

Besprechungen

Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste. Hrsg. von Stephanie SCHROEDTER. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012. 633 S., Abb., Nbsp.

Ein Ausflug zur Tanzforschung lohnt sich für die Musikwissenschaft immer, auch da sie in dem sich dabei vollziehenden Rollentausch nur dazulernen kann: Gilt Musik interdisziplinär meistens als der Außenseiter, dem Denotation und semantische Eindeutigkeit fehlen, schlüpft sie gegenüber der noch flüchtigeren Kunstform des Tanzes in die Rolle des grafisch fixierbaren und somit wissenschaftlicher Objektivität leichter zugänglichen Mediums. Am Urlaubsort angekommen, wird die Musikwissenschaft sich aber mit von zu Hause bekannten Problemstellungen konfrontiert sehen, die um den Status des autonomen Partiturtexes und dessen Infragestellung kreisen. Dies gilt auch für den vorliegenden substanziellen Sammelband zu verschiedenen Bewegungskünsten, der Aufsätze zum klassischen Ballett ebenso enthält wie solche zur Performance Art und zum Film (mit einem Schwerpunkt auf *The Jazz Singer*, wobei die wiederum weit stärkere semantische Sättigung des Mediums Film erneut andere Methoden und Beschreibungsarten motiviert).

Programmcharakter besitzt der an den Anfang gestellte umfängliche Essay der Herausgeberin, die anhand der Choreografien „autonom“ musikalischer Partituren durch Martin Schläpfer die Grenzen der Bestimmungsgewalt der Musik über deren tänzerische Umsetzung diskutiert. Einzuzurechnen in den Programmcharakter ist dabei eine mehrseitige Endnote, die eine kritische Rezension der jüngst vorgelegten Habilitationsschrift von Jörg Rothkamm zur *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* enthält: Dessen zu stark von der Partituranalyse eingegrenztes Erkenntnisinteresse verfehlt nach Meinung der Autorin den veränderten Gattungsrahmen zum Beispiel von Mauricio Kagels *Pas de cinq*: Der (Vers-)Fuß als Körper-

teil des Rhythmischen verdrängt das Gesicht, die Arme, den Leib als Träger der tänzerischen Geste; die performative Umsetzung von Musik umfasst mehr als das mit der Musik geteilte und auf deren Textvorgabe zurückführbare Darstellungselement der rhythmisierten Schrittfolge.

Eine immer wieder hervortretende Grundspannung scheint also zu sein, dass das Ballett progressive Kunstauffassungen in ein historisch regressives Koordinatensystem einschreibt: „Die Bewegungstechnik des Balletts wurde in jüngerer Zeit immer wieder zum Inbegriff einer eurozentristischen Kunstpraxis erhoben, die absolutistischen Machthierarchien entsprang und dementsprechend zentralperspektivische Strukturen in geradezu beängstigender Art und Weise verkörpert, somit obsolete politische Systeme quasi korporalisiert.“ (S. 45) Hierzu besonders aufschlussreich ist auch der Beitrag von Janice Ross zur Massenkoordination im Ballett und der Nähe zu Inszenierungsstrategien von Truppenaufmärschen auf der Bühne.

Eine in vielen Texten spürbare Folge ist, dass die Darstellung spezifischer Einzelfälle beständig mit einem Überbau möglichst allgemeiner Referenzen und gerade angesagter Theorieaxiome angereichert wird – die kognitionswissenschaftlichen Verweise auf Spiegelneuronen als Träger tänzerischer Lernprozesse sind ein besonders plastisches Beispiel. Adrienne Brown fasst den für Performanzkünste verschobenen theoretischen Überbau konzise zusammen: „Meaning is that which is meaningful to the individual person; moreover it is unique in each moment.“ (S. 189) Der Sinn entsteht also erst in der jeweils singulären performativen Situation, und genau daher gibt es vielleicht eine lange Skepsis gegen die Umsetzung nicht funktional für diesen Zweck geschriebener Musik als Ballett. Die Legitimation dieser Praxis diskutiert Steffen A. Schmidt, vielleicht etwas zu stark apologetisch in Anerkennung der abzuwehrenden These. Andererseits ermöglicht dieser Ansatz immer wieder reizvolle intermediale Übersetzungen, wie zum Beispiel durch Bettina Brandl-Risi, die Fermatenklänge als akustisches Phänomen der performativ still stehenden Zeit zum Tableau vivant in Beziehung stellt.

Der Aufsatz von Christa Brüstle zur Perfor-

mance Art (u. a. von Yoko Ono) erscheint ideell als Mittelachse des Bandes, da hier eine beide Pole relativierende Vermittlung zwischen spontaner Praxis und prädisponierender Partiturlogik angestrebt wird. Brüstle zeigt, dass Konzeptkunst ihre Aktionsräume auch notational fixierten Instruktionen verdankt. Deren Status aber verschiebt sich dabei sowohl hin zur reinen Aktionschrift, wie die Anweisungen zum selbstgenügsamen Bildkunstwerk gerinnen können. In dieses Bild passen auch die in ihrem Aufsatz zur „Sittlichkeit im Klang“ präsentierten Grundthesen der Habilitationsschrift von Ivana Rentsch, zeigt sie doch, wie sich im 18. Jahrhundert eine Verschiebung vom realen Tanz zu dessen ideeller Repräsentation in syntaktischen Konstrukten wie dem Periodenprinzip vollzogen hat. Eine Art Entmündigung des in körperliche Bewegung konkret umgesetzten Tanzes wäre damit eine der Gründungsurkunden musikalischer Autonomie. In diesem Sinn führt der sehr lesenswerte, wenn auch stark verästelte und qualitativ schwankende Band die Wagner'sche Kritik an den Tanzursprüngen der absoluten Musik in eine ganz andere Richtung fort: mit der Fragestellung, was der wiederum von seinen eigenen Wurzeln emanzipierte moderne Tanz der Musik und Musikwissenschaft erzählen und beibringen könnte.

(Juli 2013)

Julian Caskel

Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Marleen HOFFMANN, Joachim IFFLAND und Sarah SCHAUBERGER. München: Allitera Verlag 2012. 184 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 4.)

Das Internet beeinflusst inzwischen unser gesamtes Leben, es wird zum Schlagwort, das gerade in Buchtiteln gern verwendet wird. So erscheinen Titel wie *Leben 2.0* (Stuttgart 2009), *Journalismus 2.0* (Konstanz 2011), *Wissensmanagement 2.0* (Hildesheim 2012), *Mitbestimmung 2.0* (Düsseldorf 2013), *Menschheit 2.0* (Berlin 2013), das hr2-kultur-Funkkol-

leg *Wirklichkeit 2.0 – Medienkultur im digitalen Zeitalter* (Stuttgart 2012) sowie der hier zu besprechende Band *Musik 2.0*. Allen Bänden ist die aktuelle Perspektive des 2004 so benannten „Web 2.0“ gemein, das geradezu symbolisch für die Möglichkeit des Agierens nicht nur einiger Ausgewählter, sondern aller Rezipientinnen und Rezipienten steht – wobei letzterer Begriff auch im originär literaturwissenschaftlichen Konzept keineswegs stets Passivität impliziert (vgl. das Postulat von Susanne Binas-Preisendörfer, S. 19).

Der vorliegende Band, das Resultat des 24. internationalen studentischen Symposiums des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft 2011 in Detmold, erweitert seinen Haupttitel nun nicht nur durch den – erwartbaren – Begriff „Rolle der Medien“, sondern fährt auch noch mit dem enormen Geschütz „Rezeption in Geschichte und Gegenwart“ auf. Hier spätestens fragt man sich, wie die versprochene, große Perspektive eingelöst werden soll. Nun gleich vorab: Es gelingt, wenn auch in unterschiedlicher Qualität der Beiträge, was aber ein wohl unvermeidliches Problem von Sammelbänden darstellt.

Etwas enttäuschend ist leider die vier Seiten umfassende Einleitung des Bandes, in der nur eine halbe Seite (S. 8, Abs. 1, zur Rezeption vgl. S. 10, Abs. 2) dem tatsächlichen Thema gewidmet ist. Das erklärte Ziel des DVSM, „neue Forschungsgebiete und methodische Ansätze aufzugreifen, die sich kritisch mit der etablierten Musikwissenschaft auseinandersetzen“ (S. 7), wird hier sicherlich eingelöst, die Form der Auseinandersetzung sollte allerdings im Einzelfall doch differenziert ausfallen und keine (neuen) Gegenwelten aufbauen. So beginnt gerade eine der zwei professoralen Beiträge, der von Susanne Binas-Preisendörfer, den Band in einem vom Titel her grundlegend scheinenden, inhaltlich aber enttäuschenden Beitrag („Medien und Medialität als Herausforderung für Musikwissenschaft heute“), in dem sich die Autorin von „dem Fach“ (S. 13) bzw. „der“ „Musikwissenschaft“ (S. 12, 22 et passim) absetzt, deren pauschales Bild jedoch nur in ihrem Kopf zu existieren scheint.

Im Verlauf des Bandes zeigt sich der im Titel

versprochene umfassende Blick dann sehr deutlich, denn bereits die ersten Beiträge von Nils Grosch, Astrid Kerstin Dröse und Stefanie Rauch nehmen eine dezidiert historische Perspektive ein: Es geht um das „Lied als Medium und Medienprodukt im 16. Jahrhundert“, um „Lieder im Zeitalter der Medienrevolution“ im 17. Jahrhundert und um die Frage der „medialen Grenzen des Notendrucks“. Grosch, der Ergebnisse seiner inzwischen erschienenen – und für das Tagungsthema tatsächlich grundlegenden – Habilitationsschrift präsentiert, diskutiert die Verbreitung des Lieds durch neue Möglichkeiten der Druckreproduktion mehrstimmiger Musik, aber auch durch die Verbreitung in Flugblatt und Flugschrift als „Bestandteil einer populären Kultur, eng eingebunden in multimediale performative und kommunikative Netzwerke“ (S. 25). Er postuliert, dass durch die Medialisierung im Fall des Liedes nicht eine bloße Veränderung der Kommunikationsstrukturen, sondern eine neuartige „Typologie des intermedial konstituierten Genres“ (S. 33) entsteht. Dröse beschreibt hier anschließend exemplarisch die „vielfältigen medialen Verbreitungsformen“ und „verschiedenen sozialen Kontexte“ (S. 45) von Georg Greffingers *Seladons Weltlichen Liedern* (1651) und Rauch zeigt in „Schlaglichter[n]“ (S. 51), aber grundlegend und gut durchdacht, die Möglichkeiten auf, die die Verbreitung von Musik durch den Notendruck eröffnen, verdeutlicht aber am Beispiel der Notenbeispiele von Lehrbüchern auch beispielhaft, wie den „medialen Einschränkungen“ (S. 59) des Notendrucks durch Kommentare begegnet wird; ein Vorgang, der hier etwas hochtrabend als „intermediale Erweiterung in Form von Medienkombination“ (ebd.) bezeichnet wird.

Neben dieser historischen wird auch die aktuelle Perspektive keineswegs vernachlässigt: Es finden sich Beiträge von Florian Mayer und Elisabeth Treydte zur „Rekonstruktion von Medienpraxis in der Frühzeit der Phonographie“, von Joachim Iffland zu den „Einflüsse[n] der Medientechnik auf die Musik am Beispiel der Comedian Harmonists und der Revelers“, von Marleen Hoffmann über Ethel Smyth und die BBC sowie von Shelina Brown über „New

Media“ im Kontext der „Third-Wave Feminist Cultural Resistance“, ein Text, der die von unabhängigen Fan-Magazinen als Form der Selbst-Präsentationen von bekannten Gruppen wie den Riot Grrrls, beschreibt. Hier allerdings wäre eine Analyse der Möglichkeiten, die eben das Web 2.0 diesen Formen von Selbst-Präsentationen gibt, für das Thema des Bandes grundlegender gewesen.

Höchst aktuelle Fragestellungen behandeln nun die zum Teil wichtige Ansätze bietenden Texte von Andreas Heye zur „Generation iPod“, von Yvonne Stingel-Voigt zur Relevanz von Musik im Computerspiel, von Christoffer Jost und Seraina Gratwohl zu „Populäre[r] Musik in Brasilien im Zeichen des Web 2.0“ und – last not least – von Sarah Schauburger zur Frage nach „*YouToube* als Medium der Emanzipation im E-Gitarrendiskurs“.

Es ist das Verdienst dieses Bandes, dass, ausgehend vom aktuellen Status quo, die historische Perspektive nicht vernachlässigt wird, es wird im Gegenteil deutlich, dass sich – am Beispiel der Musik und des Notendrucks besonders gut zu zeigen – geradezu eine Folge von „Medienrevolutionen“ ereignet, die alle in ihrer Weise die Dispositive von Kommunikation verändern. Aktuell wird man, gerade im Kontext der sich etablierenden Performance studies, auch in Zukunft verstärkt auf musikalische Selbst-Präsentationen und ihre neuen Möglichkeiten durch das Web 2.0 blicken müssen – insofern bringt dieser Band eine höchst aktuelle Forschungsrichtung stärker in den Blick. Die Frische und Vielfalt der einzelnen Beiträge mag daher rühren, dass es sich bei der überwiegenden Anzahl der Beitragenden um Master-Studierende bzw. Promovierende handelt. Man darf sich auf diese neue Generation von Musikwissenschaftlerinnen freuen!

(März 2014)

Corinna Herr

JÜRIG STENZL: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2012. 215 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Salzburg. Band 7.)

Die vorliegende Sammlung von Aufsätzen Jürg Stenzls zum Gebiet der musikalischen Interpretationsforschung zeichnet auch deren Weg von der theoretischen Grundlegung zur beispielhaften Exemplifikation sinnfällig nach. Am Ende stehen drei Einzelstudien zum Instrumentalwerk und zu *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy, der an den Beginn gestellte Aufsatz hingegen kann als eines der Gründungsdokumente des Forschungsfelds bezeichnet werden. Stenzl entwickelt hier den Gegensatz von *Espressivo* und Neusachlichkeit als historisch aufeinander folgende gegensätzliche Modi musikalischer Interpretation. Ergänzt wird deren Dichotomie vom historisierend-restaurativen Modus, für den Stenzl in Anlehnung an Richard Taruskin einen mit dem neusachlichen Modus geteilten Horizont modernistischer Objektivitätsforderungen annimmt.

Zu Stenzls Verdiensten gehört nicht zuletzt, dass er in der sehr häufig an Toscanini und Furtwängler ausgerichteten Kontrastierung von Interpretentypen beide als Außenseiter bestimmt, die als Spätgeborener bzw. als Vertreter einer italienischen Gegentradition für die historische Bestimmung der Interpretationsmodi gerade nicht die besten Repräsentanten sind. Zu den verbleibenden Schwächen der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Interpretieren gehört demgegenüber, dass es einen klar favorisierten Kanon geeigneter Kandidaten wie Willem Mengelberg oder Herbert von Karajan gibt, während so wichtige Vertreter wie Jascha Horenstein oder selbst Erich Kleiber und Otto Klemperer weniger Aussagekraft zu besitzen scheinen. Die teilweise unüberschaubare Anzahl vorhandener Aufnahmen kann auch von Stenzl nur auf die sehr überschaubare These von der zunehmenden Dominanz eines einzigen, nämlich des objektiv-sachlichen Zugangs zurückgeführt werden.

Ursächlich dafür dürften auch jene drei Gründe sein, die Stenzl für die Tabuisierung der Interpretation als eigenständiges Forschungsgebiet benennt: Die lange vorherrschende Ausrichtung des Musiklebens nur an Kompositionen der eigenen Zeit, der transitorische Charakter der Musik und der Akzeptanzverlust einer aktualisierenden Aneignung des Älteren. Man kann hierbei vielleicht tatsächlich von einem Tabu sprechen, denn immerhin präsentiert auch dieser Band über die Geschichte von Interpretieren auf dem Cover weiterhin drei Gesichter von Komponisten (im Gegensatz zur für CDs üblichen Praxis). Den offenkundigen vierten Grund, mit dem die musikalische Interpretationsforschung beständig konfrontiert ist, die manchmal leicht zwanghafte Abgrenzung des seriösen Wissenschaftlers vom tendenziösen Musikkritiker, kann und will aber auch Stenzl nicht wirklich in Frage stellen.

Daher bleibt für Stenzl wie für die Interpretationsforschung insgesamt die Kategorie des *Tempo* die im Zugriff zentrale, da sie ästhetische Werturteile ermöglicht (wie im beliebten Abgleich sentimentaler Interpretationen mit den schnelleren Metronomvorgaben), aber objektive Sachurteile begünstigt. Das methodische Problem ist dabei, dass eine Tendenz zur Hervorhebung „superlativischer“ Interpretationsdaten (also der langsamsten und schnellsten Wiedergaben) zugleich permanent die erratischen Ausnahmekünstler wie Sergiu Celibidache oder Glenn Gould ausklammern muss, da deren Extremwerte die letztlich immer auch nivellierende und quantifizierende Tempostatistik unbrauchbar machen würde.

Innerhalb der Spielarten der Tempoforschung positioniert sich Stenzl dabei in der goldenen Mitte zwischen deren eigenen Extremformen, dem Abschreiben von (dann meist falschen) Zahlen von CD-Hüllen und der empirischen Vermessung jeder einzelnen Zählzeit: „Die radikale Ausblendung von Geschichte und Ästhetik zugunsten primär technologischer – wenn auch mikrostruktureller – Methoden droht angesichts von ‚ästhetischen Gegenständen‘ im bloß Deskriptiven stecken zu bleiben.“ (S. 100)

Immer wieder ist Stenzl dabei in der Lage,

zum Kern einer Problemstellung vorzudringen. Für die besonders haarige Angelegenheit, inwiefern Tempoagogik als Merkmal zur Distinktion von Interpretentypen geeignet ist, bleiben in der Unterscheidung verschiedener Typen des Rubato aber einzelne Haare übrig. Das vom durchgängigen Phrasierungs-rubato abgegrenzte zäsurorientierte Rubato scheint z. B. nicht ganz eindeutig bestimmt, bis hin zur Schreibweise: Wenn es als Abwandlung des expressiven Rubato-Typus gilt, findet man auch optisch die durchgezogene Kontinuität eines „Zäsurrubato“, wenn es eher pejorativ um eine zu starke Skandierung von Taktgruppen geht, wird auch optisch in das „Zäsur-Rubato“ eine zusätzliche Trennlinie eingezogen (S. 164 f.). In anderen Fällen wird der Kern des Problems durch die stärkere Differenzierung in die Chronologie der weitgehend ohne Nachbearbeitungen edierten Folge der Aufsätze eingeschrieben: So findet man zunächst noch eine einseitige Zuordnung der Schönberg-Schule zur *Espressivo*-Tradition (S. 21), die an späterer Stelle um die vor allem in der Metronomfrage ebenso relevante objektive Wandlung ergänzt ist (S. 94).

Die Interpretationsforschung wird nur Geschichte haben, wenn sie bereit ist, Geschichten zu erzählen: Ein Tonträger als Medium repräsentiert individuelle Deutungen und lässt deren Vereinheitlichung in objektivierbare Kategorien häufig nur um den Preis zu, dass die Abwehr des Feuilletonistischen mit dem Sieg des Technokratischen erkaufte wird. Stenzls kluge Hinzufügung des eingeklammerten Endbuchstabens in seinen Titel verweist darauf, dass er diese Herausforderung mit großer Souveränität meistert. Alle anderen, die sich ihrer annehmen wollen, besitzen mit diesem Band ab sofort eine Standardreferenz als Basislager für eigene Erkundungen.

(Juli 2013)

Julian Caskel

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 306 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 70.)

Das polyphone Ordinarium missae des 15. und 16. Jahrhunderts gilt unzweifelhaft als eine der zentralen Gattungen der europäischen Musikgeschichte. Noch immer aber wird der durch die Brille des Hegel'schen Kunstverständnisses beeinflusste Zyklusgedanke einer Symphonieästhetik inadäquaterweise auf liturgische Formmodelle des 15. und 16. Jahrhunderts projiziert und in diesem Zusammenhang der Terminus des „musikalischen Kunstwerks“ verwendet.

Nach Andrew Kirkman widmet sich auch Christiane Wiesenfeldt diesem Problem, doch ist es nur einer von mehreren Hauptaspekten, den die Autorin revidiert. Was zunächst aussieht wie eine systematische Studie zu marianischen Choralordinarien, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als kluge Arbeit zum Verständnis der mehrstimmigen Messe der Renaissancezeit im Allgemeinen und der bislang völlig vernachlässigten Gattung der *Missa de Beata Virgine* im Besonderen. Wiesenfeldt entgeht dabei der Gefahr, der Reihe nach sämtliche Marienmessen der Zeit in extenso zu diskutieren, und bietet auch keinen Entwurf einer Gattungsgeschichte, die brav nach Ländern sortiert die verschiedenen Stationen der Marienmesse durchexerziert. Allein die beiden abschließenden Verzeichnisse bieten Beschreibungen für die 70 untersuchten Messen sowie 24 einzelüberlieferte Gloriavertonungen, wobei die jeweils abschließenden Rubriken „Quellen“ und „Editionen“ aufgrund der zusammengefassten Darstellung leider etwas unübersichtlich wirken.

In den sechs Kapiteln des Buches aber verfolgt die Autorin gezielt eine neue Standortbestimmung der mehrstimmigen Messe der Frühen Neuzeit. Mit Konzentration auf das tropierte *Gloria de Beata Virgine* entwirft sie im Hauptkapitel (Kapitel 5) die zentralen Kompositions- und Kontexttraditionen dieser

bedeutsamen Gattung anhand von Werken, die sich als Modell etabliert haben, nicht ohne auch jene Kompositionsentwürfe zu präsentieren, die zum gängigen Typus vermeintlich im Gegensatz stehen. Dabei macht sie deutlich, dass Identitätsbildungen auf dem Gebiet der Messkomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum in hermetisch abgegrenzte Nationalitäten zu fassen sind. Auch kann die Autorin im Bereich der Satz- und strukturanalytisch kaum vorhandenen spanischen Renaissanceforschung erstmals Vertonungstraditionen bei der Wahl der einstimmigen Choralmelodie bzw. Tropus-Wahl in spanischen Messen herausarbeiten. Dennoch fordern einige Ansichten durchaus zur Diskussion heraus: etwa den Vatikan als „Hauptereignisort der marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts“ zu sehen, ohne einen Vergleich zu anderen Institutionen (München, Haus Habsburg) zu bieten. Auch mutet es befremdlich und eigenartig wertend an, die Marienmesse Josquins als jenes Zentralwerk zu beschreiben, das Geschichte „verkomponiert“ und „vorauskomponiert“, obwohl im vorausgegangenen Kapitel die Modellhaftigkeit von Pierre de La Rues Messe dargelegt worden war. Letztere Messe, in deren Kontext die Autorin sogar von einem „Gründungsakt“ spricht – eine Formulierung, die nicht zuletzt mit Blick auf die geglückten Revisionen des restlichen Buches unzeitgemäß wirkt –, ist eingebettet in den Versuch, die verschiedenen anderen Marienmessen Pierre de La Rues am Hof Margaretes von Österreich genauer zu deuten. Die besondere „formale Scharnierfunktion“, die dem Abschnitt „ad Marie gloriam“ des Tropus *Spiritus et alme* in Pierre de La Rues diskutiertem Choralordinarium zugesprochen wird, überzeugt hier allerdings nicht, denn die in der Mehrstimmigkeit folgende Trennung des Gloria-Textes beim „Qui sedes“ ist nicht so ungewöhnlich, wie Wiesenfeldt glauben machen will. Zwar gehört sie tatsächlich zu den nicht alltäglichen strukturellen Gliederungsoptionen, doch ist Pierre de La Rue hier kein Einzelgänger (man denke nur an die zum Teil deutlich abweichenden Textunterteilungen bei Obrechts *Missae Ave regina caelorum*,

Beata viscera oder gar *Salve diva parens* bzw. Josquins *Missa N'auray-je jamais*).

Dennoch gelingt Wiesenfeldt auf vielen Ebenen die Revision lang tradierter Topoi und Forschungsmeinungen. In den auf das Hauptkapitel hinführenden Abschnitten etwa verwirft sie überzeugend das überkommene Bild vom Zyklus (dem ja schon die nur schwer einzuordnende Gattung der Choralordinarien widerspricht), der einschränkenden Wirkungsweise liturgisch-ritueller Funktion und des sich emanzipierenden Künstlerkomponisten. Anzumerken ist freilich, dass das gegen den Zyklusbegriff (wie auch an manch anderer Stelle) ins Feld geführte Argument der an der individuellen Aufführungspraxis orientierten deutlich stärkeren Aufzeichnung von Einzelsätzen gegenüber einer geschlossenen Messenüberlieferung nicht über das Problem des enormen Quellenverlustes hinwegtäuschen darf. Denn auch wenn im nicht-höfischen Umfeld aufgrund aufführungspraktischer Bedingungen eine stärkere Tendenz zu separierter Überlieferung vorherrscht, sind die höfischen Repertoirebestände, wie sie in München, Stuttgart oder Torgau erhalten sind, zwar sicherlich Sonderfälle der Überlieferung, sie waren aber dennoch Maßstab setzend für kleinere Kantoreien. Der Abdruck geschlossener Messen etwa bei den an der Praxis ausgerichteten Publikationen Rhaus oder die penible Notierung geschlossener Repertoires wie in Bártfa oder den Dresdner Deposita zeigen, dass im 16. Jahrhundert ebenfalls schon in zyklusorientierten Werkstrukturen gedacht wurde. Ebenso sind die Anmerkungen zu weniger auf Individualität als auf handwerkliche Techniken in den musiktheoretischen Schriften zu Neuerungen kompositorischer Verfahren zwar einleuchtend; sie zeigen aber nur eine von mehreren Möglichkeiten der musikalischen Entwicklung und verschweigen die im 16. Jahrhundert ebenfalls anzutreffende Eigeninszenierung zum Zweck der Selbstlegitimation.

Dies jedoch sind nur Marginalien. Christiane Wiesenfeldt entgeht nicht nur der Problematik einer allzu einseitigen Sichtweise, sie stellt mit vielen Querverbindungen, Vor- und Rückblenden auch ein vermeintlich neues Repertoire umfassend dar und scheut sich

nicht, überkommene Denkweisen zu korrigieren. Mit der Erschließung jenes Messenbestandes, der nicht nur lange äußerst stiefmütterlich behandelt wurde, sondern auch die bislang dominierende Familie der *L'homme armé*-Messen deutlich überragt, dürfte den Marienmessen zukünftig eine prominente Stellung im Bereich der Renaissancemessenforschung sicher sein.

(April 2014)

Stefan Gasch

SUSAN McCLARY: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XIII, 340 S., Abb., Nbsp.

In ihrem neuen Buch *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* widmet sich Susan McClary der Frage, welche Konzeptionen von Subjektivität, Zeitlichkeit und körperlichem Begehren sich aus Kompositionen der Frühen Neuzeit lesen lassen. Das Buch ist in enger Verzahnung mit dem 2004 erschienenen Titel *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* entstanden. McClary bindet die beiden Bände durch eine ähnliche Struktur und Fragestellung dicht aneinander und verweist so häufig auf *Modal Subjectivities*, dass sich die Lektüre beider Bücher als fruchtbar erweist. In ersterem untersucht sie in den modalen Texturen der polyphonen Madrigale Arcadelts, de Rores, Willaerts etc. die musikalische Konstruktion eines Ichs (self), dessen Zentriertheit durch gesellschaftliche Umbrüche in Frage gestellt sei. Gespaltenheit werde zum wesentlichen Charakteristikum frühneuzeitlicher Subjektivitäten. Aus dieser Zerrissenheit heraus erkundeten Komponisten Emotionen, Körper, Geist, Zeitlichkeiten, Geschlechtlichkeiten und eben auch erstmals in der Musikgeschichte das Terrain der Sexualität. Mit *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* wird unter ähnlichen Vorzeichen der Untersuchungszeitraum erweitert. McClarys erstes Anliegen ist es, für die Musik des 17. Jahrhunderts die Abkehr von einer defizitären Analysepraxis einzuläuten, deren teleologisches Zentrum die Tonalität des 18. Jahr-

hunderts ist, und stattdessen das modale Repertoire des vorangegangenen 16. Jahrhunderts als Grundlage und Herkunft im Blick zu haben. Tonalität, so McClary, ersetze nicht modales Komponieren. Dabei sieht McClary die bewusste Anwendung von modalem und tonalem Komponieren in Anbindung an das Konzept der so genannten „structures of feelings“ des marxistischen Literaturwissenschaftlers Raymond Williams, das zeitgenössische Erfahrungen jenseits der Ratio in den Blick nimmt: Wie McClary in einem weiteren, 2013 von ihr herausgegebenen Buch mit dem gleichnamigen Titel (*Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, Toronto 2013) formuliert, werden im zwischen dem Ende der Renaissance und der konsolidierenden Aufklärung liegenden „chaotischen“ 17. Jahrhundert neue körperliche, geschlechtliche, erotische Konstrukte und Theorien, spirituelle Devotionspraktiken der Gegenreformation, Zeit- und Raumerfahrungen und Konzeptionen des Ichs verhandelt und dementsprechend auch, und es ist ihr zweites Anliegen, dies zu zeigen, in die musikalische Kompositionspraxis überführt. Allerdings, so merkt McClary an, können zeitgenössische Traktate keinen Aufschluss über ihre zentralen Fragen geben. Das Konzept der „structures of feeling“ kann der Versuch sein, diese Lücke zu überbrücken. In diesem Zusammenhang spricht sie konkret Diskussionen an, ob musikalische Strukturen im Namen derer interpretiert werden dürften, die nicht mehr für sich selbst sprechen könnten. Die Debatte, ob Geschlecht hörbar ist, die bekanntermaßen seit der Veröffentlichung von McClarys *Feminine Endings* (1991) geführt wird, bleibt hier allerdings unerwähnt. Aus der Fülle an unterschiedlichen Affektlagen konzentriert sich die Autorin primär auf die Analyse von musikalischen Strukturen, die McClarys Methodik zufolge „pleasure“ und „desire“ bzw. allgemeiner „divided subjectivities“ ausdrücken können. Diese virtuos geschriebenen Analysen (leider wieder nur von Arbeiten von männlichen Komponisten) nehmen dementsprechend einen erfreulich großen Raum ein.

Im ersten Teil, „The Hydraulics of Musical Desire“, exemplifiziert McClary ihr Analyse-

prinzip anhand von Stücken von Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Marc' Antonio Cesti und Dario Castello und konzentriert sich dabei auf das so genannte „expansion principle“, einem für McClary essenziellen Baustein westlicher Musikkultur, bei dem modale Prinzipien wie der Quintgang von Komponisten gedehnt wurden, um bestimmte rhetorische Ziele zu erreichen. Teil zwei, „Gendering Voice“, in Teilen bereits 2002 auf Deutsch erschienen (*Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel), beschäftigt sich mit der Fetischisierung der hohen Stimme in den Concerti delle donne am Hof von Ferrara und der venezianischen Oper Francesco Cavallis mit ihren vielfältigen Besetzungspraktiken. Dabei fokussiert sich McClary auf die ihrer Meinung nach „bizarre“ Situation, dass ausgerechnet Kastraten sexuell aktive Charaktere spielten, während die Träger tiefer Stimmen sexuell inaktiv bleiben müssten. Auch in der gegenreformatorischen Spiritualität spiele Begehren eine elementare Rolle, so auch in der Musikpraxis, wie McClary u. a. am Beispiel der tonal-modalen Organisation in Vokal- und Instrumentalmusik von Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz und Jean-Henri d'Anglebert zeigt.

Im dritten Teil wendet sich McClary den „Dancing Bodies“ am Beispiel der Chaconne und ihrer verzweigten Entstehungsgeschichte samt sozialem Aufstieg am Hof Ludwig XIV. und bei Johann Sebastian Bach sowie anderen Tanzformen zu und arbeitet die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen von Zeitlosigkeit oder Mäßigung im französischen versus von Verlangen getriebenen Vorgehensweisen im italienischen Repertoire heraus, die im folgenden Kapitel „La Mode Française“ anhand der Femmes fatales der französischen Oper vertieft werden. Das Postlude („Toward Consolidation“) schließt mit einem Ausblick in die Zeit der sich manifestierenden Dur-Moll-Tonalität ab.

Detaillierte, musikalisches Fachwissen voraussetzende Analysen wechseln sich mit leichtfüßig erzählenden Textabschnitten zu historischen Kontexten ab. Letztere bieten auf den

Punkt gebrachte, informative Zusammenfassungen von Arbeiten der „big names“ der italienischen Opernforschung und ansonsten fast ausschließlich angloamerikanischen Arbeiten der 1990er Jahre, häufig auch von eigenen. Folgt man Susan McClary in ihre Denkwelt, dann bietet *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* starke Thesen zu einem marginalisierten Bereich.

(April 2014)

Katrin Losleben

KARIN PAULSMEIER: Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert. 2 Teilbände. Basel: Schwabe Verlag 2012. XI, 433 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 2.)

Musikalien dienen in erster Linie zum Musizieren. Entsprechend kann man musikalische Notate nur musizierender Weise wirklich begreifen, wirklich verstehen. Bei reinen Übertragungsübungen kehrt sich lebendige Notation in zu entschlüsselnde Chiffre, was oft auch zu Missverständnissen führt.

Dieser Erkenntnis folgend, richtet sich die Notationskunde von Karin Paulsmeier nicht an den übertragenden Musikhistoriker, sondern an den spielenden Musiker. Man findet in dem ganzen Buch keine einzige Übertragung, es geht hier um das Verständnis des Notats „aus sich selbst heraus.“ (S. 4) Dies ist ein Anspruch, der in der Absolutheit, wie sie in Paulsmeiers Buch (und anderen Publikationen der Autorin) vorgetragen wird, sicher zu hinterfragen ist. Der Erkenntniswert der musikpraktischen Auseinandersetzung mit historischen Notaten kann jedoch kaum zu hoch angesetzt werden. So weit, so gut.

Leider wird Paulsmeier den Ansprüchen, die an eine solche „Notationskunde für Musizierende“ zu stellen wären, in keiner Weise gerecht. Das betrifft schon die Auswahl des Gegenstandes selbst: Notationskunde wird hier (von kleinen Ausnahmen abgesehen) verkürzt auf die Frage der Temporelationen. Das ist ohne Zweifel ein spannendes Thema, aber – gerade auch im 17. Jahrhundert – doch nur

einer von vielen zum Verständnis der Notation (und auch zum Musizieren) wichtigen Aspekten.

Dass in jenen Jahren um und nach 1600 im Zuge der Auflösung der alten Mensuralnotation die Frage der Temporelation, der Konnotation der verschiedenen Taktarten, alles andere als einheitlich ist, scheint auch in Paulsmeiers Buch immer wieder durch. Dennoch wird – (unausgesprochen) basierend auf der Vorrede von Frescobaldis *Capricci* (1624) – ein mehr oder weniger einheitliches System postuliert, zu dem allenfalls Ausnahmen zugelassen werden. In diesem System bekommt jeder Dreiertakt einen Tempo-Typ zugeordnet (ganz unabhängig vom Kontext): je größer die taktgebenden Notenwerte, desto langsamer das Tempo. Dass es diese Art der Tempoabstufung gab, steht außer Zweifel (Frescobaldi ist da nicht allein), dass dies aber auch gilt, wenn z. B. in einer Sammlung nur eine Art Dreiertakt Verwendung findet – und das ist in der großen Mehrheit der Sammlungen der Fall –, ist hingegen wenig wahrscheinlich, ja in vielen Fällen geradezu auszuschließen.

Die Beziehungen dieser verschiedenen Dreiertakte zueinander werden in der Terminologie des 17. Jahrhunderts mit relativen Tempoworten (Adagio, Allegro, Presto u. a. m.) umschrieben. Paulsmeier weist diesen konkrete Proportionen zu. Eine solche These aufzustellen, ist durchaus legitim, doch sollte nicht verschwiegen werden, dass es sich lediglich um eine These handelt. Paulsmeier hingegen vermittelt ihre Deutung der Notationsbefunde als unumstößliche Tatsachen und unterlässt es auch nicht, darüber zu spekulieren, warum dergleichen in der zeitgenössischen Theorie keinen Eingang gefunden hat (z. B. S. 57).

Um moderne Begriffe zu vermeiden, verwendet Paulsmeier für die verschiedenen Taktarten „historische“ Begriffe. Statt von „Dreiganzetakt“ spricht sie von der „Proportio tripla“, statt von „Dreihalbetakt“ von „Proportio sesquialtera“ und statt von „Dreiviertelakt“ von „Meliola“; jeder dieser Begriffe ist überaus problematisch. Die ersten beiden bezeichnen nicht Taktarten, sondern Zahlenverhältnisse, die ganz unabhängig von den

Taktarten existieren (und zudem jedes andere proportionale Verhältnis per se ausschließen). Da hätte man von Frescobaldis vagen Bezeichnungen lernen können, der nur von den „triple, o sequaltere“ spricht, die ihren Charakter aber durch die Zusätze „maggiori“ (Dreiganzetakt), „minori“ (Dreihalbetakt) und „di tre semiminime“ (Dreiviertelakt) erhalten. Während die Bezeichnung der beiden häufigen Dreiertakte als „groß“ und „klein“ in der Zeit verbreitet waren, fehlt eine eingeführte Benennung für den neu hinzugekommenen Takt „di tre semiminime“. Die von Paulsmeier verwendete Bezeichnung „Meliola“ ist da mehr als irreführend. Antonio Brunelli (*Regole utilissime per li scolari*, Florenz 1606) definiert unter diesem (von ihm eingeführten?) in der Musiktheorie der Zeit seltenen Begriff mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit die Triole mit drei schwarzen Minimien, und auch Pier Francesco Valentini (auf den sich Paulsmeier, mittelbar über Margaret Murata, bezieht) versteht nichts anderes darunter, während es sich bei Frescobaldis Takt „di tre semiminime“ tatsächlich um einen – ganz anders notierten – Dreiviertelakt handelt. Paulsmeier hingegen sieht in jener Triole mit drei schwarzen Minime ein Missverständnis, da eine solche Triole ja proportional identisch mit $6/4$ sei (S. 63 und passim; offenbar ist ihr nicht bewusst, dass die Taktarten $6/4$, $9/4$, $12/8$ etc. bis ins 19. Jahrhundert auch als vereinfachte Triolenschreibweise benutzt werden). Entsprechend hat Paulsmeier ein anderes proportionales Verhältnis dafür parat ($\downarrow=\downarrow$). Spätestens hier zeigt sich, dass auch die Übertragung zum Verständnis historischer Notationen grundlegend wichtig ist. Da Triolen häufig nur in einer Stimme oder einem Teil der Stimmen auftreten, lässt sich bei der Übertragung leicht erkennen, dass an der triolischen Bedeutung der überaus verbreiteten Notation $\downarrow 3 \downarrow \downarrow$ bzw. $\downarrow 3 \downarrow$ kaum zu rütteln ist (dass die 3 in Drucken zwischen statt über den Noten steht, ist den Beschränkungen des Typendrucks geschuldet und in der Literatur seit Langem bekannt). Die Behandlung der „Meliola“ wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die nicht nur mit problematischen Deutungen, sondern auch mit vielen eindeutigen Irrtümern durchsetzte Notati-

onskunde Paulsmeiers. Dabei hätte selbst ein Studium der wenigen Titel ihres mit 22 Angaben außerordentlich mageren (und in der Auswahl eher zufälligen) Literaturverzeichnisses Paulsmeier vor den meisten Irrtümern bewahren können.

Musizieren nach historischen Notaten ist ein überaus spannendes Experiment; es lädt dazu ein, sich mit den offenen Fragen, mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Befunde unmittelbar auseinanderzusetzen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass diese Fragen und Deutungen (und auch Widersprüche) thematisiert werden. Diese Chance wird in Paulsmeiers Buch leider vertan.

(August 2014)

Uwe Wolf

HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüller Vesperpsalmen.

→ Zur Besprechung der Monografie siehe die Rezension von Augustí Bruach zu *JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, S. 441.

Wilhelm Friedemann Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFB). Bearbeitet von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 344 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band II.)

Wilhelm Friedemann Bach gilt bis heute als der rätselhafteste unter den Söhnen des berühmten Leipziger Thomaskantors. Sowohl die Lebensumstände des lange Zeit in Dresden und Halle (Saale) angestellten Organisten und Komponisten als auch die Überlieferung seiner Kompositionen boten reichlich Stoff für Legenden und Fehlzuschreibungen. Demgegenüber bildete Martin Falcks wegweisende Darstellung von Leben und Werk – 1913 und 1919 in zwei Auflagen erschienen und noch 2011 als Reprint nachgedruckt – bis in die jüngere Vergangenheit die Basis für alle weiteren Forschungen. Sie konnte als solche genügen, solange die Kompo-

sitionen der Bach-Söhne in Musikwissenschaft und -praxis nur eine marginale Rolle spielten.

Diese Situation hat sich inzwischen tiefgreifend verändert, aber angesichts der seit den 1980er Jahren einsetzenden Flut von Publikationen zu Carl Philipp Emanuel Bach verblieb der ältere Bruder zunächst im Schatten des Interesses. Eine Orientierung zum aktuellen Stand des Wissens über Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der damit verbundenen Fragen zu Quellen, Zuschreibungen und Verlusten war schwierig, weil Peter Wollnys umfangreiche Dissertation *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style* (Cambridge 1993) nur in wenigen Bibliotheken verfügbar war und Interessenten sich die nötigen Informationen ansonsten aus verstreut publizierten Aufsätzen zusammensuchen mussten.

Trotzdem hat das Interesse an der Musik des ältesten Bach-Sohnes im Umkreis der 300. Wiederkehr seines Geburtstages erkennbar zugenommen, wie die Studie *The Music of Wilhelm Friedemann Bach* von David Schulenberg (Rochester 2010) und eine ebenfalls 2010 in Halle und Leipzig durchgeführte Konferenz *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750* (Tagungsband, Beeskow 2012) belegen.

Das ungefähr gleichzeitig mit dem zuletzt genannten Konferenzbericht erschienene *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* von Wilhelm Friedemann Bach liefert nun – als Teil des umfassenderen Projekts *Bach-Repertorium* – die unverzichtbare Basis für alle weiteren Forschungen. Schon beim ersten Durchblättern wird dem Leser klar: Wer sich in den letzten Jahrzehnten über einzelne Werke von Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der dazugehörigen Quellen auf dem aktuellen Stand der Forschung orientieren wollte, vermisste genau so ein Arbeitsinstrument, wie es nun vorliegt.

Sein Aufbau folgt dabei den übergreifenden Richtlinien als *Catalogue raisonné* und bietet in den einzelnen Einträgen nach dem Titel und den Incipits Informationen über Werkgeschichte, Textvorlagen, Quellen, Ausgaben und Literatur. Die Nummerierung mit einer Kombination von Buchstaben (für die einzelnen

Werkgruppen) und Ziffern mag komplizierter sein als bei den „klassischen“ Werkverzeichnissen, bietet aber auf den ersten Blick eine Unterscheidung der wichtigsten Gattungen und erlaubt darüber hinaus die Systematisierung von Querverweisen über Gattungsgrenzen hinweg. Verschollene Kompositionen, die sich auf unterschiedlichen Wegen nachweisen lassen, finden in diesem Verzeichnis ebenso ihren Platz wie theoretische Werke, Kanons und Kontrapunktstudien (I), die Notenbibliothek (N) und irrtümlich zugeschriebene Werke (Y). Gravierende Verluste im Vergleich zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bleiben vor allem bei den Symphonien bestehen, wo vier Werke (C 1, 3, 4 und 5) nach wie vor nur aus den von Martin Falck angefertigten Exzerpten erschlossen werden können, während die Abschriften aus dem Besitz der Berliner Sing-Akademie auch nach der Rückkehr dieser Musikaliensammlung aus Kiew als verschollen gelten müssen.

Lediglich zu manchen Details wäre eine genauere Erklärung wünschenswert gewesen. So wird der Benutzer zum Beispiel über den an dem Sammelband P 368 beteiligten Schreiber Anonymus Dresden 1 im Unklaren gelassen, zumal er auch im Register nicht genannt ist. Die von Peter August angefertigte Bearbeitung des Konzertes e-Moll C 12 für zwei Cembali bleibt ebenso unerwähnt. Eine Ausstattung mit kommentierten Abbildungen zu den Schriftstadien von Wilhelm Friedemann Bach und zu den wichtigsten Kopisten hätte außerdem dazu beigetragen, die Ergebnisse der oft mit dem Geruch einer Geheimwissenschaft behafteten Schreiberforschung dem Außenstehenden wenigstens in Ansätzen zu erschließen und auf diese Weise mit den entsprechenden Untersuchungen zu anderen Komponisten und Quellensammlungen vergleichbar zu machen.

Solche (kleinen) Desiderata mindern aber in keiner Weise das Gewicht des Vorgelegten. Am Ende hat sich das Warten auf diese Publikation gelohnt, weil nun eine wirklich umfassende Bilanz des gegenwärtigen Wissens zu den Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach gezogen werden konnte.

(Mai 2014)

Gerhard Poppe

Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740. Hrsg. von Elisabeth FRITZ-HILSCHER. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013. 244 S., Abb. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 24/ Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum. Band 1.)

Das Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften fokussiert seit 2007 im Projekt „Musik – Identität – Raum“ vier Phasen der österreichischen Musikgeschichte, die bislang weniger im Zentrum der Forschung standen: die Regentschaft Albrechts II. um 1430, den Übergang von Kaiser Karl VI. zu Maria Theresia 1740, die Auswirkungen der Revolution 1848 und die Jahre 1945–55 mit der Suche nach einem „neuen“ Österreich. Kunst-historische, historische, theater- und musikhistorische Forschungen werden – zumal im Blick auf Identitätsbildung und Raum – zusammengeführt, so dass das komplexe Zusammenwirken der künstlerischen Strömungen greifbar werden kann.

Der Band *Im Dienste einer Staatsidee* geht auf einen Workshop an der Akademie zurück und stellt die zweite thematische „Schnittstelle“ des Projekts ins Zentrum. Das Jahr 1740 mit dem Tod Kaiser Karls VI. galt bislang in der Forschung als eine Schwelle grundlegender musikhistorischer Neuorientierung durch Maria Theresia, was sich insbesondere im Wegfall der panegyrisch ausgerichteten Hofmusik manifestierte. Wie die neun Aufsätze des Sammelbandes indessen zeigen, wird diese Neuorientierung in einem mehrjährigen vielschichtigen Veränderungsprozess vollzogen, der mit der Einsparung der Hofoper 1740 begann, im Ganzen aber erst 1750 als abgeschlossen gelten kann. Im Zeremoniell, der Präsentation der Pietas austriaca und in den übrigen hofkünstlerischen Formen setzte die junge Regentin nämlich ganz bewusst noch rund ein Jahrzehnt auf die von Karl VI. etablierten Modelle. Der Paradigmenwechsel erfolgte erst 1750, also genau zu dem Zeitpunkt, als die Herrschaft Maria Theresias nach dem Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs gesichert und Franz I. Stephan zum Kaiser

gekrönt worden war. Die künstlerische Kontinuität bis 1750, die Beibehaltung des Zeremoniells, das Beziehen der vormals von Karl VI. bewohnten Räume in der Hofburg u. ä. dienten Maria Theresia als Ausdruck ihres Herrschaftsanspruchs. Durch das Format von Kunst und Kultur markierte Maria Theresia ihren unbedingten Machtwillen, und gerade die Kontinuität mit der Hofkultur Karls VI. benutzte sie in ihrem ersten Regierungsjahrzehnt als aussagekräftiges kulturelles Symbol.

Der ergebnisreiche, auf umfangreicher Quellenerschließung und -auswertung basierende Sammelband gliedert sich in vier Bereiche, die den Regierungsantritt aus je eigener Perspektive betrachten – Literatur, Kunst, Theater und Musik. Alfred Noe widmet sich den italienischen Hofdichtern, die als *Poeti cesarei* für die Herrscherpanegyrik in den Libretti und Festprogrammen verantwortlich waren. Er erläutert, wie zunehmend durch den Verzicht auf die *Licenza* das unter Karl VI. praktizierte Modell der librettistischen Verehrungsgeste vermieden wird. Im Beitrag von Wynfrid Kriegleder wird die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740 behandelt, die anhaltende Latinität der österreichischen Literaten, der Einfluss Johann Christoph Gottscheds und die Situation des deutschsprachigen Theaters (Joseph Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser, Felix von Kurz). Werner Telesko veranschaulicht, dass in der künstlerischen Herrscherrepräsentation die Programmatik der Romanitas um das Image der kinderreichen kaiserlichen Familie ergänzt wird, die durch Heiraten ihren weitreichenden politischen Einfluss sicherte. Der Text von Anna Mader-Kratky illustriert, dass Maria Theresia sofort nach ihrem Regierungsantritt in das Repräsentationsappartement Karls VI. einzog und dort keinerlei Veränderungen vornehmen ließ, um ihren Anspruch auf die habsburgischen Erblande auch auf diese Weise zu untermauern.

Dem Theater widmen sich drei Aufsätze des Bandes: Andrea Sommer-Mathis erläutert die Verpachtung des Hoftheaters und die Überlassung des Ballhauses an Joseph Carl Selliers, und Claudia Michels zeigt die finanziellen wie zeremoniellen Folgen der Öffnung der Opern für

zahlendes Publikum ab 1740 sowie die erstaunliche Kontinuität der musiktheatralen Aufführungen entsprechend den höfischen Galatagen zwischen 1735 und 1745. Marko Motnik diskutiert die Auftritte Maria Theresias und ihrer Schwester Maria Anna als Sängerinnen und Tänzerinnen in acht kleineren szenischen Werken der 1720er und 1730er Jahre. Er untersucht die tänzerische Ausbildung der Erzherzoginnen innerhalb des Gesamtprogramms höfischer Erziehung und widmet sich darüber hinaus auch den wegweisenden Ballettchoreografien von Franz Hilverding wie den Facetten der Wiener Ballkultur um 1740.

In den beiden Beiträgen zur Musik erörtern Rudolf Flotzinger die Entwicklung der Musikästhetik zumal hinsichtlich der Begriffe Geschmack und Stil als Vorgeschichte der so genannten Wiener Klassik sowie Elisabeth Fritz-Hilscher die personelle Neukonstituierung der Hofkapelle unter Maria Theresia.

Das besondere Verdienst des Bandes ist die Korrektur einer Forschungskonstante – der Annahme des radikalen künstlerischen Bruchs beim Regierungsantritt Maria Theresias. Vielmehr hat man – wie überzeugend vorgeführt wird – von einer zehnjährigen Übergangsphase auszugehen, in der zunächst in allen künstlerischen Medien (mit Ausnahme der Oper) und dem Zeremoniell Kontinuität zur Regierungszeit Karls VI. signalisiert wurde. Damit zeigt der Sammelband auch zukünftige Forschungsfelder auf und regt zu einer Neubewertung der Hofmusik dieser Phase an – zum Beispiel bezüglich des kirchenmusikalischen Repertoires, der Relation von Hofmusik und Präsentation der *Familia Augusta* sowie der Faktur der Musik bei den zahlreichen Damenkarussellen und Schlittenfahrten nach 1740.

(April 2014)

Panja Mücke

SHAY LOYA: Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition. Rochester: University Rochester Press 2011. 341 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne ist ein durchaus beliebtes Feld musikwissenschaftlicher Forschung, insbesondere an den Schnittstellen musikalischer Innovation, also jenen Zeiträumen, die nach Hans Blumenberg als Epochenschwellen in kulturwissenschaftliche Diskurse Einzug gehalten haben. Gerade anhand der künstlerisch herausragenden Persönlichkeit Franz Liszts sind die musikhistorischen Kontroversen um Fortschritt und Zukunft der Musik en détail untersucht und wissenschaftlich dargestellt worden. Und nicht ohne Grund bilden Schlagworte wie „Neudeutsche Schule“ oder die sprichwörtlich gewordene „Zukunftsmusik“ geradezu lehrbuchartige Beispiele für eine Lemmatisierung der Musikgeschichte, die in den allgemeinen Sprachgebrauch nicht nur im Sprechen und Schreiben über Musik eingegangen ist.

Angesichts dieser grundlegenden Thematik einer Kontrastierung von Tradition und Moderne mag eine neuerliche diesbezügliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Liszts zunächst ein wenig redundant erscheinen. Zumindest erwächst die Neugier, welcher Weg hier eingeschlagen wird, um der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld womöglich neue Nuancen abzugewinnen. In diesem Sinne stellt die Studie von Shay Loya durchaus eine angenehme Überraschung dar. Dies mag unter anderem dem Umstand geschuldet sein, dass in diesem Buch zwar einerseits streng kulturwissenschaftliche Methoden unserer Gegenwart zur Anwendung gelangen, die sich um die Begrifflichkeiten von Modernität, Transkulturalität, Authentizität, Identität und diverser Ismen kümmern. Andererseits kommt in ihm aber eine deutliche angelsächsische Komponente zum Tragen, die den entsprechenden Diskursen eine didaktische Note verleiht und Wert darauf legt, den Leser an Begriffe und Theoreme heranzuführen. In diesem Sinne stellt Loya in dem auf den

ersten Blick sorgsam edierten Buch (nicht jede zitierte Literatur hat es von den Fußnoten auch ins Literaturverzeichnis geschafft) zugleich eine Internetseite mit Noten- und Klangbeispielen zur Seite (www.lisztstransculturalmodernism.com). Er zeigt sich aber auch selbstkritisch: „Transcultural modernism, of course, is too big a topic for any single book“ (S. 249).

Methodisch geht Loya durchaus strukturiert und gewissenhaft vor, wenn auch aufgrund der zahlreichen (teils verzichtbaren) Tabellen, Aufzählungen, Unterkapitel und einem konstatierbaren Hang zur stetigen methodischen Selbstreflexion mancherorts der Eindruck des Verzetteln entsteht. Die in sieben Hauptartikel gegliederte Untersuchung widmet sich den jeweiligen Begriffsfeldern („Transcultural Modernism“, „Verbunkos“, „Identity, Nationalism, and Modernism“, „The Verbunkos Idiom in the Music of the Future“; etc.), um sie an konkreten Werken zu überprüfen und zu exemplifizieren. Auffallend ist hierbei dennoch der hohe Grad diskursiver Abwägung und präziser Analysen – wenn diese auch, wie der Autor teils selbst einräumt, eher kurzen Fallstudien gleichkommen (vgl. bspw. S. 220 und 224).

Im Zentrum der Studie Loyas stehen die kulturwissenschaftlich, zum Teil ethnografisch begründeten Begriffe „transcultural modernism“ auf der eine Seite sowie das musikalische Modell des „Verbunkos“ auf der anderen. Unter Transkulturalität versteht der Autor ganz allgemein „a more level playing field of cultural interaction“ (S. 25), bzw. „mixing high and low genres and ethnic national identities“ (S. 249). Die erweiterte Begriffskombination „transcultural modernism“ zielt dabei auf die interkulturell bedingte stilistische und idiomatische Entwicklung musikalischer Ausdrucksweisen Liszts in verschiedenen Stufen seines kompositorischen Schaffens, die Loya Stück für Stück als bewusste „strategy“ des Komponisten herausarbeitet. Der Verbunkos wird in dieser Studie im Zusammenhang mit antimodernistischen oder gar neoklassizistischen Anklängen traditioneller Musik eines Ungarischen Nationalstils untersucht und vor dem Hintergrund des Modernen in Liszts Musik diskutiert (vgl. das Kapitel „Modernism and Authenticity“,

S. 118–153). Die von Loya gewählte Versuchsanordnung macht insofern Sinn, als er unter Einbeziehung einer Auseinandersetzung mit „Liszt’s participation in the Gypsiness discourse“ (z. B. S. 212) außer- wie innermusikalische Fragestellungen miteinander kombiniert, abwägt und Interpretationsansätze anbietet, die über vergleichsweise eindimensionale Analysemethoden hinausgehen. Dies wird vor allem in der Auseinandersetzung mit Liszts letztem Klavierkonzert *Totentanz* deutlich, in welcher er die kulturhistorische Stofflichkeit des Totentanzes mit der Malerei Hans Holbeins, der Musik Mozarts, Berlioz’ und Chopins sowie dem Begriff der Groteske zusammenführt.

Auffallend in der terminologischen und methodischen Vorgehensweise Loyas ist seine explizite Nähe zur jüngeren Bartók-Forschung, die in vielerlei Hinsicht Pate für neue Herangehensweisen an die Musik Liszts steht. Gut gelungen erscheint daher die diskursanalytische, intertextuelle und interkompositorische Einbeziehung von musikalischen wie schriftlichen Vergleichspunkten. So kontrastiert Loya Liszts Musik insbesondere mit dem Schaffen Béla Bartóks, Joseph Haydns, Ludwig van Beethovens und Arnold Schönbergs, wodurch interessante Schnittstellen offenbar werden, die sich für eine weitere Untersuchung als lohnend erweisen dürften.

Kulturwissenschaftlich interessierten Lesern dürfte das Buch bei der Lektüre durchaus Freude bereiten und darüber hinaus zahlreiche Anregungen für eine weitere Befassung mit Liszts Musik geben. Befürworter einer strengeren musikalischen Analyse dürften in dieser Untersuchung zuweilen das ein oder andere vermissen, was es an den Werken selbst herauszuarbeiten gegeben hätte.

Bezogen auf das Schlagwort „Musik der Zukunft“ und die musikhistorisch zuweilen perpetuierte Parteienbildung zwischen konservativ und progressiv dürfte Loyas Fazit wenig überraschen, dass „Liszt’s decades of engagement with Hungarian popular culture culminated a verbunkos idiom that looked back as much as it did forward“ (S. 249).

(Mai 2014)

Tim Becker

Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse. 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes. Hrsg. von Toomas SIITAN, Kristel PAPPEL und Anu SÕORO. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 331 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 60.)

Der anzuzeigende 331 Seiten umfassende Band ist das Resultat einer internationalen Tagung, die im Oktober 2008 in Tallin stattfand und – wie die Herausgeber es selber formulieren – in engem Bezug zu dem Forschungsprojekt „Das Musikleben in Estland im 19. Jahrhundert“ unter der Leitung von Toomas Siitan stand, um „die lokale Thematik des Projekts mit einem breiteren Hintergrund zu versehen“ (S. 7). Aufgeteilt in drei Bereiche – „Musikalische Identität und Chorbewegung“, „Musiktheater“ und „Musikleben der Städte“ –, die der Parallelität zu dem erwähnten Forschungsprojekt geschuldet sind, geben die 14 Beiträge vielseitige Einblicke in verschiedene Themen rund um die Musikkultur des erweiterten Ostseeraums.

Zu den einzelnen Beiträgen: Toomas Siitan, dessen Text als Ausgangspunkt für den Band klug gewählt wurde, untersucht die Rolle von Gesangsvereinen für die unterschiedlichen „Kulturräume“ in Estland – deutsch, estnisch und russisch –, die er zunächst mit Hilfe eines strukturierten Überblicks über den Forschungsstand zur estnischen Musikgeschichte näher beschreibt. Im weiteren Verlauf zeigt er, wie sich anhand des von den Chorvereinigungen in den Städten und auf dem Land gesungenen Repertoires unterschiedliche kulturelle Strömungen ablesen lassen und wie Fragen rund um den Komplex der Identitätsbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit zusammenhängen. Er kann überzeugend ausführen, welche Rolle Musikvereine – hier: Chöre – nicht nur an der „Entstehung eines bürgerlichen Musiklebens“ (S. 33), sondern auch an der Zugehörigkeit zu einem „Kulturraum“ spielten. Um eine ähnliche Thematik dreht sich auch der Beitrag Friedhelm Brusniaks, der her-

ausarbeitet, wie die Suche nach einer deutschen Identität in der deutschen Sängerbewegung mit der Aufforderung zu nationalem Handeln verbunden war. Einer dieser Handlungsappelle findet sich in einem bisher unpublizierten und nicht weiter ausgewerteten Gedicht, mit dem sich Friedrich Rückert 1865 an die Sänger des Ersten Deutschen Sängerbundesfestes in Dresden wandte, in das er kunstvoll intertextuelle Bezüge zu bekannten Liedern und Texten einarbeitete und das seinen letztendlichen Gesinnungswandel zur Chorbewegung zum Ausdruck bringt. Brusniaks Text liefert damit nicht nur wertvolle neue Aspekte zur Laienchorforschung, sondern bietet auch eine Art kulturgeschichtliches Fundament für die Argumentation Siitans.

Ebenfalls im ersten Kapitel widmet sich Elaine Kelly dem Thema der nationalen Identität aus einem anderen Blickwinkel. Sie versucht, anhand von in literarischen Quellen und Egodokumenten zum Ausdruck kommenden Unterschieden im häuslichen Musizieren von Angehörigen des weiblichen Geschlechts ein neu erwachtes Identitätsgefühl in Schottland und Irland nachzuweisen. Leider ignoriert Kelly, dass einige der von ihr als Phänomene des 19. Jahrhunderts beschriebenen Indizien bereits ab den 1720er Jahren in Schottland zur Blüte kamen. Dies betrifft vor allem das Sammeln, Herausgeben und Singen/Spielen von „folksongs“, die von Anfang an mit fiktiven Stücken ergänzt wurden, um das neu erwachende schottische und englische Interesse zu bedienen, man denke nur an die Ossian-Dichtungen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dazugehöriger Literatur rund um das Thema der innerbritischen Identitäten erfolgt demzufolge auch nicht, wenigstens ein Bezug zu Dave Harkers *Fakesong: The Manufacture of British Folk Song, 1700 to the Present Day*, Milton Keynes/Philadelphia 1985 (Popular Music in Britain) wäre zu erwarten gewesen.

Der zweite Aufsatz, der mit Siitans Eingangstext in engem Zusammenhang steht, ist der schon zum nächsten Kapitel „Musiktheater“ gehörige Beitrag von Kristel Pappel, die sich wiederum mit Fragen der estnischen bzw. „deutschbaltischen Identitätsfindung“ (S. 81,

Titel) beschäftigt. Sie baut gleichsam auf Siitans Text auf und sieht in der musiktheatralischen Rezeption der Werke Richard Wagners vor allem in Reval/Tallin einen weiteren Indikator für die kulturellen Entwicklungen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. An die Wagner-Thematik knüpfen die beiden folgenden Aufsätze von Martin Knust und Andreas Waczkat an: Knust widmet sich der bisher eher lückenhaft erforschten Beziehung Wagners und Karl von Holteis und bemüht sich darum, dieses verzerrt gebliebene Verhältnis zu dechiffrieren. Er geht dabei klar strukturiert vor, indem er zunächst Dichtung von Wahrheit unterscheidet, bevor er Überlegungen zu Bedeutung und Ertrag seiner Befunde anstellt und auf den weiterhin bestehenden Forschungsbedarf hinweist. Leider fehlen im Text die jeweiligen Querbezüge zu dem nachfolgenden Beitrag von Waczkat, der zumindest auf eine der aufgeworfenen Fragen – nämlich, was in Riga am Ende von Wagners Engagement passierte (S. 114) – eine plausible Erklärung gibt (S. 141 f.): Wagners Flucht aus Riga vor den Königsberger Gläubigern. In Waczkats Ausführungen geht es um diese Thematik nicht primär, sie stellt nur einen Aspekt in der Anwendung des Konzepts einer prozessualen Rezeptionsgeschichte im Sinne der Überlegungen von Steffen Prignitz dar. Als Beispiel für Rezeptionswege und -mechanismen zeichnet Waczkat die Wagner-Rezeption – genauer die „Wagner-Publizistik im Ostseeraum“ (Titel) – nach, wie sie anhand der Schriften Heinrich Dorns und Carl Koßmalys deutlich wird.

Die übrigen drei Beiträge im Kapitel „Musiktheater“ zeigen anhand unterschiedlicher Phänomene Aspekte von musikalischem Kulturtransfer: Albert Gier geht es vor allem um den „Ex- und Import [...] von Kunstformen, Gattungen, kulturellen Institutionen etc.“ (S. 149) zwischen Frankreich und dem deutschen Sprachraum, was er anhand der Operetten Charles Lecocqs darlegt. Methodisch arbeitet er vor allem mit Aufführungsstatistiken und der Rezeptionsgeschichte bestimmter Werke und kann so belegen, wie Lecocqs Stücke in den 1860er Jahren ihren Weg von Frankreich aus über das Scharnier Wien in die anderen

deutschsprachigen Gebiete machten, bevor sie in den 1870ern von einer Art selbstgenügsamem deutschsprachigen System – insbesondere der direkt verbreitbaren Wiener Operette eines Johann Strauß – abgelöst wurden. Ein weiteres Beispiel für erfolgreichen französischen Kulturtransfer beschreibt Owe Ander für Schweden mit den Veränderungen des „Kungliga teatern“ ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert, anhand derer der parallel stattfindende gesellschaftliche Wandel zum Ausdruck kommt. Eine wesentliche Rolle dabei spielten die französischen Theatertraditionen zunächst der Opéra comique und dann der Grand opéra sowie die aus dem deutschen Sprachraum rekrutierten Musiker. Einblicke in das Repertoire sowie in sukzessive theaterinstitutionelle Veränderungen machen die Wechselwirkungen deutlich, denen die Aufführungen unterlagen, um den neuen gesellschaftlichen Anforderungen zu genügen, die sie gleichzeitig mitbestimmten. Damit verknüpft ist ein bisher viel zu wenig beachteter Teilbereich des Musiklebens, den Ann-Marie Nilsson untersucht und einordnet. Es handelt sich um die Tradition des Bläseroktetts – wind octet –, für das sie nicht nur das Repertoire und Orte des Musizierens, sondern auch Hintergründe und Ausprägungen des Phänomens in Schweden mit besonderem Bezug zum Thema Oper darlegt. Insbesondere zu einer Erforschung der Form des Potpourris gibt sie wichtige neue Impulse, die auch für andere Besetzungsformen gerade des Laienmusikwesens fruchtbar gemacht werden sollten.

Die Thematik des dritten Kapitels des Bandes ist überschrieben mit „Musikleben der Städte“ und umfasst musikalische Phänomene des urbanen Raumes im weitesten Sinne. Die Ausführungen Helmut Loos' zur „bürgerlichen Musikstadt“ (Titel) Leipzig bieten nicht nur eine gute Übersicht über den Forschungsstand sowie über eine Vielzahl von Unterthemen rund um das dortige Konzertwesen und die dortige Kirchenmusik, sondern legen auch eine Art Fundament für die nächsten Texte. Seine „These, dass Leipzig als Zentrum und prägender Ausgangspunkt des kunstreligiös geprägten, bürgerlichen Musiklebens seit dem 19. Jahrhundert genannt werden muss und [..]

in seinem Kern national-liberal [war und ist]“ (S. 229 f.), schwingt bei der Lektüre der übrigen Beiträge mit und regt vor den übergeordneten Themen von Kulturtransfer und Identitätsbildung zu zusätzlichen Überlegungen an.

Dem urbanen Phänomen des Musikverlages widmet sich Michael Heinemann – aufschlussreich ist dabei, wie er anhand des Briefwechsels des Ehepaars Schumann mit zahlreichen Verlagen beispielhaft aufzeigen kann, dass die Aufgaben im 19. Jahrhundert wesentlich über das reine Notengeschäft hinaus gingen. Um eine gute Verbreitung der „Produkte“ zu erreichen, setzten sie verschiedene Strategien ein, zu denen auch die Konzertorganisation oder das Bereitstellen von Instrumenten gehören konnten und die sämtlich auf einem ausgefeilten Netzwerk von Kontakten basierten. Musiker wie die Schumanns machten sich dieses Wissen für ihre eigenen Reisen – etwa 1844 nach Russland – zunutze. Sie erzielten dadurch gerade in institutionell weniger erschlossenen Regionen wirtschaftliche Erfolge und befruchteten das Musikleben. Eine andere Möglichkeit, das Musikleben in urbanen Räumen zu prägen, stellt Matti Vainio anhand des Wirkens von Frederik Pacius in Finnland dar. Obwohl in Deutschland geboren und ausgebildet, wurde Pacius durch sein stetiges musikalisches Handeln vor allem in Helsinki schließlich sogar als „father of Finnish music“ (S. 263) bezeichnet. Vainio gibt Einblicke in die verschiedenen Stationen dieser Arbeit und zeigt Aspekte kultureller Kontakte zwischen Finnland und Estland auf, etwa über das von Pacius komponierte Vårt land, das beiden Ländern zeitweise als Nationalhymne diente (S. 249–252). Einen gleichsam umgekehrten Fall von Kulturtransfer durch eine Persönlichkeit beschreibt Ulla-Britta Broman-Kananen in ihrem Text über die Ausbildungsstationen und Karrierestrategien der finnischen Opernsängerin Emmy Achté. Anhand der erhaltenen Egodokumente wird nachgezeichnet, wie eine Vielzahl von Aspekten – darunter wirtschaftliche Realitäten und die Ausbildung u. a. am Pariser Conservatoire – dazu beitrugen, dass Achté 1873 ohne Wettbewerb zur Prima Donna der neu entstehenden Institution der Finnischen Oper avancieren konnte, wo sie franzö-

sische Gesangs- und Aufführungstraditionen in einen neu geschaffenen nationalen Kontext einbrachte und diesen dadurch prägte. Einen weiteren Aspekt des französisch-finnischen Kulturtransfers legt Helena Tyrväinen im abschließenden Text des Bandes dar, in dem sie die Bedeutung der deutschsprachigen Aufführungen von Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* in den 1890er Jahren in Helsinki untersucht. Der große Erfolg der Konzerte der Jahre 1894/1895 wurde offenbar nicht nur zum Indikator für die steigenden künstlerischen Möglichkeiten in Helsinki, sondern führte auch zu einer Wahrnehmung dieser Zeit als „Golden Age of Finnish arts“ (S. 289).

Abschließend seien ein paar generelle Kritikpunkte an dem reflektiert zusammengestellten und alles in allem gut gelungenen Band erlaubt: Leider werden weder in den Texten noch im Vorwort die in dem Band sehr häufig bemühten Begriffe der Identität und der Identitätsbildung wissenschaftlich eingeordnet oder näher besprochen. Ebenso wäre es wünschenswert gewesen, über den Umschlagtext hinausgehend den „zusammenhängenden Kulturraum“ (S. 8) im Allgemeinen und des „nördlichen Europa[s]“ (Titel) im Speziellen genauer zu verorten. Abgesehen von wenigen redaktionellen Kleinigkeiten – die Fußnoten sind in Bezug auf die Zitierweise oder auf Datumsangaben nicht durchgängig einheitlich gehalten und im Personenregister erscheinen nicht alle im Buch verwendeten Namen – ist der Band in Aufmachung und Gestaltung ansprechend gearbeitet. So kann attestiert werden, was die Herausgeber eingangs ankündigten: „Der vorliegende Band ist als Ergebnis der genannten Tagung entstanden, jedoch nicht als ein üblicher Tagungsbericht.“ (S. 7) Es gelang ihnen, die z. T. thematisch doch recht weit auseinanderliegenden Texte geschickt miteinander ins Verhältnis zu setzen, so dass insgesamt „das weite Netz [von] Wechselbeziehungen und Transfers“ (Umschlagtext und S. 8) in Bezug auf verschiedene Einzelaspekte sichtbar wird.

(August 2014) Stefanie Acquavella-Rauch

MARTIN LOESER: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte.* Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 517 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 34.)

Martin Loesers Aufarbeitung der französischen Oratorien-geschichte liegt ein Gattungsbegriff zugrunde, der „gemäß den sich wandelnden, historisch realen Gegebenheiten ein Integral der verschiedenen Ebenen von Gesellschaft, Werkstruktur, Werkfunktion und Terminologie“ nach den „äußeren Motivationen“ (S. 15) bei der Entstehung der Werke fragt. Die damit einhergehende Untersuchung von Autonomie oder Funktionalität ermöglicht es, den jeweiligen Besonderheiten der Werke nachzugehen und sie im Vergleich miteinander weniger einzuordnen als vielmehr *sui generis* zu analysieren, da der scheinbar eindeutigen Gattung Oratorium „sehr heterogene Werke“ und eine ebenso heterogene, weil bunte Terminologie im 19. Jahrhundert gegenüberstehen. Dieser seit Schering oft thematisierten Problematik folgt mittlerweile die pragmatische Lösung, „alle Werke, [...] die in den vierhundert Jahren Oratorien-geschichte irgendwann einmal als Oratorium gegolten haben oder gelten“ (*Metzler-Oratorienführer*, 1999, S. IX), aufzunehmen. Auch Loeser entschied sich für sämtliche Kombinationen aus „ode-symphonique“, „mystère“, „scène“, „épisode“, „poème“, „légende“, „drame“ oder „trilogie“ mit ihren Präzisierungen „biblique“, „dramatique“, „fantastique“, „lyrique“, „religieuse“ oder „scénique“ und somit für eine Analyse unterschiedlichster Kompositionen in überraschenden Aufführungskontexten. Mit der von der Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommenen Dissertation reüssiert der Autor daher vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem kritisch reflektierten Spannungsverhältnis zwischen einer Gattungsnorm, die eigentlich keine ist, und Kompositionen, die den nicht vorhandenen Rahmen dennoch bestätigen.

Loeser trennt die lange zeitliche Spanne in zwei Abschnitte und erweitert sie in Teil I um die Zeit vor 1850. Teil II behandelt den

Zeitraum nach 1850 bis 1915. Während er im ersten Teil die Funktionen des Oratoriums im zeitgenössischen Diskurs (I.1.), seine Verbreitung und Wahrnehmung in Paris wie auch in der Provinz (I.2.) und die Hintergründe der gattungsgeschichtlichen Entwicklung (I.3.) diskutiert, geht Loeser im zweiten Teil auf die institutionellen Voraussetzungen (II.1.) und Faktoren der Gattungsetablierung (II.2.) ein, sowohl für die französische Hauptstadt als auch für ihre regionalen Peripherien. Beide Teile zusammen genommen bilden die Voraussetzung für seine grundsätzliche Intention, einzelne Werke im abschließenden III. Teil „vor dem Hintergrund ihres jeweiligen Aufführungskontextes, ihrer intendierten Funktionen sowie dem mit diesen Aspekten verbundenen ästhetischen Diskurs zu betrachten“ (S. 359). Angesichts einer ausufernden Menge an möglichen Kompositionen entschied sich der Autor für insgesamt zehn Werke von Abbé Goupil, Théodore Dubois (zwei Werke), Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, César Franck (zwei Werke), Georges Fragerolle, Claudius Blanc/Léopold Dauphin und Vincent d'Indy, die das Oratorium im sakralen Raum, im Konzertraum wie auch die szenische Umsetzung im Kabarett oder an der Grand opéra einbetten und damit die terminologische durch die räumliche Vielfalt der Aufführungsorte ergänzen. Unter Einbeziehung bürgerlicher Musikpraxis, institutioneller Träger der Gattung in der Provinz (Lille, Strasbourg, Toulouse, Bordeaux, Lyon) und öffentlicher Musikfeste wird die ganze Spannweite von kirchlich und weltlich, geschlossenen und offenen Aufführungsorten ersichtlich, deren Einfluss – wie der Pariser Salon Rodrigues zeigt – nicht nur auf die Interpretation vornehmlich Händel'scher Oratorien beschränkt bleibt, sondern die französische Notenedition des *Judas Maccabäus* begünstigt. Umgekehrt scheint die von 1829 praktizierte Gesangsmethodik Wilhelms [sic!] und die damit zusammenhängende Gründung der Orphéon de la Ville de Paris Einfluss auf die Verbreitung einer Gattung gehabt zu haben, die ab 1890 auf der Grundlage biblischer Sujets und in Kombination mit den so

genannten *Pièces d'ombres* sogar am berühmten Kabarett Chat Noir Einzug hielt.

Die zahlreichen und sich in Querbezügen ergänzenden Beispiele integrieren sich in diese Gesamtdarstellung von fast 100 Jahren Gattungsgeschichte des Oratoriums in der französischen Hauptstadt und Provinz mit Rekurs auf soziale, kirchliche, religiöse, musikpädagogische, nationale und musikalische Einflüsse. Loeser kann damit nicht nur eine Korrektur bisher gültiger Geschichtsschreibung (z. B. Frank Reinischs *Geschichte des französischen Oratoriums*, 1982) und ihrer Zäsuren (statt 1870/71 sollte 1850 als Beginn einer zusammenhängenden soziokulturellen Entwicklung des Oratoriums angesehen werden), sondern auch ein großes Spektrum an Faktoren „für diese positive Entwicklung der institutionellen Voraussetzungen des Oratoriums in Paris und der französischen Provinz“ herausarbeiten. (S. 346 ff.) Grundlage des reichhaltigen Quellenmaterials sind systematisch ausgewertete Musikperiodika (*Revue et Gazette musicale de Paris* und *Le Ménestrel*) und Sekundärliteratur unterschiedlicher sprachlicher Provenienz. Für die Werkbetrachtungen, die von Tabellen zu Satz- und Tonartendisposition der einzelnen Stücke sowie motivisch orientierten Notenbeispielen ergänzt werden (gelungenes Beispiel: der Vergleich von César Francks *Rédemption* mit Mendelssohns Symphonie-Kantate *Der Lobgesang*, S. 397–404), hat sich Loeser vorrangig auf publizierte Quellen und Sekundärliteratur konzentriert. Bei einigen Werken wie *Rébecca* von Franck, *Marie-Madeleine* von Massenet oder *L'Ange Gardien* von Abbé Goupil dürfte dies nicht einfach gewesen sein, da Komponist und/oder Werk bisher kaum ausführlicher analysiert worden sind, dem Verfasser somit auch eine erste Annäherung an wenig bekannte Kompositionen zugute zu halten ist. Dass für d'Indys *La Légende de Saint-Christophe* aktuelle Publikationen fehlen (Marie d'Indy 2001, Steven Huebner 2006, Manuela Schwartz 2006), darf angesichts der Bewältigung eines immensen Stoffgebietes als Marginalie aufgefasst werden. Loeser ist es ohne Zweifel gelungen, die Entwicklung vom überwiegend geistlichen Konzertstück am Ende des 18. Jahrhunderts zum

„oratorio moderne“ in Frankreich überzeugend und wissenschaftlich umfassend darzustellen. (März 2014) *Manuela Schwartz*

NICOLE K. STROHMANN: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 622 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 36.)

Zu den überaus bemerkenswerten und signifikant-repräsentativen, von der Forschung bis dato indes vernachlässigten Protagonisten der französischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt zweifellos Augusta Holmès (1847–1903); und ebenso bemerkenswert und aufschlussreich ist nun auch die der Komponistin gewidmete Studie von Nicole K. Strohmann. Dies nicht allein aufgrund des Gegenstands, der in der Tat vielfach tiefere paradigmatische Einblicke in die musikhistorische (sowie kulturpolitische und soziokulturelle) Gemengelage der jungen Dritten Republik erlaubt, sondern auch dank der sinnfälligen und ertragreichen Vorgehensweise, mittels derer Strohmann diese Perspektiven freilegt. Auf Basis intensiver Archivrecherchen und Quellenstudien – der wertvolle Anhang, der für Holmès erstmals den Bestand an Musikalien (Manuskripte, Drucke, Bearbeitungen), wortsprachlichen Zeugnissen (Lyrik, Libretti und Notizen, Korrespondenz, Urkunden und Protokolle, Konzertprogramme, Rezensionen, Verlagsanzeigen und -kataloge, weitere Rezeptionsliteratur etc.) sowie ikonografischen Quellen aus 28 Archiven und Bibliotheken dokumentiert, umfasst mit über 2.800 Einträgen mehr als ein Drittel des Buches – schlägt die Untersuchung anhand der ebenso symptomatischen wie geschickt gewählten Beispiele der Oper *La Montagne noire* (UA: 1895), der Kantate *Ode triomphale* (1889) und der Symphonischen Dichtung *Andromède* (UA: 1900) nämlich auf gewinnbringende und verdienstvolle

Weise die Brücke zwischen philologisch-quellenkritischen Verfahren, gattungshistorischen und musikanalytischen Methoden der Werkinterpretation sowie verschiedenen weiterführenden kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Als zentrale konzeptuelle Bezugsfolie, vor der die folgenden Werkstudien zu reflektieren sind, dienen dabei knappe Ausführungen zur Geschichte der Professionalisierung weiblichen Komponierens in der „Troisième République“, wobei die Gender-Perspektive (erfreulich nüchtern und differenziert) zwischen der im damaligen Wertesystem verankerten Dichotomie Männlichkeit/Öffentlichkeit vs. Weiblichkeit/Privatheit einerseits sowie der gegen diese Widerstände gleichwohl anwachsenden gesellschaftlichen Akzeptanz bzw. zunehmenden emanzipatorischen Bestrebungen andererseits abwägt. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Situation, in der Holmès als außergewöhnlich selbstbewusster Persönlichkeit fraglos eine Schlüsselrolle zukommt, eröffnen die drei eigentlichen Kernkapitel mit den exemplarischen Fallstudien unterschiedliche Blickspektren, in denen „das je nach Quellenlage, Sujet und Gattung variiere Charakteristische respektive Spezifische des Werkes diskutiert“ (S. 22) wird. Der im Ganzen überzeugende Versuchsaufbau (dessen etwas redundanter Darlegung und insistierender Verteidigung es nicht bedurft hätte) bleibt dabei dem Grunde nach in allen drei Kapiteln deckungsgleich: Ausgehend von kursorischen Ausführungen zu Entstehungskontexten und der an Referenzwerken und Repertoireverweisen reichen Sondierung der jeweiligen Gattungssituation, rückgebunden zudem an eine auf die jeweils zentralen Urteilkriterien und Narrative fokussierende Aufarbeitung der Rezensionen bzw. Rezeptionsdokumente sowie vor allem eine äußerst minutiöse Deskription und Einordnung des musikalisch-textlichen Quellmaterials arbeitet Strohmann in einem hieraus direkt erwachsenden zweiten Schritt wesentliche sujetbetreffende, dramaturgische und kompositorische Kennmarken der in den Blick genommenen Werke heraus, um diese drittens schließlich auf einer höheren Ebene in breitere kulturelle Zusammenhänge zu stellen.

Während die (durch zahlreiche Notenbeispiele flankierten) analytischen Diagnosen insgesamt zwar etwas hinter der exakt-akribischen (dabei in ansprechend lebhaft-empathischer Diktion verfassten) Materialbeschreibung abzufallen drohen, die – ebenso wie die opulente, qualitativ hochwertige Bebilderung mit mehrseitigen Faksimiles, Bühnenbildentwürfen, Figurinen und Illustrationen, Reproduktionen aus Zeitschriften, Konzertprogrammen, Briefen und Akten etc. – unverkennbar eine (durchaus verständliche) Faszination und Bannkraft der Überlieferung (sowie ihrer gleichsam „haptischen“ Qualität) verrät, sind die in den Werkbetrachtungen gewonnenen Einsichten (trotz der ein oder anderen wünschenswerten Differenzierung oder Relativierung im Detail) in ihrer Bilanz stets überaus triftig und erhellend. Desiderate mag man allenfalls für das *Andromède*-Kapitel anmerken, und zwar nicht allein in Blick auf die etwas lehrbuchartige literaturhistorische Beschreibung des Poème, sondern vor allem hinsichtlich der verengenden Perspektive auf einen rein programmatisch-deskriptiven Fokus, dem man beispielsweise hätte gegenüberstellen können, inwiefern die sinnfällige Anordnung der durch die Dichtung evozierten Bilder zugleich der herkömmlichen symphonischen Formtradition adäquat ist (heroische Langsame Einleitung – turbulentes Allegro – lyrischer Klagegesang – scherzartige Galoppsprünge – Lobpreis – finale Kumulation – entrückendes Verklingen, das Ganze „per aspera ad astra“).

Als inspirierend erweisen sich freilich primär die Angebote zur kulturwissenschaftlichen Verankerung der Analyseergebnisse. Auf sympathische Weise als „Lesart auf einer abstrahierenden Ebene, welche das Werk in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einbettet, nicht jedoch als verbindliche, ausschließliche Interpretation“ (S. 22) offeriert, werden Historismus, Exotismus und „femme-fatale“-Topologie von *La Montagne noire* so (auf teils gewagte, nichtsdestoweniger historisch solide argumentierende Weise) in Korrelation zu Konzepten wie multipler Persönlichkeit, Eskapismus und Fugue-Phänomen, Narzissmus, Voyeurismus, Homoerotik (inkl. Aspekten der Bi- und

Transsexualität) und Feminismus gebracht, wohingegen *Andromède* eine (zu hinterfragende) autobiografisch-soziologische Deutung vor der Folie von „renouveau catholique“ und der Selbstbespiegelung von Holmès' eigener Konversion erfährt. Vollends überzeugend präsentiert sich dabei vor allem die Rückbindung der ganz auf Monumentalität, Imposanz und Überwältigung angelegten *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* an Momente der Massenpsychologie und Suggestion sowie des kulturellen Gedächtnisses und der nationalen Identitäts- und Kollektivitätsstiftung. (Problematischer scheint indes der über die „Exposition Universelle“ vermittelte Anschluss an die Debatten des Postcolonialism.)

Folgerichtig geht diese Lektüreebene schließlich im Schlusskapitel auf, das die mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Aspekte – unter dem sprechenden Titel „Identitätskaleidoskop“ – noch einmal auf bestechende Weise in einer biografisch-identitätstheoretischen Perspektive (Habermas/Straub) resümiert, unter der übergeordneten Instanz des Freiheits- und Liberalitätsgedankens als Facetten bzw. „Zentren einer inneren Biographie“ (S. 390) deutet und in Beziehung zu Holmès' komplexer Persönlichkeit, namentlich ihrer spannungsvollen kompositorischen, nationalen und religiösen Identitätsbildung setzt. Dass Strohmänn dabei dank ihrer Archivrecherchen mit neuen Befunden zu Daten und Fakten von Holmès' französischer Naturalisation 1879 sowie zu ihrer Konversion zum Katholizismus 1900 aufwarten und so Defizite der bisherigen Holmès-Biografik korrigieren kann, vermag noch einmal das hohe Verdienst der Studie ins Bewusstsein zu rücken, die in sich bereits ergebnisreiche Analyse- und Deutungsarbeit auf sorgsamer Erschließungs- und Quellenarbeit gründet (dies auch ohne dass die Autorin wiederholt mit Nachdruck auf das Faktum der Neuentdeckung und erstmaligen Auswertung der Quellen hätte hinweisen müssen). Und so dürfte Strohmänn's Hoffnung, „der zukünftigen Holmès-Forschung einen wesentlichen Impuls geben zu können“ (S. 24), ungeachtet weniger Irritationen (warum verwundert es, dass *Andromède* wie bei größer dimensionierten Kompositionen zeitüblich

nur im vier-, statt auch im zweihändigen Klavierauszug erschien, S. 289; ist die Verbreitung von Programmgedichten in Musikzeitschriften nicht gängige Praxis, S. 316; wieso figurieren der ein Jahrhundert ältere Gossec und die zwei bzw. anderthalb Generationen älteren Meyerbeer und Berlioz unter Holmès' Zeitgenossen, S. 422) mit Sicherheit in Erfüllung gehen.

(Februar 2014) Fabian Kolb

The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939. Hrsg. und übers. von Philip Ross BULLOCK. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXII, 289 S., Abb., Nbsp.

Dieser Briefwechsel ist ein spannendes Buch. Das erwartet man nicht unbedingt von der wissenschaftlichen Edition eines Briefwechsels. Das vorliegende Korpus an Dokumenten, 90 teils mehrseitige Briefe, teils kurze Telegramme und Postkarten der englischen Publizistin und Musikkritikerin Rosa Newmarch an Jean Sibelius sowie 40 meist kurze Briefe von Jean Sibelius, verteilen sich unregelmäßig mit einem Schwerpunkt auf den Jahren von 1909 bis 1912 über einen langen Zeitraum von über drei Dekaden. Zudem scheinen die wesentlichen brieflichen Äußerungen des Komponisten, dessen Name auf den ersten Blick den Anlass der Edition darstellt, bereits weitgehend bekannt: Rosa Newmarch hatte einen Teil im Rahmen ihres Buchs *Short Story of a Long Friendship* 1939 kurz vor ihrem Tod veröffentlicht, weitere Briefe verwendete Eric Tawaststjerna in seinem mehrbändigen und in verschiedenen Sprachen erschienenen Sibelius-Biografie-Projekt.

Hier scheint ein weiteres Problem auf, dem sich jeder Editor eines Briefwechsels mit Jean Sibelius stellen muss: Dessen kosmopolitische Vielsprachigkeit einerseits und die Notwendigkeit eines editorischen und verlegerischen Pragmatismus andererseits. Bisherige Briefeditionen haben hier sehr unterschiedliche Lösungen gefunden, die eine Arbeit mit dem Briefwechsel des Komponisten erschweren. Bullock entschied sich mit Blick auf seine angenommene

Leserschaft nun für eine Übersetzung aller Briefe ins Englische (und belässt dabei nur solche Aussprüche im Original, die von der jeweiligen angegebenen „Hauptsprache“ des Briefs abweichen) und verzichtet leider auf die Wiedergabe der Originalbriefe. Newmarch und Sibelius schrieben sich überwiegend auf Französisch. Zunehmend wechselte Sibelius, besonders unter Zeitdruck, ins Deutsche, das ihm leichter fiel. Dass dem Leser nun die unterschiedliche Umgangsweise mit den jeweils mehr oder weniger fremden Sprachen verborgen bleibt, ist schade, wenn auch unter ökonomischen sowie insbesondere konzeptuellen Gesichtspunkten nachvollziehbar:

Die vorliegende Edition leistet nämlich neben der Übersetzung und Kommentierung eine erhebliche Vernetzung der Quellen. Die Texte wachsen durch die Beigabe von weiteren Verweistextsorten im Apparat zu einem Spiegel des englischen Musikbetriebs aus der Perspektive der Beteiligten Rosa Newmarch zusammen. Diese Anlage wäre durch die Doppelung der Texte im Lesefluss merklich getrübt worden. In den Briefen erwähnte Konzerte werden nicht nur verifiziert und belegt, sondern ggf. mit längeren Ausschnitten aus englischen Zeitungsrezensionen greifbar gemacht (z. B. zur englischen Erstaufführung der 4. Symphonie, S. 157 f.). Herangezogen werden flankierend auch die entsprechenden Passagen aus Newmarchs Buchpublikationen sowie Sibelius' Tagebucheinträge. Erwähnte Briefe anderer Kulturträger an Newmarch oder an und über Sibelius, z. B. der Dirigenten Granville Bantock in Birmingham und Herbert Brewer in Gloucester, der finnischen Sängerin Aino Ackté oder des Verlegers Otto Kling in London, sind häufig im Apparat vollständig mit abgedruckt. So entstand eine Art mosaikartiger Briefroman mit zwei Haupt- und verschiedenen Nebenfiguren.

Darin wird Rosa Newmarchs Rolle nicht nur für die englische Sibelius-Rezeption, sondern für den englischen Konzertbetrieb und der öffentlichen Meinungsbildung am Anfang des 20. Jahrhunderts beleuchtet. „I think Finnish music will be very fashionable now. It is a terrible thing to say, but this is the way one must

begin before winning for oneself a real and solid audience“, schreibt sie am 27. Februar 1906 an Sibelius und wird nicht müde, den Komponisten zu ermutigen, durch persönliche Auftritte und gesellschaftliche Präsenz die Rezeption seiner Werke in England zu befördern. Dabei ist sie aktiv an der Debatte um Möglichkeiten moderner Symphonik beteiligt. Ihre sarkastische Äußerung im Zusammenhang mit einem Konzert mit Werken Ignacy Jan Paderewskis: „If you want success, buy yourself immediately some sort of halo and write a symphony for 50 sarrusophones accompanied by a machine to imitate earthquakes“ vom November 1909 korrespondiert mit der bekannten Formulierung Sibelius' in einem Brief an sie über seine 4. Symphonie mit der Absage an eben jenen symphonischen „circus about it“ (1911, S. 128). Newmarch erkannte dagegen in Sibelius' Symphonik eine spezifische Individualität, die ihrer unmittelbaren Popularität entgegenstehe. Aber, so ihre futuristische Prognose: „Your art, my friend, does not correspond to the era of automobiles, but will correspond well to the more elevated and gracious epoch of aviation.“ (S. 98 f.)

Während der insgesamt fünf Besuche Sibelius' in England wirkte Newmarch als seine persönliche Managerin und brachte ihn gezielt mit potenziellen Förderern zusammen. Seit seinem dritten Aufenthalt bezeichnete sich die nur acht Jahre ältere Newmarch in ihren Briefen gelegentlich offenbar selbstironisch als „Großmutter“: Sie kümmerte sich um sein seelisches, medizinisches und leibliches Wohl und rapportierte den Zustand des Komponisten an dessen Ehefrau. Eine wahrlich mütterliche Liebeserklärung vom März 1909 (S. 88) und die jährlichen Treffen in den Jahren zwischen 1908 und 1912 lassen den massiv verringerten Briefwechsel nach dem Ersten Weltkrieg und besonders ab den 1920er Jahren überraschend erscheinen. Vor dem Hintergrund von Newmarchs ungebrochener kulturpolitischer Aktivität und Sibelius' nach 1926 einsetzendem kompositorischen „Schweigen von Ainola“ erscheint diese Entwicklung nach der Lektüre jedoch als schicksalhaft.

Die Publikation ist abgerundet durch eine

ausführliche Einleitung. Sie liefert neben editorischen Vorüberlegungen auch biografische und kulturpolitische Hintergrundinformationen. Bantock spitzt sie im Hinblick auf einschlägige musikästhetische Fragestellungen der Zeit und der Protagonisten hin zu, nämlich auf „Sibelius as Nationalist“ und „Sibelius as Symphonist“. Eine Chronik der Ereignisse in Sibelius' und Newmarchs Leben und Schaffen hilft bei der historischen Orientierung. Der Appendix bringt eine Bibliografie von Newmarchs Publikationen, die Sibelius betreffen, sowie ihre Analyse der 4. Symphonie op. 63 im vollständigen Wortlaut. Für das wissenschaftliche Arbeiten mit der Edition wäre neben dem Personen- und Werkindex ein Index der Briefe, einschließlich jener im Kommentar wiedergegebenen, hilfreich gewesen.

(Juni 2014)

Katrin Kirsch

BERNHARD M. HUBER: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 412 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 20.)

Das Faktum als solches ist seit Langem bekannt: Max Reger hat in seinen Werken ab op. 72 (1903) immer wieder umfängliche Streichungen durchgeführt – also als bereits reifer, zunehmend anerkannter Komponist, und nur in „Herzblutwerken“ von hohem Anspruch, die zudem bereits im Autograph so gut wie fertiggestellt waren. Diese Streichungen oder Überklebungen umfassen (sofern es sich nicht um bloße Skizzen oder Korrekturen handelt) fast stets einen oder mehrere ganze Takte, wobei die dadurch aufgerissenen Anschlüsse oft nur notdürftig wieder „vernäht“ werden.

Diese rigorosen Eingriffe in scheinbar fertige Opera sind das Thema dieser an der Universität Wien entstandenen Dissertation. Bernhard M. Hubers Arbeit lässt dabei tief blicken – nämlich unter die oft dichten Schraffuren der Streichungen selbst: Mithilfe von infrarotem und ultraviolettem Licht, wie es die Krimina-

listik seit Jahrzehnten verwendet, konnte der gestrichene Notentext mühsam, doch überzeugend rekonstruiert werden; detaillierte Material-Untersuchungen etwa zu den verwendeten Tinten usw. bieten wichtige Einsichten in den Schaffensprozess, der bei Reger eben immer wieder auch ein Abschaffungsprozess ist. Herzstück der Arbeit ist eine eingehende Untersuchung des Autographs zum Streichquartett fis-Moll op. 121 aus dem Max-Reger-Archiv der Meininger Museen. Geradezu verblüffende Urschichten kommen da zum Vorschein – wer hätte gedacht, dass die Generalpause im Walzer der Kopfsatz-Schlussgruppe ursprünglich ein zweitaktiges Motiv enthalten sollte, das nun nur noch in der Durchführung (versehentlich?) einmal auftaucht?

Aus diesen mit äußerster Akribie durchgeführten materiellen Untersuchungen kommt Huber zu wichtigen Einsichten zu Regers Kompositionstechnik, -ästhetik und Selbstverständnis. Sie seien in dieser Reihenfolge zusammengefasst:

Kompositionstechnisch werden diese Streichungen mitten in einem fertigen Notentext möglich durch Regers unvorhersehbaren Stil (musikalische Prosa, freie Harmonik). Zugleich treten sie vorwiegend in Sonatensätzen auf und folgen einer „inhaltlichen Typologie“ (S. 41f.): Am häufigsten werden die für Reger so typischen „energetisch“ steigernden Verlaufswellen, Höhepunkte und Auslaufprozesse gekürzt oder eliminiert, ferner Wiederholungen oder Sequenzierungen, ausgedehnte Durchführungspassagen (auch schon in Expositionsabschnitten) und schließlich – als „tektonische“ Kürzung – in sich geschlossene Einheiten wie etwa einzelne Variationen eines Variationsatzes. Mit analytischer Delikatesse kann Huber zeigen, welche formalen Konsequenzen und Sinnverschiebungen solche Streichungen in op. 121 und anderen Kammermusikwerken mit sich bringen.

Kompositionsästhetisch folgen diese Streichungen einigen von Reger auch verbal artikulierten Idealen: „Klarheit“ und „Wirkung“, „Geschlossenheit“, „Kürze“ und „Plastik“ (S. 25–27). Diesen Grundsätzen fallen denn auch in einer „Art ‚asketischer‘ Leistung“ (S. 29) die

betreffenden Passagen zum Opfer. Offen bleibt, wie weit diese teilweise schon früh artikulierten Ideale besonders zum „schwer verständlichen“ mittleren Reger und dessen „in sämtlichen ‚Dimensionen‘ gleich entwickelt[en]“ Musik (Dahlhaus) im Widerspruch stehen. (Es ist paradoxerweise gerade jene Komplexität, die, wie oben angedeutet, Reger die fast folgenlose Streichung ausgedehnter Abschnitte ermöglichte.)

Regers *Selbstverständnis* scheint so durch eine Spannung bestimmt, die Huber zuletzt auf den Gegensatz dionysisch-apolinisch bringt (S. 357 f.). Indessen kann der Autor zeigen, dass der immer wieder von Selbstzweifeln geplagte Komponist auch von einem zweifelhaften „Mentor“ beeinflusst wurde. Es zählt zu den bemerkenswertesten Ergebnissen der Untersuchung, Karl Straube als die graue Eminenz nicht nur der Orgelmusik (wo sein Einfluss auf Reger längst bekannt war), sondern aller „Großwerke“ ab op. 72 zu entlarven. Huber zeigt an einer Fülle von Belegen, dass Straube seine eigene Ästhetik von Maß und Klarheit Reger aufgezwungen hat – wobei dieser seinerseits immer wieder und sehr energisch bei jedem „Großwerk“ Straubes Urteil eingefordert hat. Dies erklärt, warum in den Opera 100–122, als beide Musiker in Leipzig lebten, die Streichungen besonders umfangreich sind. Zeitweise ist es Straube sogar gelungen, Kompositionsprojekte im Keim zu ersticken oder ihren Abbruch zu erzwingen – besonders tragisch im Fall des lateinischen *Requiem* (1914). Wie bei Anton Bruckner (ein Fass, das Huber wohlweislich verschlossen lässt) zeigt sich auch bei Reger ein merkwürdig schwaches Autorenbewusstsein, und fast könnte man passagenweise von einer Art Doppelautorschaft sprechen (deren sich Straube mit Bezug auf manche Orgelwerke auch gerühmt hat, vgl. S. 187 f.).

Auch in diesem umfangreichen zweiten Abschnitt der Studie hat sich Huber gewissermaßen kriminalistischer Methoden bedient. Aber auch wenn Straube nach der Indizienlage als Hauptverdächtiger gelten muss, ist Huber (und das ist für den insgesamt sprachlich sorgfältigen und gedanklich flexiblen Stil seiner Untersuchung typisch) ausgesprochen zurück-

haltend, wenn es darum geht, Straube zur allein verantwortlichen *bête noire* zu erklären. Denn die aufgezeigten Selbstzweifel Regers, die ablehnenden Reaktionen von Publikum und Presse gegenüber seinen radikalsten Kompositionen, zuletzt der unverkennbare ästhetische Wandel gerade in den letzten Lebensjahren – 1913 hebt er an seinem op. 127 hervor, es sei „klassisch durchsichtig“ (S. 337) – zeigen, dass die Sachlage komplexer ist.

So gründlich und ausgewogen, sich vor allen Vereinfachungen hütend und doch nicht in Details verlierend, diese Untersuchung geraten ist – zuletzt kann man sich dem Wunsch des Autors nur anschließen, dass sie ein Anfang sein möge. Und das nicht nur für die Ermöglichung weiterer Quellenstudien, um die immer noch enigmatische Erscheinung dieses Komponisten in ihren Widersprüchen besser zu verstehen, sondern auch, so meine wenigstens ich, als Anregung für die musikalische Praxis. Eine Aufführung des fis-Moll-Quartetts in seiner ursprünglichen Gestalt wäre einen Versuch jedenfalls wert.

(August 2014)

Wolfgang Fuhrmann

MAX REGER. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock. Hrsg. von Herta MÜLLER und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 440 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XXII.)*

MAX REGER: *Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 1: Choralphantasien. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XXVII, 163 S., DVD.*

Überwiegend auf der Basis der Abschriften aus der Hand des legendären Fräulein Anna Sinn aus Halle erfolgt hier die Herausgabe einer hochinteressanten und archivtechnisch schwer zu bewältigenden Sammlung der Briefe eines selbstbewussten und etwas ungehobel-

ten Künstlers, der bereits seine „Meisterjahre“ erreicht hatte, an ein aufstrebend modernes Berliner Verlagshaus. Die Kommentare tragen u. a. dazu bei, die Einseitigkeit der Sammlung angesichts des Fehlens der Briefe (bis auf wenige Ausnahmen, ebenfalls als Abschrift von Anna Sinn) an Reger zu kompensieren. Diese Briefsammlung ist in elf Abteilungen eingeteilt, denen als Appetizer ein schlagfertiger Titel vorangestellt worden ist: beispielsweise „Ein Schaffender wie ich braucht die Zukunft“ (S. 179 ff.) und „ich habe bisher *noch nicht einen Pfennig erhalten*“ (S. 347 ff.; Kursivierung im Original unterstrichen). Natürlich sind solche Titel nicht mit einer Inhaltsangabe zu verwechseln, aber durch die Überschriften gelingt es den Herausgebern tatsächlich, die Lust auf Regers markante Formulierungen auch über diese Zitate hinaus zu provozieren. Auch wenn die Abteilungen sich nicht unmittelbar aus dem Material erschließen, erleichtern sie das Lesen. Zahlreiche faszinierende Abbildungen – die meisten in guter Qualität – und viele Kommentare tragen dazu bei, dass dieser Band zu einer Spezialbiografie taugt, sicher nicht nur zur herkömmlichen Briefedition. Abgerundet wird der Band durch Daten zur Drucklegung und zum Manuskriptverbleib, einschließlich genauer Angaben zum Honorar des Komponisten, sowie mit den für die Reihe typischen, sehr sorgfältig erstellten Registern.

Neben den inzwischen üblichen Verzeichnissen und formalen Erläuterungen, die im Wesentlichen denen dieser längst etablierten, renommierten Reihe aus dem Max-Reger-Institut entsprechen (nota bene nicht mehr bei Breitkopf & Härtel, sondern beim Carus-Verlag erschienen) und somit nicht wieder kommentiert oder gar angepriesen werden müssen, steht zu Beginn des Bandes eine Einleitung. Sie beleuchtet ausführlich und intim auch das komplizierte (filmreife) Verhältnis zwischen Anna Sinn und Else Reger sowie einigen anderen Personen, die für die „Regerarbeiten“ nach 1916 zuständig waren. Nicht ganz einfach dürfte es für die Herausgeber dabei gewesen sein, Neutralität zu gewährleisten. Das gilt im Übrigen auch dem Verhältnis zwischen Reger und dem

Hause Bote & Bock. Jedoch ist es die Pflicht der Musikwissenschaftler, im Zweifelsfalle die Argumente des Künstlers zu vertreten und die häufig unangemessene Arroganz der Verleger anzuzeigen. Schwieriger ist es, wenn es um die Witwen geht. Die Neutralität der Darstellung gelingt den Herausgebern dieses Bandes indes weitestgehend vorbildlich – nicht zuletzt dank der ausführlichen Kommentare, die für Nuancierung Platz lassen. So fällt aber auf, wie die Firma Bote & Bock doch gleich auf der ersten Seite als „späterhin ungeliebter“ Verleger von Richard Strauss vorgestellt wird, zumal nicht etwa diskutiert wird, ob Strauss' Probleme mit den Berlinern denen von Reger überhaupt ähnlich waren. (Vielmehr wird im Laufe der Sammlung deutlich, dass Strauss von Bote & Bock extrem hohe Honorare für seine Werke erhielt, was Reger natürlich irritierte.) In den letzten Jahren ist im Falle der meisten Komponisten zunehmend auf die Verlagsverbindungen eingegangen worden (nicht nur mangels anderer Themen, sondern weil erkannt wurde, dass sie auch künstlerisch und ästhetisch, nicht nur sozialhistorisch relevant sein können). Dabei fällt auf, wie selten die Geschäftsbeziehungen harmonisch sind.

Seit einigen Jahren ist es zunehmend üblich, Editionen dieser Art mit sehr ausführlichen, zum Teil überschwänglichen Kommentaren zu versehen. Das kann auch zu Wiederholungen von einer Veröffentlichung zur nächsten führen, was insbesondere im Gesamtkorpus eines so vorbildlichen produktiven Forschungsnetzwerks wie im Max Reger-Institut in Karlsruhe nur mit sehr viel Mühe zu vermeiden sein dürfte. Auch in diesem Band finden sich zahlreiche längere Zitate aus anderen Veröffentlichungen des Zentrums. Es wird sogar eigens darauf hingewiesen (S. 22), dass die Zeitgleichheit mehrerer Forschungsvorhaben im Hause Reger einen Wissenstransfer besonderer Art bedeutet hat. Zum Teil wirken die Kommentare etwas unnötig ausführlich. Dokumente der Reger-Rezeption (zumal aus England), die gar nichts mit seinem Verhältnis zu Bote & Bock zu tun haben, sowie biografische Notizen zu Personen, die, wie etwa Hugo Riemann, gar nicht so unbekannt sein dürften, geraten gele-

entlich etwas außer Kontrolle. Unbenommen erweitern gerade sie die Horizonte und machen aus der Briefsammlung eine komplexe Reger-Studie, denn viele der Briefe an Bote & Bock sind nicht so interessant, dass ihre Veröffentlichung ein besonderes Desiderat der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gewesen wäre.

Nach einem kleinen Präludium zum Thema Eugen d'Albert und Reger (man denke an Regers frühes Klavierkonzert-Fragment für d'Albert und die Bearbeitung von d'Alberts *Esther* op. 8 von Reger für Klavier zu vier Händen) beginnt die kommentierte Dokumentensammlung mit dem Vertrag von 1907 zwischen Lauterbach & Kuhn und Reger. Dieser heikle Vertrag wurde von Bote & Bock 1908 übernommen; darauf beziehen sich viele Äußerungen Regers in dieser Zeit. Die Spannungen im Zuge dieser Entwicklung wie überhaupt viele Details in diesem Band dürften insbesondere einen Leser interessieren, der das Geschäftliche des Musiklebens im Allgemeinen oder bei Reger im Besonderen verstehen will. Für die Studenten eines Studiengangs wie Kulturmanagement müssten Briefausgaben dieser Art zur Pflichtlektüre gemacht werden! Ein allgemein künstlerisch interessierter Leser, der beispielsweise eine Reger-Aufführung vorbereitet, dürfte etwas mehr Mühe haben, die für ihn relevanten Stellen zu finden – trotz Register. Er dürfte auch die eine oder andere Erläuterung in den Fußnoten zu ausführlich finden. Nicht immer ist klar, warum gerade diese und nicht andere Informationen in der gewählten Ausführlichkeit notwendig sind.

Eine Perle, die zudem auch für die Manager unter den Musikinteressenten relevant sein dürfte, findet sich im Brief vom 17.2.1909: „Betreffs der Annoncen bin ich skeptisch; Jos. Aibl Verlag, Lauterbach & Kuhn haben sehr, sehr wenig annonciert, u. meine Werke sind doch sehr, sehr schnell bekannt geworden; die Hauptsache ist, dass die *guten* Musiker sich interessieren, die Sachen zur Aufführung bringen – u. das ist bei mir der Fall! Ich bin nämlich der Ansicht, dass mit den Annoncen lediglich der Geldhunger der Zeitungen gesättigt wird. Verzeihen Sie meine Offenheit: allein ich bin seit Jahren ein begeisterter *Nich*leser

unserer Musikzeitungen, da mir das Zeug, was da zu lesen ist, meistens zu dumm ist. *Ebenso* ist's mit der Tageskritik, diese Herren urteilen immer über Sachen, die sie *nicht kennen* und *können*. Darüber mal mündlich; ich verfüge über eine glänzende, selbst erlebte Sammlung der köstlichsten Blamagen unserer Kritik.“ (S. 38.) Diese Passage öffnet mehrere Türen in das Wesen des Komponisten und in erklärungsbedürftige musikhistorisch-sozialgeschichtliche und andere Zusammenhänge. Hier haben die Herausgeber jedoch gar nichts kommentiert. Das soll nicht kritisiert werden; nur ist es im vorliegenden Fall generell selten, während eines so langen Absatzes gar keine Fußnote zu finden. Auch hier wären ein paar Fußnoten möglich gewesen, zumal um diese ausgeglichen zu verteilen. Nun wirkt die Passage aber gerade deshalb so schön schlank und transparent, weil die Herausgeber durch lange Fußnoten nicht versuchen, den Leser zu führen und Reger zu erklären.

Etwas knapp wird das Foto aus Darmstadt (eine Straßenlandschaft aus dem Jahr 1908, S. 40: „Max Reger in Darmstadt“) erläutert. Nur Kenner der Reger'schen Körperhaltung können vielleicht ahnen, wer auf dem Foto der große Komponist sein dürfte, nur just diese Figur wirkt auf dem Foto wie eine schwarze Silhouette ohne Gesicht. Dass es in diesem Band recht viele Abbildungen aus den Schätzen diverser Archive gibt, ist im Allgemeinen sehr unterhaltsam und auch hilfreich, zumal wenn es eigentlich nicht so sehr um die Briefe an Bote & Bock, sondern um Max Reger im Allgemeinen geht. Man muss sich jedoch fragen, ob beispielsweise der Anhalter Bahnhof in Berlin (S. 52) unbedingt gezeigt werden muss, und sogar das Hotel Habsburger Hof in Berlin erscheint verzichtbar, vor allem weil insbesondere diese Fotografie unangenehm grobkörnig digitalisiert wirkt (S. 53); auf S. 113 folgt noch die Innenansicht desselben Hotels, was jedoch gut motiviert ist, da es um ein Treffen mit Bote & Bock im August 1909 genau dort geht. Überhaupt enthält der Band viele Hotelabbildungen, was helles Licht auf Regers Leben wirft.

Ein anderer Fall, der eventuell etwas zu knapp kommentiert wird, ist das auf S. 55

behandelte Schicksal der Manuskripte aus der Zeit bei Lauterbach & Kuhn. 1941 gingen Teile davon in die Hände der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ in Leipzig über, bevor sie im Preußischen Kulturbesitz landeten. Dieser Vorgang erweckt Neugierde, zumal nicht ganz klar zu sein scheint, was mit der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ gemeint ist – die „Credit-Anstalt“ von 1856 oder eine andere Institution? Vermögenstransporte des Jahres 1941 in Deutschland möchten viele Leser heute sicher im Detail verstehen, sobald sie überhaupt thematisiert werden.

Eben gerade wegen der ausführlichen Kommentare, die oft eher juristische Dinge betreffen und dementsprechend kompliziert zu formulieren sind, gerät ein rein musikhistorisch orientierter Leser gelegentlich ins Schwitzen. So etwa braucht man auf S. 30 ein Weilchen, bis einem klar wird, dass offenbar eine Verneinung fehlt, wenn es zu dem ersten Brief von Reger an Bote & Bock bezüglich der Verträge aus der vorausgegangenen Zeit heißt: „In den 8 bzw. 11 Paragraphen der beiden Fassungen steht auch nicht, dass Lauterbach & Kuhn berechtigt gewesen wären, ihren Verlag [nicht] zu veräußern, ohne ihren Hauskomponisten Reger davon in Kenntnis zu setzen.“ An dieser Stelle fällt außerdem auf, wie die Herausgeber Reger in der Sache korrigieren, anstatt ihn in seiner erbitterten Verlegerkritik zu verteidigen. Ganz offensichtlich regte sich Reger an dieser Stelle (wie auch sonst gelegentlich) unnötig auf, denn die Verträge wurden wohl weitestgehend beachtet, nur hatte Reger offenbar häufig vergessen, was er vereinbart hatte. Gerade der etwas schusslige, emotionale, an sich uneigennützig, aus gutem Grund etwas eitle, aber stets in erster Linie um Fairness bemühte Künstler wird für den Leser dieser Sammlung deutlich sichtbar.

Außerdem hat Carus inzwischen eine neue Reger-Werkausgabe begonnen. Der uns vorliegende erste Band (Band I/1, Choralphantasien) besteht neben dem Notentext aus allgemeinen Hinweisen zur Regers Arbeitsweise, zur Quellenüberlieferung, Quellenbewertung und vielen anderen wichtigen Aspekten einer modernen wissenschaftlich-kritischen Edi-

tion – alles natürlich zweisprachig, auf Deutsch und Englisch. Auch der biografische Kontext sowie die Rezeptionsgeschichte gehören selbstverständlich zur musikhistorisch vollendeten Ausstattung der Reihe. Allein der Kritische Bericht umfasst einsprachige 20 Seiten. Eine Besonderheit ist die dem Band beigelegte DVD mit Quellen- und Archivmaterial. Großzügig und hochprofessionell werden auf der DVD Materialien aus dem Max-Reger-Institut und einigen anderen Archiven dem neugierigen Benutzer verfügbar gemacht. Etwas zu aufwendig gestaltet sich allerdings die Installation der gigantischen Datenmenge (6GB!), so dass es in der Zukunft wohl eher zu überlegen wäre, derartig umfangreiche Materialien im Internet verfügbar zu machen, gerne mit Hilfe einer Art Schlüssel-CD, die mit dem jeweiligen Band geliefert wird. Diese Technik würde auch Updates nach der Veröffentlichung des Notensatzes ermöglichen, denn auch wenn das Material im Falle Regers ohnehin oft umfangreich ist, gibt es immer noch die Möglichkeit der Erweiterung. Das betrifft natürlich auch Details im Kritischen Bericht, die selten im Moment des Erscheinens ganz und gar „fix u. fertig“ bzw. endgültig ausdiskutiert sind. Aber dennoch: Hier liegt eine geradezu fulminante Herausgeberleistung vor, die eine sehr schöne, große „Regerarbeit“, eine fabelhafte neue Reihe, ankündigt. Der Notensatz ist ungewöhnlich gut lesbar, was gerade bei Reger wichtig ist.

(Mai 2014)

Tommi Mäkelä

OLIVER HUCK: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 338 S., Abb., Nbsp.*

Endlich steht „Stummfilm“ in Anführungszeichen. Denn stumm war und ist ein Film schließlich nur solange, wie er zusammengerollt in einer Blechdose darauf wartet, vorgeführt zu werden – und das geschieht dann, natürlich, mit Musik. Dass die Geschichte des

frühen Films (Kap. 1) auch ein Stück Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von (Musik aus) Opern ist, weist Oliver Huck in seiner akribisch recherchierten Studie eindrücklich nach. Während ganz zu Anfang noch leibhaftige Opernsänger live zu einer Filmprojektion sangen, ermöglichten verschiedene Varianten des Nadeltonverfahrens bereits um die Jahrhundertwende die synchronisierte Vorführung von Bild und Ton, die „auf verschiedenen Medien gespeichert“ waren (S. 20 f.). Das Tonbild, eine einzige Szene von wenigen Minuten Dauer, wurde noch vor dem Ersten Weltkrieg vom ‚langen‘, anfänglich zehnminütigen Film abgelöst, mit dem man nun Kurzfassungen von Opern präsentieren konnte. Wenig später war der Weg für den – jetzt bereits ein- bis zweistündigen – Musikstummfilm und die Lichtspieloper frei, bei deren Aufführung die großen Filmtheater mit „Live-Darbietungen von Musik“ aufwarteten (S. 39 f.). Wie mit den neuen filmtechnischen Möglichkeiten in Deutschland, Frankreich und Italien in der Folge umgegangen wurde und wie groß der Einfluss nationaler (Opern-)Diskurse jeweils war, arbeitet Huck anhand von sechs präzise ausgeleuchteten Fallstudien heraus.

Im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts schien das Musikdrama Richard Wagners der zentrale Referenzpunkt für Filmschaffende zu sein (Kap. 2) – wäre da nicht die Problematik des Urheberrechts gewesen, die beispielsweise dazu führte, dass Oskar Messters Filmbiografie von 1913 gänzlich auf Wagners Musik verzichtete (S. 73 f.) oder dass andernorts, „eben weil Bild und Ton [...] nicht zusammen aufgezeichnet und vertrieben werden konnten“, ein „explizit auf Wagner verweisender Film wie Mario Caserinis *Siegfried* (1912)“ mit frei gewählter Unterhaltungsmusik präsentiert wurde (S. 76). Hans Erdmann, so fasst Huck zusammen, ging in seinem *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* (1927) „von dem Grundsatz aus, dass allzu bekannte Musik [...] aufgrund der Konnotationen mit ihrem ursprünglichen Kontext gerade nicht zur Illustration von Filmen herangezogen werden solle. Dieser Theorie stand jedoch offensichtlich eine Praxis entgegen, die die Musik für die Kompilation

von Filmmusiken gerade auch aufgrund ihrer Popularität auswählte“ (S. 82).

In Frankreich kreiste das von Opern inspirierte Filmschaffen freilich um andere Personen und Inhalte (Kap. 3). Es waren Charles Gounods *Faust* und Georges Bizets *Carmen*, die mit großem Abstand am häufigsten im frühen Film aufgegriffen wurden – Huck hat hier eine beeindruckend lange Liste von Adaptionen dieser beiden Stoffe vorgelegt, die vom Tonbild mit Phonographenbegleitung bis hin zu Filmen mit synchronisiertem Ton reicht. Er zeigt plausibel auf, wie eng einerseits die Bezüge zwischen filmischer Mise-en-scène und zeitgenössischen Bühnenszenierungen des Gounod'schen *Faust* mitunter waren und wie undogmatisch andererseits mit der Chronologie der Opernmusik in ihrer Umgestaltung zur Filmbegleitmusik verfahren wurde. Aus den zahlreichen *Carmen*-Filmen greift Huck Cecil B. DeMilles Verarbeitung des Stoffes heraus, in der mit Geraldine Farrar eine echte Carmen-Sängerin die Hauptrolle spielte und dafür „ihren Darstellungsstil dem neuen Medium“ anpasste (S. 125). Bizets Musik wird hier zur rein instrumentalen Filmmusik, zur Opernparaphrase, die sich der Chronologie der Filmhandlung unterordnen muss und dort (nicht nur tonartlich) verändert wird, „wo der neue Zusammenhang in der Filmmusik dies nahe legt“ (S. 137).

Mit den Riproduzioni cinematografiche habe sich zeitgleich in Italien ein eigenes Filmgenre entwickelt, das eine besonders augenscheinliche dramaturgische Verwandtschaft mit der zeitgenössischen italienischen Oper aufweise (Kap. 4). So habe der seinerzeit geförderte veristische Einakter „in besonderer Weise der Spieldauer und den Möglichkeiten des Films“ entsprochen (S. 139). Anders als im Falle von „*Carmen*, wo die Filme teilweise an der Oper vorbei auf die Novelle zurückgreifen und Georges Bizets Musik damit im Film eine neue Anordnung erfährt“, konnte wie etwa in Pietro Mascagnis „*Cavalleria rusticana*“ entweder die komplette einaktige, durchkomponierte Oper verfilmt werden, „oder die Musik spielte im Film keine Rolle mehr“ (S. 145). Die erste komplett verfilmte Oper ist dann auch im Jahre 1913 eine italienische: Ruggero Leonca-

vallos *Pagliacci*, 1931 ebenfalls Vorlage für den ersten Tonfilm, „der eine komplette Oper bietet“ (S. 148). In Italien entdeckten derweil Verlagshäuser wie Ricordi und Sonzogno das neue Medium und druckten „die für das Kino eingerichteten Fassungen der Musik von Opern“ (S. 152). Kurios nimmt sich die von Huck dokumentierte Verfahrensweise mit Puccini-Opern im Film aus: Durch Opern bekannte Stoffe wurden vorgeblich auf der Basis der literarischen Vorlage derselben verfilmt, um keine Rechte an den Opern abgelden zu müssen – bei der Filmvorführung griff man dann aber doch auf die Musik aus den Opern zurück „und erreichte damit genau den beabsichtigten und bereits mit dem Titel kalkulierten Effekt“ (S. 166 f.).

Der französische Film d'Art (Kap. 5) sei dagegen mit hehren künstlerischen Bestrebungen angetreten, um ein „zahlungskräftiges bürgerliches Publikum [...] für das neue Medium“ zu gewinnen (S. 169). In feinen Soiréen wurden dem theaterverwöhnten Publikum von den Bühnengattungen Ballett und Pantomime, Drama und Epos inspirierte Filme gezeigt – die Oper fehlt in dieser Reihe. Huck mutmaßt hierzu, dass sie „in diesem Spektrum nicht enthalten war“, weil „lediglich die visuelle und die dramaturgische, nicht jedoch die musikalische Parallele zwischen Film und Bühne erwogen wurde“ (S. 170). Zu den beispielhaft angesprochenen Verfilmungen der Bühnenwerke *Le Secret de Myrto* (1907) und *Terpsichore* (1909) wäre allerdings – trotz der äußerst dünnen Quellenlage – mehr zu sagen gewesen; Huck liefert hier gerade einmal eine knappe Seite der Beschreibung (S. 174 f.). Unklar bleibt, wieso er das erstgenannte Stück als Ballett betrachtet: Der Film selbst ist nicht erhalten; sowohl im Klavierauszug als auch in dem vom Autor zitierten Aufführungsbericht aus dem Jahre 1908 ist es eindeutig als „Poème musical“ ausgewiesen. Die darin enthaltenen „Danses grecques réglées par Mme Mariquita“ (so der Titel einer Publikation von Raymond Lécuyer aus dem Jahre 1907) wurden zwar auf der Bühne ausgeführt, von der Primaballerina Régina Badet. Das erhaltene Fotomaterial legt jedoch nahe, dass dies wohl kaum im klassischen Stil

geschah – Badet trug ein bodenlanges, griechisch anmutendes Gewand. Die Tanzszenen sind sicherlich keine „griechischen Tänze“ (S. 175) gewesen, sondern allenfalls antikisierende ‚griechische‘ Tänze (der Klavierauszug nennt eine *Danse du voile*, eine *Danse des crotales* und eine *Danse du glaive*) zwischen statischen, pathetischen Posen (*Introduction, Éveil de Myrto, Réponse d'Apollon*). Sie waren damit Teil einer tänzerischen Mode, die sich explizit vom klassischen Ballett abwandte – man denke etwa an zeitgenössische Bühnenkünstlerinnen wie Isadora Duncan oder Olga Desmond. Musik mit Tanzcharakter reflexartig als Ballettmusik zu identifizieren (s. auch S. 228), ist eine allzu oberflächliche Gleichung.

Als italienisches und deutsches Äquivalent des künstlerisch ambitionierten Films stellt Huck in der Folge das Poema sinfonico cinematografico (Kap. 6) und den deutschen Autorenfilm (Kap. 7) anhand weiterer exemplarischer Fallstudien vor, die die enge Anbindung an die jeweiligen nationalen Diskurse verdeutlichen: In Italien galten der Kunstfilm und seine Musik mal als „Sinfonia“, „Poema sinfonico“ oder „Poema sinfonico e vocale“ (S. 232), als Musik mit Film also, dessen Funktion mithin darauf reduziert ist, „eine in der Symphonischen Dichtung sonst anhand eines literarischen Programms zu imaginierende Bilderfolge zu explizieren“ (S. 210); in Deutschland habe sich die ‚Kino-Oper‘ vor allem mit Wagner’scher Leitmotivik zu beglaubigen versucht. Josef Weiss’ Musik zu *Der Student von Prag* (1913) etwa, die „erste Originalkomposition zu einem fiktionalen Film in Deutschland“ (S. 241), beinhaltete zwar keinen Vokalpart, wurde aber durch einen bei den Vorstellungen ausgegebenen „Führer mit Angabe der Leitomotive“ in eindeutige Rezeptionsbahnen gelenkt.

Für „Wagners Erben“ schließlich (Kap. 8), so führt Huck aus, waren die Bedingungen des Filmmusikschaffens günstiger, wurde doch nach dem Ersten Weltkrieg der Film zunehmend „als eine direkte Konkurrenz zur Oper gesehen“ (S. 270). Leitmotive blieben auch da relevant, wo man bereits das „Altern des Opernrepertoires“ (ebd.) – was Wagner mit einschloss – bemängelte und Neues forderte.

Wie Huck am Beispiel des *Rosenkavalier*-Films belegt, musste Richard Strauss als auch für den Film tätiger Opernkomponist hier „nicht die Musik der Oper dem fertigen Film“ anpassen, sondern es wurde vielmehr „auf der Grundlage des Drehbuchs ein fertiges Arrangement der Musik erstellt, das dann für die Produktion des Films weitgehend verbindlich blieb“ (S. 281).

Auch wenn das Fehlen einer abschließenden Zusammenfassung der historischen Entwicklungslinien und Analyseergebnisse zu bedauern ist: Die vorliegende Studie ist eine insgesamt sehr überzeugende Arbeit, die eine große Forschungslücke schließt und Nachfolgestudien auch für andere Filmnationen finden möge.

(Mai 2014)

Hanna Walsdorf

Die Klangwelt des François Bayle. Begegnungen an der Universität zu Köln 2005 bis 2010. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium Die Klangwelt der akusmatischen Musik. 9. bis 12. Oktober 2007. Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2012. 443 S., Abb., DVD, Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 18.)

Nach dem ersten, sehr erfolgreichen Band über François Bayle 2003 (Signale aus Köln. Band 8.) legte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln mit ihrem 18. Band pünktlich zum 80. Geburtstag des Komponisten 2012 (und ein wenig verspätet ausgeliefert) einen umfangreichen Fortsetzungsband vor. Er enthält, chronologisch geordnet, die Belege für die seither am Institut veranstalteten Aktivitäten zu Bayle und seiner Musik: Vorträge, Konzerte mit Programmheftbeiträgen, transkribierte Seminare, je ein Festakt und ein Symposium sowie am Ende des Bandes einige Datenlisten zu seinem Werk und eine DVD mit interaktiv zu betrachtenden Musik-, Text- und Klanggrafikbeispielen. Ein umfangreicher Medienhybrid ist so entstanden, dessen dokumentarische Anlage das eigentliche Herzstück der Sammlung umwuchert: Die 21 Vorträge und Roundtables zu Bayles Werk des internati-

onalen Symposiums „Die Klangwelt der akusmatischen Musik“ 2007. Acht der Beiträge, zu denen auch zwei Roundtables gehören, widmen sich der ästhetisch-kompositionstheoretischen Perspektive, während elf der Analyse und Betrachtung einzelner Kompositionen dienen. Hervorzuheben ist aus dieser Fülle besonders die Abteilung der komparativen Studien, in der sich sechs Autoren (Marcus Erbe, Pierre Couprie, John Dack, Rudolf Frisius, Jan Simon Grintsch und Jean-Christophe Thomas) mit jeweils eigener Perspektive der Komposition *La fleur future* beschäftigen. Die Bandbreite der Themen umfasst rein werkbezogene hermeneutisch-analytische kompositionstheoretische Fragestellungen bis hin zu solchen, die neben der reinen Werkbetrachtung auch prinzipielle analytische und technische Überlegungen angehen und daher über Bayles Produktionen hinaus auch für andere elektroakustische Kompositionen relevant sind. Damit bieten diese komparativen Studien neben allgemein fachlichen Erkenntnissen auch hervorragendes Studienmaterial etwa für musikwissenschaftliche Seminare, da sie als breite Basis zur Herausarbeitung musikalischer und analytischer Aspekte elektroakustischer und akusmatischer Musik nutzbar sind. Die weiteren elf Einzelbetrachtungen zu verschiedenen Kompositionen Bayles, verfasst von Christoph von Blumröder, Makis Solomos, Martin Kaltenecker, W. Luke Windsor, Renaud Meric, Elizabeth L. Anderson, Horacio Vaggione, Tobias Hünermann, Mario Mary, Ralph Paland und Michael N. Schott, könnten in einem solchen Seminar anschließend zur Anwendung und Erweiterung der erarbeiteten musikwissenschaftlichen Analyse Kriterien und Arbeitsweisen für elektroakustische Produktionen herangezogen und darüber hinaus natürlich auch nur als Einzelbetrachtungen zu Bayles Kompositionen gelesen werden. Zusammen mit den transkribierten Roundtables und Seminaren sowie den meist kurzen Texten Bayles zum eigenen Schaffen ist das Herzstück des Medienhybrids eine exzellente Bereicherung des musikwissenschaftlichen Schrifttums zur elektroakustischen Musik im Allgemeinen und zu Bayles Musik im Besonderen; kurzum eine sinnvolle und will-

kommene Ergänzung des ersten Kölner Bandes zu Bayles Schaffen.

Leider gibt es jedoch unter formalen Gesichtspunkten zahlreiche und teilweise gravierende Mängel, die in der Summe so bedeutend sind, dass sie die Rezeption des Bandes erheblich erschweren und teilweise sogar unmöglich machen. Gemeint ist damit weniger die dokumentarische Anlage, die mit Grußworten, Laudationes, Konzertprogrammen und Plakaten die Navigation erschweren – was durch die umfangreichen Namens- und Sachregister am Ende des Bandes jedoch teilweise aufgewogen wird. Auch die Mehrsprachigkeit der Beiträge, wie sie hier vorliegt, kommt durchaus auch sonst in wissenschaftlichen Publikationen vor, wenn auch meist nur in Form von englischen und landessprachlichen Beiträgen, während hier noch die Sprache des Komponisten, Französisch, recht häufig in Einzelbeiträgen erscheint. Sei's drum. Verwirrend erscheint jedoch, dass im Band nur einige Beiträge übersetzt und in zwei Sprachen abgedruckt sind. Und drei Sprachen in einem einzigen Beitrag, wie bei den Seminartranskriptionen, sind geradezu babylonische Verhältnisse und dem Verständnis der Sache abträglich. Ebenfalls als problematisch erweisen sich die unterschiedlichen Formate der Klangbeispiele sowie die mal farbig, mal schwarz-weiß dargestellten Klangvisualisierungen: Zwar sind auf der beiliegenden DVD einige Beiträge erneut auch in textlicher Gestalt abgebildet und die Klangbeispiele dabei zusätzlich darin eingearbeitet, doch diese sehr begrüßenswerte Präsentationsweise trifft nicht auf alle Artikel zu. Zu vielen Beiträgen finden sich auf der DVD nämlich nur die Klangbeispiele und/oder die Visualisierungen, was die Synchronisierung mit dem abgedruckten Text deutlich erschwert. Bei vergleichenden Beiträgen gibt es ohnehin nur die von Bayle stammenden Klangbeispiele. Klangbeispiele, wohl gemerkt, denn die vollständigen Stücke sucht man auf der DVD vergebens, einzig ein Hinweis auf die Bezugsquelle ist dort vermerkt. An vielen Stellen im Band und auf der begleitenden DVD sind also formale Aspekte nicht zu Ende gedacht, nicht zu Ende gebracht worden. Dies ist bedauerlich, denn mit einem kla-

ren Konzept wäre der Band insgesamt leichter rezipierbar geworden, selbst wenn vielleicht die Leser den einen oder anderen Aspekt später vermissen würden. Nun aber werden sie in einen Irrgarten entführt, in dem Kapitulation sehr häufig der einzige Ausweg zu sein scheint, sollte nicht höchstes Interesse am Thema, gepaart mit Durchhaltevermögen, dies verhindern. Allen denen, die letzteres auszeichnet, sei der Band aber wärmstens empfohlen.

(Januar 2014)

Martha Brech

ALAN FABIAN: Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. 372 S., Abb., Nbsp. (Berliner {Programm} einer Medienwissenschaft 12.0. Band 9.)

Nach rund sieben Jahrzehnten Computermusikgeschichte könnte man mit Fug und Recht behaupten, dass eben dieses musikhistorische Feld keinesfalls zu den schlechtesten beackerten der vergangenen und ebenso der gegenwärtigen Forschungsarbeit gehört. Insbesondere die Frühzeit und ihre verhältnismäßig strengen musiktheoretischen Ansätze sind als Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses durchaus präsent. Insofern reiht sich die beim Kadmos-Verlag erschienene und an der Musikhochschule Köln als Dissertation angenommene Arbeit von Alan Fabian ein in eine durchaus ausgewogene Forschungstradition. „Eine Archäologie der Computermusik“ will der Autor präsentieren und setzt sich erklärtermaßen mit Wissen und Wissensentstehung „zur Computermusik im angehenden Informationszeitalter“ auseinander. Ein per se hoch gesteckter Anspruch, impliziert er doch auf der Basis diverser terminologischer Reize, dass in dieser Arbeit sehr unterschiedliche Erkenntnisbereiche zusammenfließen.

Der Flut theoretischer Diskurse kommt Fabian durch eine strenge Reduktion und Auswahl seines Corpus bei. Die Entscheidung, seine Analyse auf eine Gegenüberstellung der

Ansätze von Lejaren Hiller, Herbert Brün und Iannis Xenakis zu gründen, erscheint bei profunder Geschichtskennntnis durchaus nachvollziehbar, wenn sie auch in ihrem Erkenntnisinteresse durch den Autor eher andeutungsweise begründet wird. Insofern bleibt als eine zentrale Größe die Suche nach dem jeweilig sich manifestierenden „Musikwesen“, in dem die unterschiedlichen diskursorischen Befunde im Sinne einer übergeordneten Instanz kumulieren. Allein schon hier resultiert in der Dispersität der zugrunde gelegten Texte ein recht inhomogenes Bild. Hinzu kommt, dass die Mischung aus fast schon protokollarischer Darstellung von Forschungsschritten, Befunden, aber auch Kausalzusammenhängen, die einem recht komplexen und sehr eigenwilligen Stil gegenüberstehen, nicht unbedingt immer förderlich für Lesefluss und Verständnis ist. Gewinnbringend sind vor allem die ausführlichen Beleg-sammlungen in Zitatform.

Ein zentraler, ebenso spannender wie nicht unproblematischer Punkt in Fabians Arbeit ist die Lösung der diskursiven Grundstrukturen von den genaueren technischen Gegebenheiten, die Suche nach zeitübergreifenden Kopplungen der Musikübertragung. Insofern reiht er im ausführlichsten Teil seiner Arbeit die Befunde seiner Computermusiktheorieanalyse ein in einen auf wiederkehrenden Grundmechanismen basierenden Verlauf der Musiktheorie- und Musikphilosophieentwicklung von der Antike bis zur Geburt der Computermusik. Der gewaltige Ehrgeiz und Anspruch dieses Projektes reduziert die notwendige Erklärung manchen Zusammenhanges aber lediglich auf seine Feststellung.

Alan Fabian stützt sich in seiner umfassenden Textanalyse auf die Diskursanalyse nach Michel Foucault. So erscheint es bei Lektüre der Bibliografie nicht allein verwunderlich, dass entscheidende Autoren und Titel aus dem auf dem Gebiet der Computermusiktheorie längst maßgeblichen englischsprachigen Diskurs (beispielsweise Barry Truax, Leigh Landy oder John Chowning) weitgehend außen vor bleiben; sondern vor allem auch der von Elena Ungeheuer herausgegebene Band zur elektroakustischen Musik der Handbücher der Musik

im 20. Jahrhundert, der sich in seinem theoretischen Ansatz an zentralen Punkten auf Foucault beruft, taucht mit den übrigen Publikationen der Autorin nicht auf. Insgesamt wird der durchaus existierende musikwissenschaftliche Diskurs zum Gegenstand weitgehend ausgeblendet. Die Tatsache, dass auch die Arbeiten von Christoph von Blumröder und Ralph Paland zu Iannis Xenakis nicht in der Literaturliste dieser sich explizit dem Musiktheoretiker Xenakis zuwendenden Arbeit erscheinen, sei nur als weiteres Beispiel für die Sonderbarkeit der Forschungsbasis der Dissertation Fabians angeführt.

Der von Fabian beschrittene medienarchäologische Weg führt zu einer detaillierten Bestandsaufnahme der Charakteristika der drei je zeit- und kulturtypischen Ansätze, die von jeher nicht unumstritten sind und deren Gegenüberstellung einer gewissen Plakativität nicht entbehrt. Wenn der Autor allerdings seine Schlusseinsichten derart einleitet, dass die „wissens- und medienarchäologischen Auf- und Ausarbeitungen der Anfänge der Computermusikgeschichte in den 1950er und 60er Jahren“ nicht nur die „Möglichkeitsbedingungen für das musikgeschichtliche Ereignis ‚Computermusik‘, sondern beispielhaft zeitgeschichtliche Wirkungsfunktionalitäten von Musik zum Vorschein kommen lassen“ (S. 354), muss gerade mit Blick auf Foucault auf die Begrenztheit der hier tatsächlich vorgestellten Wirkungsfunktionalitäten verwiesen werden.

Fraglos stellt sich Fabian mit einem dezidiert diskurstheoretischen Ansatz zur neueren Musikgeschichte eindeutig einem Forschungsdesiderat, dennoch hätte die Arbeit von einer klaren – ggf. auch kritischen – Inbeziehungsetzung zu vorhandenen Ansätzen gewiss profitiert und in ihrem Erkenntnisgewinn deutlich tiefer gehen können. Hatte Fabian im Verlaufe des ersten Teiles seiner Arbeit es zum ausdrücklichen Ziel seiner Arbeit erklärt, aus vorhandenem Material eine neue historiografische Sichtweise abzuleiten, anstatt vorhandene Geschichtsmodelle aufgrund neuer Funde zu ergänzen und umzudeuten, so kann diese Zielsetzung durchaus als erreicht betrachtet wer-

den. Wenn auch nicht immer deutlich wird, was diese gerade jetzt notwendig macht. (November 2013) *Tatjana Böhme-Mehmer*

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 5. Band 12: Psalm 112 (113) VI–X: Laudate pueri RWV.E 112–116. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2013. 261 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 8. Band 15: Psalm 126 (127) I–IV: Nisi Dominus, Psalm 127 (128): Beati omnes, Psalm 129 (130): De profundis clamavi. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 285 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 9. Band 16: Psalm 137 (138): Confitebor tibi Domine, Psalm 138 (139): Domine probasti me, Psalm 147 I–II: Lauda Jerusalem Dominum. RWV.E 133–137. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 222 S.

HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüllers Vesperpsalmen. Versuch einer Darstellung im Überblick mit Notenanhang erstmalig veröffentlichter Werke und einem komprimierten Werkverzeichnis. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2014. 424 S., Nbsp.

Nachdem die kritische Gesamtausgabe der Werke Johann Rosenmüllers seit nunmehr über vier Jahre in vollem Gange ist und sich in den ersten Bänden fast ausschließlich der Gattung der Vesperpsalmen – immerhin ein sehr gewichtiger und zugleich in seiner Differenziertheit höchst heterogener Teil innerhalb seiner sakralen Musik – gewidmet hat, nimmt das Bild mit dem Erscheinen der folgenden drei

Bände in diesem Bereich immer konkretere Konturen an.

Die Einleitung des 5. Bandes der Vesperpsalmen (GA II/12) konzentriert sich, wie gewöhnlich in dieser Gesamtausgabe, auf die vergleichend formelle Struktur der Werke, zumal insgesamt zehn Vertonungen des Psalms 111, *Laudate Pueri*, von Rosenmüller erhalten sind. Der kritische Bericht ist sorgfältig ausgearbeitet und liefert am Anfang eine ausführliche Beschreibung der Quellenproblematik, ohne auf Hinweise bezüglich der instrumentalen Besonderheiten zu verzichten. Die Werke im 8. Band der Vesperpsalmen-Reihe (GA II/15) sind sowohl durch ihren Umfang (*Nisi Dominus I*, mit einer Aufführungsdauer von ca. 15 Minuten) als auch durch die Verwendung eines von häufigen Melismen geprägten Vokallidioms (im *Nisi Dominus I* sogar – wie sonst selten – als Solostimme mit zwei Violinen mit cacciaartigen [Echo?] Läufen und Basso continuo; vgl. dazu die *Possente spirto*-Anrufung aus dem *Orfeo* oder die Vertonung des *Nisi Dominus* für drei Solostimmen, zwei Violinen und Basso continuo aus der *Selva morale e spirituale*, beide von Claudio Monteverdi) oder durch die Alternierung instrumentaler und vokaler Passagen von besonderer Bedeutung; insbesondere für die Frage nach der Gewichtung des italienischen Stils, aber auch im Hinblick auf die Öffnung der sakralen Musikpraxis für die stilistischen und formellen Merkmale der Bühnenmusik in der späten Schaffensperiode Rosenmüllers.

In dieser Hinsicht ist es besonders hilfreich, dass der Herausgeber zur Lösung der Problematik der instrumentalen Praxis, wie etwa bei den widersprüchlichen Angaben in den Abschriften zum „tasto solo“- oder „accordo“-Spiel der Orgel, immer wieder auf andere Quellen zeitgenössischer Komponisten (Dario Castello, Claudio Monteverdi; s. S. 272) zurückgreift. Von nicht minderer Bedeutung für die Praxis wird die Überlegung sein, wie das Gleichgewicht zwischen Instrumental- und Vokalbesetzung zu handhaben ist. Dies erweist sich in *Nisi Dominus III* als heikel; daher sind sowohl die Angaben im kritischen Bericht (S. 258–259) als

auch die Veröffentlichung eines Instrumentalauszuges im Anhang mit den entsprechenden Varianten in der Dresdner Quelle hilfreich.

Als besonders repräsentative Komposition ragt im Band 9 (GA II/16) der Vesperpsalmen das 19-stimmige *Lauda Jerusalem II* heraus. Das *Lauda Jerusalem I* liegt u. a. in zwei Abschriften (eine intavolierte und eine aus Stimm-Blättern) aus der Düben-Sammlung aus Uppsala vor; beide wurden aufgrund ihrer besonderen Glaubwürdigkeit als Hauptquellen herangezogen und geben mit ihren für dieses Werk abgeschriebenen drei Continuoostimmen außerdem Rechenschaft darüber, inwieweit nicht nur bei besonders ambitionierten Kompositionen der polyphone Continuoapparat drei- bis fünffach besetzt wurde, auch wenn das vielleicht nicht der ursprünglichen Rosenmüller'schen Praxis entsprechen sollte. Die zusätzliche Veröffentlichung von Generalbass-Materialien und eines *Lauda Jerusalem* von zweifelhafter Zuweisung aus einer Oxford-Quelle als Anhänge runden den Band ab.

Aufgrund dieses zum Teil neu erschlossenen Repertoires wagt Holger Eichhorn, Hauptherausgeber der vorliegenden Gesamtausgabe, in seiner Studie über die Vesperpsalmen einen ersten Überblick über die neu gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse, den er als vorläufigen „Versuch“ verstanden sehen will, der „zu einem späteren Zeitpunkt eine Revision bzw. ggf. eine abermalige Darstellung des Themenbereichs erfordern könnte“ (S. 11, Anm. 7). Die Monografie gliedert sich in fünf Kapitel, denen eine Gesamteinführung vorangestellt wird, welche sich hauptsächlich sowohl mit den Voraussetzungen aktueller Rosenmüller'scher Forschung beschäftigt als auch eine Einordnung der Vesperpsalmen als Gattung im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis in Venedig während des Aufenthalts des Komponisten in der Lagunenstadt unternimmt. Davon abgesehen, ob Rosenmüller seine Vesperpsalmen vordergründig als Auftragskompositionen für die venezianischen Kirchen bestimmte oder vielmehr schon seinen zukünftigen Arbeitgeber am Hof von Wolfenbüttel mit einem neuen Vokalrepertoire aus der Ferne bediente, bleibt der komparatistische Ansatz, dem im Abteil „Vorlauf:

Vesperordnung“ Rechnung getragen wird, von entscheidender Bedeutung für die Einordnung und Bewertung dieser musikalischen Schaffensperiode. Die fünf Kapitel der Studie beschäftigen sich jeweils mit konkreten Vesperpsalmen aus verschiedenen analytischen Perspektiven, denen eine eingehende Beschreibung der Quellenlage bzw. deren Problematik bezüglich der editorischen und interpretatorischen Errungenschaften folgt. Indes bilden diese fünf Kapitel lediglich Zusammenfassungen mit gelegentlichen Texteschüben oder Einleitungen (so z. B. Kapitel V, S. 205–209, erster Abschnitt) bzw. mit collageartig zusammengesetzten Abschnitten aus den entsprechenden Einführungen und Quellenberichten der Gesamtausgabe, bei denen die kritischen notentextlichen Teile ausgespart wurden und alles unter einer Überschrift neu präsentiert wird. In diesem Sinne entspricht das Kapitel II „Klanggebäude und musikalische Architektur“ fast wörtlich den Einleitungen der Bände II/11–12 aus der Gesamtausgabe. Genauso oder so ähnlich verhält es sich in den anderen Kapiteln des Buches, so dass hier im Wesentlichen von einem Kompendium bereits veröffentlichter Texte die Rede sein kann, wie vom Verfasser in Anm. 8 der Einführung angedeutet. Das Hauptverdienst des Buches kommt neben der Gesamteinleitung einem vom Autor angelegten vorläufigen Werkverzeichnis zu, dem 2014 die Erscheinung eines RWV folgen soll. Der Forscher oder der Musikinterpret, der mit den bereits veröffentlichten Bänden der Gesamtausgabe vertraut ist, wird der Monografie bis auf einige Hinweise bezüglich der musikalischen Praxis im Rahmen der Vesperliturgie in Venedig, teilweise unter Einbeziehung zeitgenössischer Komponisten, kaum neue Erkenntnisse entnehmen können.

(April 2014)

Agustí Bruach

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XII. Band 4: Streichquartette „Opus 42“, „Opus 50“ und „Opus 54/55“.* Hrsg. von James WEBSTER. München: G. Henle Verlag 2009. XX, 297 S.

Es gibt von Joseph Haydn keine unbekannteren oder verschollenen Streichquartette. Diesbezüglichen Mutmaßungen, die auch im Zusammenhang mit dem als Einzelwerk überlieferten Quartett op. 42, Hob. III:43 immer wieder einmal aufgetaucht sind, entziehen die Darlegungen von Herausgeber James Webster im Vorwort des vorliegenden Bandes die Grundlage. Und doch kann man gerade mit Blick auf die Edition dieses auch wegen seiner Kürze und Konzentration einzig dastehenden Werkes von einer Entdeckung sprechen, erscheint es hier doch erstmals in einer auf das Autograph zurückgehenden Gestalt. Die zahlreichen und teils massiven Eingriffe in den Notentext, die sich in der Erstausgabe finden – abweichende Vortragsbezeichnungen, Dynamik und Artikulation, rhythmische Änderungen und hinzugefügte Töne, bis hin zur Umformulierung ganzer Stimmverläufe –, werden dabei detailliert benannt und mit durchweg plausiblen und auch musikalisch überzeugenden Argumenten zugunsten der autographen Lesart zurückgewiesen. Zwar scheint die im Vorwort (S. IX, Anm. 29) angekündigte Diskussion der Neuausgaben im Kritischen Bericht zu fehlen, das Lesartenverzeichnis gibt aber Aufschluss darüber, dass sowohl die auf Andreas Moser zurückgehende alte Peters-Ausgabe als auch die von Wilhelm Altmann herausgegebene Eulenburg-Taschenpartitur von der bei Hoffmeister erschienenen Erstausgabe abhängig sind. Beide haben deren fragliche und z. T. entstellende Lesarten bis in die Gegenwart transportiert, weshalb die Neuedition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe nur umso willkommener ist.

Auch für die beiden sechsteiligen Opera 50 und 54/55 ergeben sich einige teilweise markante Änderungen der bis dato geläufigen Textgestalt, sei es aufgrund von Konjekturen (vgl. z. B. Hob. III:44, 1. Satz, T. 108, Va/Vc) oder als Ergebnis der in Umfang und Intensi-

tät beeindruckenden Erschließung und Bewertung der Quellen (vgl. z. B. Hob. III:58, 1. Satz, T. 24 f., Vc). Für op. 54/55 beispielsweise kann der Herausgeber nachweisen, dass es sich bei den überlieferten Textfragmenten von Haydns Hand, ungeachtet ihres teils skizzenhaften Erscheinungsbildes, tatsächlich um die regulären Autographe und nicht etwa bloß um Entwürfe handelt. Sie erfahren deshalb hier eine grundlegend andere Bewertung als in anderen Neuausgaben. Der Band vervollständigt die Werkgruppe der Streichquartette innerhalb der Haydn-Gesamtausgabe. Darüber hinaus demonstriert er eindrucksvoll, was Musikphilologie heute vermag.

(August 2013)

Markus Böttgermann

CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE: Sonaten für Klavier und Violine. Hrsg. von Inge FORST und Günther MASSENKEIL. Köln: Verlag Dohr 2012. 127 S., Violin-Solostimme: 38 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 39.)

Nach zwei Bänden mit Klaviersonaten und weiteren Klavierwerken liegt in der Reihe der Denkmäler rheinischer Musik nun ein dritter Band mit Instrumentalmusik von Christian Gottlob Neefe vor. Die darin versammelten *Sechs Claviersonaten mit der willkürlichen Begleitung einer Violine* (so der originale Titel) und ein Einzelwerk aus dem *Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers* sind technisch und kompositorisch anspruchslos – die Herausgeber sprechen von ihrer „kunstvollen Einfachheit und instrumentalen Eindimensionalität“ (Vorwort, S. 11) und meinen damit auch den weitgehend unselbstständigen ad libitum-Charakter der Violinstimme. Im Kontext ihrer Entstehungszeit ist diese Musik aller-

dings wohl weniger Kunstwerk als vielmehr Medium und Anlass musikalischer Kommunikation und empfindsamen Freundschaftskultes. Das zeigt plastisch das von den Herausgebern zitierte Vorwort des *Vademecum*: Hier wendet sich der Verleger im Duktus privater Mitteilung an den Komponisten und der Komponist an seine „Kinder“, d. h. Kompositionen (vgl. das Digitalisat, http://daten.digitalisat-sammlungen.de/bsb00045045/image_7). Die Öffentlichkeit hingegen bleibt in dieser – wie auch immer inszenierten – Privatheit außen vor bzw. taucht nur als Kot werfende „Troßbuben“ auf.

Die Sonaten markieren zwar kaum eine als bald zu füllende Repertoirelücke, sind aber auch in musikalischer Hinsicht nicht ohne Interesse: Sie geben ein instruktives Beispiel ab für Stil und Verfahren, wie sie in Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* gelehrt werden. Die Edition basiert auf den ca. 1776 bzw. 1780 (*Vademecum*) erschienenen Drucken. Geringfügige Eingriffe der Herausgeber sind im Editionsbericht vermerkt und lassen sich an dem mittlerweile digitalisierten Druckexemplar, das der Ausgabe als Vorlage diente, überprüfen. Gleiches gilt für einzelne Druckfehler (z. B. Sonate II, 1. Satz, T. 35, Vl.: der Rhythmus entspricht dem des Klaviers) und für musikalisch fragwürdige Stellen (z. B. Sonate II, 1. Satz, T. 73, 1. Viertel: *fés* statt *f''*?).

(August 2013)

Markus Böttgermann

MAX REGER: Werkausgabe I/1: Choralphantasien.

Zur Besprechung der Edition siehe die Rezension von Tomi Mäkelä zu *MAX REGER: Briefe an den Verlag Ed. Bote & Bock* (S. 433).