ein biederes Tänzchen eines Unbekannten – auch mit den

profanen Aktivitäten eines Handwerkers oder Geschäftsmanns verbunden ist. Hans Rheinfurths Buch setzt die Reihe der in den vergangenen Jahren erfreulicherweise erfolgten Veröffentlichungen auf diesem Gebiet fort und schließt damit eine Lücke, über deren Dimension bislang fast vollständige Unkenntnis herrschte. Rund eintausend Verlagswerke enthält der Katalog, dazu Daten zur Verlagsgeschichte, diverse Register, die das Auffinden von Namen, Titeln und Texten ermöglichen, sowie zahlreiche Abbildungen von Gombart-Drucken und besonders aufschlußreicher Quellen. Die vorangestellte Studie von Monika Groening (der Urururenkelin des Verlagsgründers) bettet das Ganze in einen familien- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang ein.

Rheinfurths Katalog, der nun nach vieljährigen, mit erheblichem Aufwand betriebenen Recherchen vorgelegt werden konnte, besticht durch seine enorme Gründlichkeit und philologische Präzision. Er enthält, geordnet nach Komponisten, die Titel in buchstabengetreuer Übertragung, Angaben zum Inhalt der Drucke, Plattennummern, Datierungen, Preise, bibliographische Nachweise, Briefbelege, vielfältige Anmerkungen und nicht zuletzt Fundorte mit Signatur; dass überdies auch die trotz emsiger Bemühungen nicht aufgefundenen Drucke (leider immerhin rund ein Drittel des Gesamtkorpus) mit aller Akribie verzeichnet sind, ist sehr zu begrüßen. Zukünftige Veröffentlichungen dieser Art sollten sich in jedem Falle am vorliegenden Werk orientieren, dessen vorbildliche Ausstattung durch den Verlag ebenfalls nichts zu wünschen übrig lässt.

(Januar 2000)

Axel Beer

JEAN-JACQUES ROUSSEAU/HORACE COIGNET: *Pygmalion. Scène lyrique. Édition critique par Jacqueline WAEBER. Genève: Éditions Université – Conservatoire de Musique 1997. XXIV, 89 S.*

Nachdem die Melodramforschung sich seit Jahrzehnten immer wieder mit dem ersten Werk der Gattung, Jean-Jacques Rousseaus *Scène Lyrique Pygmalion* in der Vertonung Horace Coignets, auseinandersetzt, existiert nun eine moderne Edition, die erstmals den charakteristischen Wechsel von Text und Musik auch op-

tisch zum Ausdruck bringt und so Stellung bezieht in der Frage, ob der Text des Werkes als Kunstwerk für sich genommen zu betrachten sei. Als Quellenbasis der musikalischen Teile dient das 1995 in Avignon aufgefundene Exemplar des Originalstimmendrucks, der 1770 bei Castaud in Lyon erschien. Zur Ergänzung der hierin nicht erhaltenen Partien werden die drei bereits bekannten Stimmenmanuskripte sowie die Manuskriptpartitur der Comédie Française herangezogen. In den Textteilen bemüht sich die Edition, anders als die Rousseau-Gesamtausgabe der Bibliothèque de la Pléiade, die Quellenlage vollständig darzustellen und die zahlreichen Varianten im laufenden Text anzugeben, was ihr in vorbildlicher Form gelingt. In französischer und englischer Sprache erteilt das Vorwort Auskunft über die Geschichte des Originaldrucks sowie über die Entstehung und Rezeption des Werkes, wobei die Betonung vor allem auf einer Rehabilitierung des Komponisten Coignet liegt. Der französischsprachige Anhang bietet neben dem kritischen Bericht eine detaillierte Beschreibung und Bewertung der zugrundegelegten Quellen. Unausgewogen wirkt dagegen die Bibliographie, die neuere nichtfranzösische Literaturangaben vermissen lässt. Ist die Edition auch nicht die erste, die Text und Musik in einem Band vereint, wie im Vorwort behauptet – wohl in Unkenntnis des im Jahr zuvor vom Emilio Sala herausgegebenen Faksimiles der Partitur der Comédie Française sowie mehrerer Textdrucke in Band 22 der *Drammaturgia musicale veneta* – so bietet sie doch erstmals die gesamte Gestalt des Werkes einschließlich musikalischer und textlicher Varianten in übersichtlicher Form dar und bedeutet insofern eine sinnvolle Ergänzung zu Salas Faksimileausgabe.

(August 1999)

Katharina Kost

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester, Werkgruppe 3: Geistliche Werke, Band 3: Requiem op. 148.* Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 1993. XIII, 192 S., Faksimile-Beiheft 24 S.

In Band 3 der geistlichen Werke Robert Schumanns erscheint mit dem *Requiem* op. 148 aus dem Jahre 1852 das Werk mit der letzten

Opusnummer der offiziellen Werkzählung im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke*. Der von Bernhard R. Appel herausgegebene Band enthält eine sorgfältige und aufschlussreiche Darstellung der Werkgeschichte. Darin behandelt Appel die Entstehung, den Erstdruck und die Rezeption der Komposition in einer behutsam abwägenden Argumentation, die ein hohes Maß an Wissenschaftlichkeit erkennen lässt. Als sein Hauptanliegen formuliert der Herausgeber, „durch die Wiedergabe des authentischen Notentextes, eines textkritischen und werkgeschichtlichen Kommentars und einer Skizzendokumentation“ ein Rezeptionsinteresse fördern zu wollen, das erst in „jüngster Zeit ... sowohl durch Aufführungen als auch durch wissenschaftliche Studien“ entstanden sei. So möchte der Editor durch seine textkritischen Maßnahmen „Interpreten wie Wissenschaftler zur weiteren konstruktiven Auseinandersetzung“ mit diesem nicht nur von Brahms wenig geschätzten Werk anregen (S. X–XI). Dieses Vorhaben dürfte dem Herausgeber angesichts der opulenten Ausstattung des Bandes, dem die vollständige Reproduktion von Schumanns Entwurf zum *Requiem* op. 148 als Faksimile-Beiheft angefügt ist, sicherlich gelingen. Eine besondere Leistung von Herausgeber und Verlag.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen, Werkgruppe 3: Studien und Skizzen, Band 4: Dresdener Skizzenheft.* Hrsg. von Reinhold DUSELLA und Matthias WENDT/Taschennotizbuch. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Kazuko OZAWA-MÜLLER und Matthias WENDT. Mainz u. a.: Schott 1998. XVIII, 159 S.

Dieser Band bereichert die Schumann-Ausgabe um eine Publikation, die von konservatorischen, biographischen und philologischen Aspekten geleitet ist. Erstmals werden hier zwei Dresdner Notizbücher Schumanns vollständig veröffentlicht. Das *Dresdener Skizzenheft* benutzte Schumann von 1845 bis März 1849 und das *Taschennotizbuch* von Ende 1848 bis 1849. Die Herausgeber weisen auch

besonders darauf hin, dass beide „offenkundig in Zusammenhang mit einem einschneidenden Wechsel in Schumanns Kompositionstechnik zu Beginn seiner Dresdener Jahre“ stehen (S. XIII). Nach Schumanns eigener Aussage begann er in dieser Zeit, „alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten“ (S. XIII).

Auf den hochformatigen Seiten des Bandes werden in der oberen Hälfte die zur Verbesserung der Lesbarkeit vergrößerten photographischen Reproduktionen der Skizzenbuch-Seiten wiedergegeben, in der unteren die Transkriptionen. Die Tatsache, dass Schumann die Skizzenbücher auch vom Buchende anfangend benutzt hat, führt zu der etwas unbequemen aber konsequenten Wiedergabe von auf dem Kopf stehenden Notaten. Im kritischen Bericht werden die Notenskizzen den Kompositionen zugeordnet.

Neben Notenskizzen enthalten die beiden Bücher Tagebucheintragungen, Vermerke über Zahlungen, Erinnerungshilfen und Aphorismen wie beispielsweise die eigenwillige Sentenz auf der ersten Seite des *Dresdener Skizzenheftes*: „Moderne Fugen = künstliche Ruinen“ (S. 3). Ein ausführliches Namen- und Personenregister mit biographischen Angaben schließt den kritischen Bericht ab. Ein wertvolles Forschungsergebnis.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplemente, Band 1: Ernst BURGER: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Unter Mitarbeit von Gerd NAUHAUS und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau. Mainz u. a.: Schott 1998. 355 S., Abb.*

Es ist schon als eine verlegerische Großtat zu bezeichnen, wenn ein Musikverlag eine Komponistenbiographie in solch vorzüglicher Ausstattung herausbringt, und wenn dann dieser Band auch noch als Supplement in die Gesamtausgabe Eingang findet, dann sind die Begeisterungsausbrüche kaum noch zu zügeln. Ernst Burger baut sein Buch so auf, dass mit Ausnahme der ersten sieben Kindheitsjahre Schumanns, die en bloc behandelt werden, jedes Jahr in Schumanns Leben in Bildern und Dokumenten nachgezeichnet wird. Ab 1822 ist die Dar-

stellung dann stets zweigeteilt. In diesem Jahr entstand Schumanns erste erhalten gebliebene Komposition. So gliedert sich ab 1822 die Dokumentation eines jeden Jahres erstens in die Darstellung von Schumanns Leben und zweitens in die seiner Werke. Und wenn im Vorwort Klaus Wolfgang Niemöller so richtig wie nüchtern feststellt, dass eine solche chronologische Dokumentation in der Lage sei, „für die Lebensgeschichte, für die Werkgeschichte, aber auch für die zeitgenössische Rezeptionsgeschichte verlässliche Parameter bereitzustellen, bei der die individuelle Biographie mit kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungslinien verknüpft wird“, dann muss dem aber entgegengehalten werden, dass dieses Buch einfach Spaß und Vergnügen bereitet aufgrund seiner liebevollen und bis hin in die Wahl des Papiers in höchstem Maße befriedigenden Gestaltung. Man legt es nicht so schnell wieder aus der Hand. Das Buch ist ein ästhetischer Genuss.

(August 1999)

Patrick Dinslage

ROBERT SCHUMANN: *Die Orange und Myrthe hier (1853; WoO 26,4) für Vokalquartett und Pianoforte. Faksimile des Autographs und Urtextausgabe. Hrsg. von Christoph DOHR mit einem Vorwort von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Köln: Dohr 1996. 12 S.*

Ganze achtzehn Takte umfasst diese 1942 erstmalig erschienene Komposition Robert Schumanns. Sie war das musikalische Tablett, auf dem Robert seiner Frau Clara 1853 zum dreizehnten Hochzeitstag einen neuen Flügel überreichte. Dem Werk für Vokalquartett und Klavier liegt ein Text zugrunde, den Schumann schon 1840, als er Clara ebenfalls einen Flügel schenkte, als dreistrophiges Widmungsgedicht verfasst hatte.

Die vorliegende Urtextausgabe entstand anlässlich des 100. Todestages von Clara Schumann. Eingeleitet wird die Publikation durch ein Vorwort von Irmgard Knechtges-Obrecht, in dem sie Anlass und Hintergrund der Entstehung des Werkes ausführlich beschreibt. Dem Kritischen Bericht zur Urtextausgabe von Christoph Dohr geht ein Faksimile-Abdruck des Sopran-Stimmblattes voraus. Im Anschluss an den detaillierten Bericht folgt ein vollständiges

Faksimile des im Heinrich-Heine-Institut zu Düsseldorf aufbewahrten Autographs. Den Abschluss bildet die eigentliche Urtextausgabe. Darin wird Schumanns Orthographie (z. B. seine Angewohnheit, die Dynamik oberhalb der vier Vokalstimmten zu notieren) beibehalten. Eine schöne Ausgabe.  
(August 1999) Patrick Dinslage

*JOHANNES BRAHMS: Fantasien für Klavier Opus 116. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. München: G. Henle Verlag 1997. 21 S.*

Bei dem Autograph der vorliegenden Faksimile-Ausgabe dürfte es sich um die erste vollständige Niederschrift der sieben *Klavierstücke* op. 116 handeln, die laut Brahms' Eintrag in „Ischl / im Sommer 92.“ (S. 21) komponiert wurden. Die Handschrift befindet sich seit 1926 in der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek „Carl von Ossietzky“ in Hamburg. Das Autograph, das die einzige erhaltene Handschrift der *Klavierstücke* darstellt, hat nicht als Stichvorlage gedient. Zwar wissen wir durch Brahms' Briefwechsel von weiteren existierenden Handschriften, so den nach dem 8. August 1892 an Hans von Bülow, Anfang Oktober 1892 an Clara Schumann und Ende Oktober / Anfang November 1892 an Theodor Billroth übersandten Handschriften, die jedoch verschollen sind, wie auch die von Brahms am 20. Oktober 1892 an Verleger Simrock, Berlin, gesandte Stichvorlage. Es existiert hingegen noch ein Korrekturabzug zur Erstausgabe mit Brahms' handschriftlichen Einträgen. Das Autograph weist Korrekturen, mehrfache Streichungen und eine Überklebung auf, die erkennen lassen, dass Brahms bei der Niederschrift der *Klavierstücke* noch zahlreiche Änderungen (Tinte, Bleistift), auch struktureller Art, vorgenommen hat.

Die Anregungen, ein Faksimile von dieser Handschrift zum Brahms-Jahr 1997 herzustellen, kam von der Johannes Brahms-Gesellschaft, die auch die Drucklegung förderte. Dies war eine ausgezeichnete Idee, zumal das relativ dünne Papier des Autographs, das einst als elegant galt, allmählich brüchig wird.

Die Ausgabe ist mit einem Nachwort (auch in

englischer Übersetzung) von Bernhard Stockmann, dem ehemaligen Leiter der Musik- und Handschriften-Abteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, versehen und mit einer Abbildung der von der Überklebung gelösten Stelle im *Intermezzo* Nr. 4, das hier noch die Überschrift „Notturmo“ aufweist, ausgestattet. Stockmann gibt eine kurze Beschreibung des Autographs, weist auf einige ihm charakteristisch erscheinende Stellen hin, so auf Auslassungen im Notentext bei der Wiederholung von Takten, auf Oktavierungen und „da capo“ – Hinweise – dies sind für Brahms typische Gepflogenheiten der Niederschrift, die sich in zahlreichen seiner Handschriften nachweisen lassen –, hebt Differenzen zwischen Autograph und Erstdruck hervor und setzt sich mit einigen brahmsschen Korrekturen näher auseinander. Die Änderung von Tempo-Bezeichnungen ist bei Brahms, so sei angemerkt, kein Zeichen für Unsicherheit in der Temponahme, wie Stockmann meint, sondern eher ein Beweis für besondere Sorgfalt, die entsprechenden Bezeichnungen möglichst verständlich und klar gemäß seiner kompositorischen Vorstellung zu setzen, vielfach auch, um etwa zu verhindern, dass die Stücke von Interpreten in zu raschem Tempo genommen werden, wie beim *Intermezzo* Nr. 5, das Brahms vom ursprünglichen „Allegretto“ in ein „Andante“ änderte.

Die Faksimile-Ausgabe ist vorbildlich ausgestattet. Der Verlag hat alle Mühe darauf verwandt, dass die Farbe des Papiers wie auch der Schrift des Autographs und der nachträglichen Einträge des Komponisten täuschend ähnlich nachgebildet wurden. Ohne Zweifel wird dieses Faksimile dazu verhelfen, die Erkenntnis von Brahms' Schaffensprozess zu fördern und zur Klärung weiterer mit diesen *Klavierstücken* und deren Entstehung zusammenhängender Fragen beizutragen.

(Oktober 1999)

Imogen Fellingner

*Comedian Harmonists. Das Original. Fünf Originalarrangements. Hrsg. von Ulrich ETSCHKEIT und Julian METZGER. Rekonstruiert von Julian METZGER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 31 S.*

Ganz vergessen waren die *Comedian Harmonists*, und in den letzten Monaten haben Fil-

me und Buch-Veröffentlichungen eine regelrechte Renaissance eingeleitet. Nun liegt auch die erste quellenkritische Notenausgabe von fünf Erfolgstiteln vor – sie wird angesichts der Koinzidenz mit den noch publikumswirksamen Erscheinungsformen ebenfalls weithin beachtet werden.

*Comedian Harmonists: Das Original* – endlich, so werden alle Anhänger des legendären Sextetts ausrufen und an die eher fragwürdigen Arrangements denken, die bisher erhältlich waren. Die Aufgabe der Herausgeber bei der Erstellung eines authentischen Notentexts erweist sich als äußerst anspruchsvoll, da die Originalstimmen nur teilweise überliefert sind und vieles nach den Tondokumenten rekonstruiert werden muss. Zudem improvisierte der Pianist den Klaviersatz, so dass eine textgetreue Edition schlechterdings unmöglich ist. Julian Metzger entscheidet sich für eine charakteristische Begleitung, die konsequent einfach gehalten ist und fähige Pianisten zu Ausschmückungen anregen wird. Überzeugend ist auch der Grundsatz der Herausgeber, bei der Wiederherstellung der Vokalpartien im Zweifelsfall eher den bekannten Tonaufnahmen als dem originalen Notenmaterial zu vertrauen. Dass eine Ausgabe dieser Arrangements die Praxis im Auge behält und daher eher mit einem leichten wissenschaftlichen Apparat daherkommt, um durch einen günstigen Verkaufspreis die Verbreitung zu fördern, ist verständlich. Immerhin lassen sich durch den Verzicht auf einen regelrechten Kritischen Bericht und durch in Fußnoten aufgenommene Einzelanmerkungen fünf Stücke auf 32 Seiten unterbringen, ohne dass das Notenbild allzu sehr gequetscht wirkt (Ausnahme: In *Guter Mond*, Takt 28, sind die Viertel durch den Computersatz allzu sehr gestaucht). Dass die Zuordnung der Fußnotenziffern dabei teilweise irritiert, belegt Ziffer 2) auf Seite 23, die dort an drei Parallelstellen erscheint: zunächst (Takt 20/21) nach dem fraglichen Verlauf, dann (Takt 24/25) inmitten und schließlich (Takt 32/33) davor. Auch andere kleinere Nachlässigkeiten trüben den soliden Gesamteindruck und sollten bei der sicher abzusehenden Zweitaufgabe korrigiert werden: In den einleitenden Anmerkungen erscheinen die Bemerkungen zu *Guter Mond* und *Liebling* in anderer Reihenfolge als im Liederheft. – *Guter Mond* steht in H-Dur,

die empfohlene Ausführung einen Halbton tiefer müsste demnach in B-Dur erfolgen (und nicht in b-Moll, wie die Einleitung nahe legt), und der dort erwähnte Bassdurchgang steht am Ende von Takt 29 und nicht am Ende von Takt 30. – Im *Kaktus* lautet die 2. Note von Tenor 2 in Takt 89 *f* statt *e*, am Ende von Takt 100 fehlt der (Wechsel-)Bassschlüssel, und im *Matrosen-Lied* fehlt vor der 3. Note im Bariton in Takt 72b ein Auflöser.

Dennoch – an dieser Ausgabe (und den gewiss geplanten Folgeheften) wird künftig kein seriöses Comedian Harmonists-Konzert und erst recht kein Collegium musicum vorbeikommen.

(April 1998)

Frank Reinisch

## Eingegangene Schriften

Bach Handbuch. Hrsg. von Konrad KÜSTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1999. X, 997 S., Abb., Notenbeisp.

IGNAZ VON BEECKE (1759–1803): Vierzehn ausgewählte Lieder. Nach den in der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek aufbewahrten Autographen hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Dagmar LEEB. Augsburg: Wißner 1998. 64 S. (Documenta augustana. Band 2.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 1 in C-dur op. 21. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 64 S. Critical Commentary: 40 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 2 in D-dur op. 36. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 82 S. Critical Commentary: 42 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 5 in c-moll op. 67. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 124 S. Critical Commentary: 88 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 6 in F-dur op. 68. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 131 S. Critical Commentary: 68 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 7 in A-dur op. 92. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. Critical Commentary.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Epistolatio. Volume I (1783–1807). A cura di Sieghard BRANDEN-