

„Avec discrétion“ – Rethinking Froberger. Hrsg. von Andreas Vejvar und Markus Grassl.



Wien u. a.: Böhlau Verlag 2018
(Wiener Veröffentlichungen zur
Musikgeschichte, 14). 544 S.,
zahlr. Abb. u. Notenbsp., geb.,
53.00 EUR.

ISBN 978-3-205-20740-5
(als eBook in der V&R eLibrary:
eISBN 978-3-205-20836-5)

Im Oktober 2016 fand in Stuttgart, Wien und Rom eine Tagung mit Konzerten anlässlich des 400. Geburtstags einer der „faszinierendsten Erscheinungen in der Musik des 17. Jahrhunderts“ (S. 9) statt: Johann Jacob Froberger (1616–1667). In Stuttgart geboren, in Wien zu musikalischem Ruhm gelangt, reiste er durch Europa und hinterließ zwar relativ wenige persönliche Zeugnisse, aber dafür – oder vielleicht gerade deshalb – zirkulierte so manche Anekdote und Halbwahrheit über ihn. So bot die Tagung, deren Beiträge (entweder auf deutsch oder auf englisch) im hier besprochenen Buch zusammengetragen wurden, willkommene Gelegenheit, die Faktenlage auf den neuesten Stand zu bringen, alles Wissen noch einmal zu hinterfragen und Gerüchte auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Es wird also tatsächlich Froberger noch einmal überdacht („Rethinking Froberger“). Oder besser: Er wird noch einmal ganz neu gedacht. Geradezu akribisch werden in manchen Beiträgen Quellen gegen das Licht gehalten und sich hartnäckig haltende Behauptungen angegangen. Diese Behauptungen allerdings entstammen zumeist einer Methode, die auch innerhalb dieses Buches immer wieder angewandt wird: Lücken werden gefüllt, in dem man Rückschlüsse aus Biografien von Zeitgenossen, Parallelen aus den anderen Künsten oder der politischen Großwetterlage zieht. Dem Menschen, Komponisten, Reisenden Froberger werden also einer Anprobe gleich immer andere „Kleider“ angehalten und auf ihre Passform geprüft. Dabei werden je nachdem, wie die Prüfung ausfällt, aus Spekulationen Wahrheiten, Wahrscheinlichkeiten oder Makulatur. Und da sich die Ergebnisse der Spekulationen innerhalb des Buches auch durchaus widersprechen, bleibt den Leserinnen und Lesern genügend Raum, der einen oder aber der anderen Argumentationskette zu folgen, da am Ende mehrere plausible Möglichkeiten im Raum stehen.

Nehmen wir als ein Beispiel die seit Jahren verbreitete Annahme, Froberger sei in diplomatischen Diensten gewesen. Dafür gibt es – außer den offensichtlich manchmal etwas abenteuerlichen und relativ gut dokumentierten Reisen selber – keinerlei Belege. Doch blieb man bei dieser Vermutung, weil eben tatsächlich nachweislich viele Musiker der Zeit auch als „Diplomaten“ (im weitesten Sinne) eingesetzt wurden. So sieht Arnaldo Morelli in seiner Beschreibung über „Frobergers Rom“ seine Reise dorthin als „zu diesem Klima der Entspannung und Konsolidierung der Beziehungen zwischen dem Papst und dem neuen Kaiser“ (S. 96) gehörend. Diese „Spielball“-Funktion Frobergers wird genauso überzeugend dargestellt, wie es Marko Deisinger durch die Untersuchung neu aufgefundener Quellen gelingt, zu zeigen, dass Froberger selber lediglich „von Reisen“ spricht, „die seinem Studium dienen“ (S. 155). Sehr überzeugend auch Andreas Vejvars Ansatz, die „mentale Verfasstheit“ (S. 145) Frobergers, die

sich insbesondere in seinen „méditations“ niederzuschlagen scheint, als „Wahrnehmungsnachträge“ (S. 106) zu bezeichnen, wie sie als Beschreibungen von Festen und Feuerwerken zahlreicher Zeitzeugen vorliegen. Und in diesem Zusammenhang eben auch einen Froberger auf der Suche nach religiöser Tiefe und menschlicher Entwicklung zeigt, was seinen „Rückzug nach Héricourt“ (wo er starb) als einen „bewussten Schritt“ (S. 143) erscheinen lässt und dem blassen Bild von Froberger einiges an Farbe hinzufügt. Geradezu monumental ist Markus Grassls Eröffnungsbeitrag, der sich des Titels annimmt: „Froberger der Diskrete“. Grassl geht dem rätselhaften Begriff „discrétion“ auf den Grund, und das von allen Seiten und umfassend, samt aller dazu wichtiger Literatur. Sollten nicht noch weitere Dokumente gefunden werden, so kann dieser Beitrag tatsächlich als eine Art „Schlussstein“ eines diskussionsfreudigen Diskurses angesehen werden, der sich inklusive einer semantischen Untersuchung aller erdenklichen Aspekte annimmt.

Aufgeräumt wird auch mit den Mythen, die sich mit Fragen zur Improvisation und zum Verhältnis zwischen Froberger und Girolamo Frescobaldi beschäftigen. So verdeutlicht Cory M. Gavito das „incredible heritage“ (S. 199), welches in Improvisationsanleitungen des 17. Jahrhunderts schlummert, ohne den Fehler zu begehen, nach direkten Zitaten bei Froberger zu suchen, da es sich eben um eine allgemein verbreitete „Sprache“ handelt. Und vor allem macht er Schluss mit der unsinnigen Auffassung, „toccatische“ Teile seien improvisiert, wohingegen imitatorische Abschnitte komponiert seien. Gerade hier wird auch die Nähe von Frobergers Musik zur Vokalmusik deutlich, weshalb ein „Kleidungsstück“ nicht hätte ausprobiert werden müssen: Angela Romagnolis Frage, warum Froberger kaum Vokalmusik und vor allem keine Oper komponiert habe. Der Artikel ist zwar aufschlussreich, da in ihm Aspekte von Frobergers musikalischer Ausbildung und Prägung aufgezeigt werden (S. 165), doch fällt die eigentliche Antwort sehr banal aus: Es gab kaum Opern nördlich der Alpen, und selbst wenn sie bereits verbreiteter gewesen wären, hätte das Komponieren von solchen nicht zu Frobergers Aufgaben gehört. Und auch Sergius Koderas Aufsatz zu Athanasius Kircher löst das Versprechen, einen Beitrag zu Frobergers Auffassung von Musik zu liefern, nicht ein. Es gab ja nachweislich enge Beziehungen zwischen den beiden Männern, und was in Beiträgen von Vejvar und Grassl schon fast zu viel an Spektren geöffnet wurde, in denen man sich labyrinthartig verlieren kann, ist hier ganz eindeutig zu wenig. Viel pointierter dagegen Naomi Barker, die den „Mythos“ Frobergers als Schüler Frescobaldis platzen lässt, in dem sie uns vor Augen führt, dass wir keine Ahnung haben, was genau Froberger in Rom gemacht hat. Hier wird nun sehr klug über das Manuskript

Chigi Q. IV.25 diskutiert, welches zwar wiederum nur eine Spekulationsfläche liefert, aber eine, die zu tragen scheint.

Weitere Aspekte des an sich „unsichtbaren“ Froberger (sein Verhältnis zu den französischen Lautenisten und Cembalisten, seine Notationsweise und seine Instrumente) von namhaften Spezialisten und Spezialistinnen auf diesen Gebieten vermitteln ein sich verdichtendes Bild. Aber auch der jüngeren Geschichte der Froberger-Forschung, welche ja durch sensationelle Quellenfunde 1999 und 2006 stark zu revidieren war, wird durch Siegbert Rapses abschließenden Artikel über die *Neue Froberger-Ausgabe* Rechnung getragen.

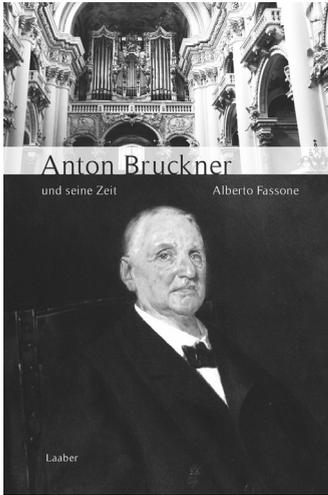
Ein Muss ist dieses mehr als 500 Seiten starke Buch für jeden, der sich intensiv mit Froberger auseinandersetzen möchte, aber auch wegen seines Anhangs. Dort sind neben einer Bibliographie sämtliche Dokumente (leider nicht in einer sonderlich guten Farbqualität) und Quellen, sowie ein Editions-Verzeichnis enthalten. Eine umfassende Monographie also, der sicher in den nächsten Jahren kaum etwas hinzuzufügen sein wird – es sei denn, Froberger ist für weitere Überraschungen gut.

Angelika Moths

Alberto Fassone Anton Bruckner und seine Zeit.

Eine große neue Bruckner-Biografie ist schon seit langem ein Wunschobjekt der Bruckner-Liebhaber, die sich keineswegs – wie mehrfach unterstellt – bloß auf den deutschen Sprachraum beschränken. Das biografische Monumentalwerk der Autoren August Göllerich und Max Auer, deren vierbändige, aber in zahlreiche „Unterbände“ geteilte Lebensdarstellung Bruckners in vielfacher Hinsicht den Geist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts atmet, gilt in seiner Parteilichkeit und seiner romantisierend-idealisierenden Attitüde als überholt; die Nachwelt konnte ihm zwar eine Fülle von korrigierender und erweiternder Literatur zur Seite stellen, aber keine Biografie, die sich dem Bewusstsein der Bruckner-Freunde in ähnlicher Weise eingepägt hätte wie der „Göllerich/Auer“. Keineswegs sei damit behauptet, dass die Bruckner-Forschung seither keine Leistungen erbracht hätte; die Faktenkenntnis zu Bruckner hat sich im Gegenteil so erweitert, dass mit Hilfe der „Bruckner-Chronologie“ Franz Scheders eine fast stundengetreue Rekonstruktion von Bruckners Lebensweg möglich ist. Aber „Biografie“ will mehr: Sie stellt das Faktische in den Kontext seiner Geschichtlichkeit, sie erkundet Zusammenhänge und stiftet Sinn, zumindest Sinn-Hypothesen, womit sie sich prinzipiell angreifbar macht.

Nun ist im Laaber-Verlag und dessen renommierter Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“ ein Bruckner-Band erschienen, und man durfte sich der Hoffnung hingeben, hier läge nun die große



Laaber: Laaber-Verlag 2019
 (Große Komponisten und ihre
 Zeit). 513 S., Ill., 44.80 EUR.
 ISBN: 978-3-89007-806-9

Bruckner-Biografie der Gegenwart vor. Diesen Anspruch weist der Autor allerdings selbst bereits im Vorwort von sich, wenn er feststellt, es sei weder möglich noch denkbar, in der Gegenwart „ein wie auch immer geartetes ‚letztgültiges Bild‘ des Komponisten zu skizzieren, zumal die Horizonte der Rezeption (Vergangenheit und Gegenwart im Sinne Hans-Georg Gadamer) keine statischen, sondern bewegliche Größen sind.“ Dem kann man wohl kaum widersprechen, und eine neue „große Bruckner-Biografie“ würde sich zweifellos dem Schicksal aussetzen, in einigen Jahrzehnten ebenfalls als überholt zu gelten und mehr über ihre Entstehungszeit auszusagen als über ihren Gegenstand. Allerdings sollte diese Aussicht all jene, die von der Historizität alles Gewordenen überzeugt sind, nicht schrecken.

Nun, Alberto Fassone will sich dem Risiko von Ansprüchen, die als hybrid empfunden werden könnten, nicht stellen und beschränkt sich in seiner Monografie darauf, „zentrale Aspekte“ von Anton Bruckners Persönlichkeit und Werk zu beleuchten. Der Herausforderung der genuinen Biografie entzieht er sich dadurch, dass er den thematischen Darstellungen eine (sehr detailreiche) Zeittafel voranstellt, in der biografische Begebenheiten als bloße Fakten aufgelistet sind. Es folgen vier Kapitel, die der „Kontextualisierung der Persönlichkeit Anton Bruckners“ gewidmet sind: „Bruckners Persönlichkeit und seine historische Stellung“, „Der soziokulturelle Kontext“, „Bruckner und das Bildungsideal seiner Zeit“, „Das Problem der Religiosität Anton Bruckners“. Ein zentrales Thema bei der Befassung mit Bruckners Persönlichkeit liegt für den Autor in der Dominanz des Anekdotischen der älteren Bruckner-Literatur, die einerseits die unangepasste Erscheinung Bruckners in seiner Wiener Umgebung überzeichnet, andererseits aber auch verharmlost habe. Hier wie auch in zahlreichen weiteren Abschnitten dieses Buches befasst sich der Autor mit Bruckner in einer bloß indirekten Weise, indem er sich mehr mit den Bruckner-Deutungen älterer Literatur beschäftigt als mit seinem Gegenstand selbst. In einigen Punkten bezieht er durchaus Stellung; so nimmt er engagiert gegen das zeitgenössische Diktum des „ungebildeten“ Anton Bruckner Stellung, indem er auf Bruckners Lehrerausbildung und seine profunden musiktheoretischen Kenntnisse hinweist. Dennoch bleibt die Frage offen, wieso nicht nur zeitgenössische Größen wie Johannes Brahms oder Hans von Bülow, sondern auch wohlmeinende Schüler wie Friedrich Klose bei Bruckner zumindest eine sehr auffällige Einseitigkeit der intellektuellen Interessen feststellten, vorrangig auf dem Gebiet literarischer Beschlagenheit, das als Inbegriff von Bildung schlechthin galt – ob nun zu Recht oder zu Unrecht. Literarische Versiertheit färbt auf den persönlichen Sprech- und Schreibstil ab, und dass Bruckners Briefe literarische Ambition weithin vermissen lassen, werden auch die glühendsten Apologeten kaum bestreiten können.

Folgerichtig trägt Fassone der Tatsache Rechnung, dass die Bedeutung Bruckners vorrangig in seinem kompositorischen Werk und nicht in seiner biografischen Erscheinung liegt. Gute drei Viertel des Buches sind der Analyse einzelner Werke gewidmet, wobei eine Großgliederung in „Kirchenmusik“, „Kammermusik“ und „Symphonien“ der Kammermusik bloß ein Mini-Kapitel zuteilt. Den Leser erwarten detail- und kenntnisreiche Analysen, wobei allerdings die Erkenntnisse, die etwa dem von Hans-Joachim Hinrichsen herausgegebenem „Bruckner-Handbuch“ oder dem ebenfalls von Hinrichsen stammenden Führer durch die Symphonien entnommen werden können, nicht in wesentlichen Punkten revidiert werden müssen.

So liegt hier ein Werk vor, das dem Bruckner-Erfahrenen eine anregende Weiterführung der Diskussion bietet, dem Bruckner-Unkundigen aber wohl kaum als Ersteinstieg empfohlen werden kann. Eine Bereicherung der an größeren monografischen Werken nicht überreichen neueren Bruckner-Literatur ist der sorgfältig redigierte Band zweifellos.

Dr. Thomas Leibnitz

Verena Mogl

„Juden, die ins Lied sich retten“. Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion.

Die musikalischen Aktivitäten in verschiedenen Ländern und Orten, auch in Deutschland, zum 100. Geburtstag des polnisch-jüdisch-sowjetischen Komponisten Mieczysław Weinberg, der als Zwanzigjähriger das von deutschen Truppen besetzte Polen verlassen musste und bis zu seinem Tod mehr schlecht als recht versuchte, in der Sowjetunion eine neue Heimat zu finden, könnten Anlass sein, sich mit einem Gesamtbild des Komponisten vertraut zu machen. Ein solches wurde vor zwei Jahren, nach mehrjährigen Forschungen, von Verena Mogl als Dissertation an der Universität Hamburg vorgelegt. Da es die einzige bisher erstellte deutschsprachige wissenschaftliche Monografie zum Werk Weinbergs ist, sei ihre Anschaffung für deutsche Musikbibliotheken dringend empfohlen, zumal dieses Buch etliche Vorzüge aufzuweisen hat.

Ihr größter Vorzug ist eine tiefeschürfende Quellenbezogenheit, die es der Forscherin ermöglichte, primäre Quellen, also Weinbergs Handschriften und Drucke seiner Werke, und sekundäre Quellen, also Familiendokumente und private Zeugnisse sowie Berichte über Aufführungen seiner Werke und offizielle kulturpolitische Stellungnahmen der sowjetischen Behörden, ausfindig zu machen, zu erschließen, einzusehen und zu zitieren. Über ganz Europa verstreute Archive waren zu diesem Zweck zu konsultieren und zu besuchen – ein einzigartiges neues Archiv, in dem erstmals viel verstreutes Material gesammelt wurde, ist auf diese Weise entstanden, und die Autorin breitet dieses Material großzügig und bereitwillig aus, um



Münster: Waxmann 2017
 (Musik und Diktatur, 1).
 444 S., Pb., 39.90 EUR
 ISBN 978-3-8309-3137-9

den Lesern einen möglichst authentischen und detaillierten Einblick in Leben und Werk des Komponisten zu geben. Denn mit formalen oder spekulativ-poetischen, politisch interessierten und versierten Werkanalysen allein wäre es im Falle Weinbergs auch in einem musikwissenschaftlichen Sinne nicht getan. Wenn es einen Komponisten gibt, dessen musikalische Produktivität eng verschmolzen ist mit seiner jüdischen Herkunft, seinem Schicksal, den widrigen äußeren Umständen seiner Existenz, dann ist es Weinberg, dessen Werke bis heute in Russland und Polen relativ selten zu hören, sogar teilweise noch gänzlich unaufgeführt geblieben sind.

Eine erste Sichtung der bisherigen Weinberg-Forschung durch die Autorin, deren Resultate sie eingangs mitteilt, ergab erhebliche Mängel und Lücken – für sie ein weiterer Ansporn, durch eigene Forschungen die noch verdunkelten und rätselhaften Seiten von Weinbergs Lebenslauf und seines Schaffens aufzuklären. Was Mogl am Ende einer mehrjährigen Forschungsarbeit vorlegen konnte, ist eine ziemlich umfassende Darstellung, die die Lebenswege zwischen Lodz, Warschau, Minsk, Taschkent und Moskau, vor allem auch die Wege nach der Flucht aus Warschau und dem Eintreffen im Moskau, also der Jahre zwischen 1939 und 1943 aufhellt. Die während der bitteren Lehrjahre mitten im Zeitalter der politischen Extreme und Verbrechen des 20. Jahrhunderts geschriebene Musik trägt allenthalben die Spuren einer schöpferischen Auseinandersetzung mit den Doktrinen und Gewalttaten einer kunstfeindlichen Epoche. Es ist daher unerlässlich, das individuell künstlerische Vorgehen Weinbergs anhand der Sujets und der Machart seiner Kompositionen aufzuzeigen wie auch sich mit den kulturpolitischen Umständen, den über ihn verhängten Sanktionen und Beeinträchtigungen auseinanderzusetzen, auf die Weinberg mit seiner Kunst unfreiwillig reagieren musste.

Beides wird in dieser Arbeit auf hervorragende Weise gelöst. Wir haben längere bestechende Werkanalysen, in denen beide Fragen: danach, was Weinbergs Musik darstellt und wie sie gemacht ist, als unzertrennlich behandelt werden. Eine 57 Seiten umfassende Analyse der von Weinberg bedienten klassischen Gattungen wie Streichquartett und Sinfonie, eine 87 Seiten umfassende Darstellung seiner Liedproduktionen nach Versen des polnischen Dichters Julian Tuwim und die 82 Seiten lange Analyse der in Russland bis heute ungehörten Oper *Die Passagierin* über Schicksale aus den nationalsozialistischen Vernichtungslagern (Aufführungen in Bregenz und Karlsruhe in den 2010er-Jahren) sind eingelagert in unumgängliche kulturpolitische Reflexionen über die Doktrinen des Sozialistischen Realismus während der Regierungszeit Stalins und darüber, was Weinbergs Werke demgegenüber an Systemkritik und menschlicher Sehnsucht nach Freiheit enthalten. Besonderes Gewicht hat Mogl darauf

gelegt, die sowjetische Kulturpolitik in ihrer ganzen Unhaltbarkeit und Willkür, ihren wechselnden und unberechenbaren Anforderungen an die Musiker zu beschreiben, und sie kann dadurch die Denunziationen und Diffamierungen Tür und Tor öffnende Inhaltslosigkeit und Verwaschenheit zentraler Begriffe des Sozialistischen Realismus bloßlegen.

Neben Musikbeispielen sind unzählige Texte aus den Libretti, Gedichten, sind szenische Schilderungen eingeflochten und wiedergegeben, jede Erläuterung und Schlussfolgerung durch ein Zitat erhellt und beglaubigt. Zu allem Überfluss besitzen wir in diesem Buch das erste zuverlässig zu nennende, 50-seitige Werkverzeichnis Weinbergs, in dem der ganze Reichtum seiner unablässigen musikalischen Produktivität nachvollziehbar wird. Es gibt selten Doktorarbeiten, die durch die Fortschritte, die sie für die Erkenntnis bestimmter Zusammenhänge bringen, als unentbehrlich und historisch einschneidend angesehen werden können. Mogls Arbeit über Weinberg ist eine solche. Nicht nur für die Weinberg-Forschung in einem engen akademischen Sinn, sondern auch für ein breiteres Interesse an Weinberg und darüber hinaus an der Aufhellung der Konflikte und Zwiespalte in Künstlerexistenzen unter den Bedingungen einer Diktatur, ist dieses Buch äußerst lehrreich.

Dr. Peter Sühning

Musikausstellungen – Intention, Realisierung, Interpretation.

Ein interdisziplinäres Symposium.

Hrsg. von Andreas Meyer.

Ausstellungen sind beliebte Orte der Wissensvermittlung und Kommunikation. Sie geben Zeit und Raum für fachliche Informationen und tragen zu einer differenzierten Wahrnehmung bei. Ob eine Ausstellung bei den Besuchern ankommt, hängt von zahlreichen Rahmenbedingungen ab, vor allem von der Trägerschaft, aber auch von dem Ausstellungsort, dem Bekanntheitsgrad einer Persönlichkeit und in besonderem Maße von Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Für die Kuratoren einer Ausstellung ist es ein Drahtseilakt, und sie müssen flexibel sein – einerseits ihre Inhalte im Auge behalten, andererseits den Besuchern, als Teil der sich wandelnden Gesellschaft, gerecht werden. In Deutschland gibt es über 130 Museen zu vielfältigen Themen der Musik und Musikgeschichte, und es gibt die Komponistenhäuser, die als Museen in Dauer- und Wechselausstellungen über das Leben und Wirken von Komponisten und Musikerpersönlichkeiten informieren. Die Diskussion über Musikvermittlung durch Ausstellungen und Museen hat sich in den letzten Jahren nicht nur im deutschsprachigen Raum ausgebreitet, wie eine Reihe von Publikationen über kulturelle Vermittlung, Ausstellungskonzepte und Eventkultur zeigt.



Hildesheim u. a.: Georg Olms
Verlag 2018 (Folkwang Studien,
19). 367 S., geb., Abb.,
58.00 EUR.
ISBN 978-3-487-15702-3

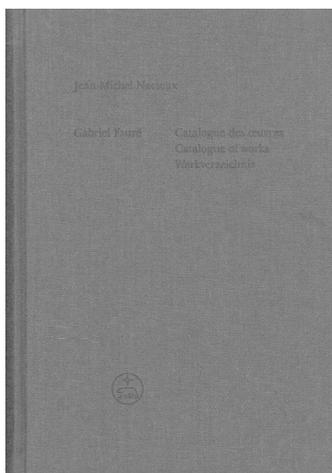
Von 2014 bis 2017 befassten sich Wissenschaftler an der Folkwang Universität Essen im Rahmen des DFG-Projekts „Ausgestellte Musik. Untersuchungen zur Vermittlung und Rezeption von musikalischen Themen im Museum“ mit den Fragen der Konzeption, Interpretation und Rezeption von musikbezogenen Ausstellungen, unter soziologischen, ethnologischen, kunsthistorischen und museumspädagogischen Aspekten. Der vorliegende Tagungsband entstand auf der Grundlage des Symposiums, das im November 2016 an der Folkwang Universität der Künste stattfand. Er enthält 16 Beiträge unter dem Titel „Musikausstellungen – Intention, Realisierung, Interpretation“, herausgegeben von Andreas Meyer, Professor für Musikethnologie an der Folkwang Universität und Leiter des Forschungsprojekts. In einem breiten Spektrum werden anhand von Beispielen Konzepte der Musikvermittlung erläutert und über Erfahrungen aus ganz unterschiedlichen berufsbezogenen Sichtweisen berichtet, von denen hier einige als Beispiele genannt seien. Augenfällig ist der Bezug zu mehreren musikethnologisch orientierten Ausstellungen. August Schmidhofer beschreibt ethnografische Musikausstellungen in Europa, Amerika und Afrika, die überwiegend Musikinstrumente thematisieren. Über das Ethnologische Museum Berlin, dessen Sammlungen in einer neu gestalteten Dauerausstellung des Humboldt-Forums (Eröffnung Herbst 2020) gezeigt werden sollen, berichtet Ricarda Kopal und beschreibt die Herausforderungen und Chancen für die Konzeption einer musikbezogenen Präsentation der Sammlungsbestände. Zum Ethnologischen Museum gehört auch die „Abteilung Medien – Berliner Phonogramm-Archiv, Musikethnologie, Visuelle Anthropologie“, dessen Aufgaben Albrecht Wiedmann beschreibt. Dieses vor über 100 Jahren von Carl Stumph gegründete Archiv ist trotz einzelner Projekte, Workshops und Ausstellungen noch weitgehend unbekannt. Ein Höhepunkt war das Wissenschaftsjahr 2007, zu dem das Projekt „ABC der Töne“ einen wichtigen Beitrag über das Phänomen Sprache leistete und die Musik als Kommunikationsmittel zum Forschungsgegenstand machte. Matthias Lewy befasst sich mit der szenografischen Umsetzung einer Klanginstallation für eine Genfer Ausstellung (2016/17) über ein kulturanthropologisches Thema, am Beispiel der indigenen Gemeinschaften Amazoniens, und weist auf die Schwierigkeit hin, Klang als auratisches Objekt auszustellen. Im Mittelpunkt des Tagungsbandes stehen die Untersuchungsergebnisse des DFG-Projekts (María del Mar Alonso Amat, Elisabeth Magesacher, Andreas Meyer). Anhand von zwei Fallbeispielen – dem „Mozarthaus Vienna“ und dem Tropenmuseum (mit dem Bereich „World of Music“) Amsterdam – wird sehr anschaulich nachgezeichnet, welche unterschiedlichen Herangehensweisen möglich sind. Das privatwirtschaftlich betriebene Mozarthaus Vienna präsentiert vor

allem Faksimiles und Reproduktionen von Dokumenten und Bildern, die durch Texttafeln erläutert werden. Den Rundgang sollte der Besucher mit einem Audioguide durchführen, den er mit der Eintrittskarte erwirbt. Auf drei Etagen wird er mit zahlreichen Multimedia-Installationen über das Sozialleben in Wien konfrontiert und kann in Videopräsentationen Ausschnitte aus Mozart-Opern anschauen. Die Zielgruppe ist ein breites touristisches Publikum, das kein Vorwissen benötigt und in der Ausstellung auch nicht unbedingt originale Exponate erwarten würde. In der Amsterdamer Ausstellung sind die Musikinstrumente nach Instrumentengruppen geordnet, und es ist eine systematische Struktur erkennbar. Klangbeispiele sind über Kopfhörer abrufbar, kurze Videos geben zusätzlich zu knappen Texten Erläuterungen zu einzelnen Instrumenten. Fazit: Während im Mozarthaus der Audioguide den roten Faden vorgibt, erweisen sich die Medien in der Ausstellung „World of Music“ als begleitende, kommentierende Elemente zu den Objekten. Über Erfahrungen aus der kuratorischen Praxis berichten weitere Autorinnen und Autoren des Tagungsbandes, wie u. a. Bettina Habsburg-Lothringen mit einer Analyse des Museums als Ort kulturellen Bewusstseins, und die Autorin weist zugleich auch auf die Problematik einer allzu engen Auffassung über das kulturelle Erbe und die Ausstellbarkeit des „immateriellen Erbes“ hin. Karl Traugott Goldbach kritisiert in seinem Beitrag (zugleich der umfangreichste des Bandes) „Vielperspektives Kuratieren im Musikermuseum“ zu Recht, dass die Objekte häufig einfach nur illustrativen Charakter besitzen, mit langen Texten versehen sind und sich „an der Biographie entlanghangeln“. Er versteht das Museum als Ort der Wissensvermittlung und beschreibt den interdisziplinären Ansatz von Ausstellungen durch die Vernetzung von wissenschaftlichen Inhalten. Dies erläutert der Autor am Beispiel der Ausstellung „Wenn er noch Zähne hätte – Musik und Zahnmedizin“, die 2014/15 auf das zahnmedizinische Dilemma von Bläsern und Sängern im Louis Spohr Museum in Kassel aufmerksam machte. Die weiteren Aufsätze widmen sich Komponistenmuseen und zentren – Arnold Schönberg Center Privatstiftung in Wien (Eike Feß), Deutsches Sängermuseum in Nürnberg (Alexander Arlt), Bachhaus Eisenach (Uwe Fischer) – und entwickeln musikpädagogische Ansätze aufgrund von empirischen Erhebungen (Stefan Orgass, Frank Sindermann, Adrian Niegot). Martin Lücke schildert museumspraktische Arbeit am Beispiel eines Ausstellungsprojekts über „Musikwirtschaft“, und weitere Beiträge analysieren die Einsatzmöglichkeiten von interaktiven Stationen in musikbezogenen Ausstellungen (András Varsányi). Der einzige englischsprachige Beitrag skizziert das „Museum der Zukunft“, in dem außer Wissensvermittlung auch Partizipation des Besuchers gefragt ist (Eric de Visscher).

Der Tagungsband leistet einen wichtigen Beitrag und gibt Impulse für die Diskussion über museumspädagogische Arbeit und das Zusammenspiel der Künste und Wissenschaften, die auch auf internationaler Ebene fortgesetzt werden sollte.

Marina Gordienko

Jean-Michel Nectoux Gabriel Fauré. Catalogue des œuvres. Catalogue of works. Werkverzeichnis.



Kassel: Bärenreiter 2018 (Gabriel Fauré: Œuvres complètes, VII/1). LII, 496 S., geb., 249.00 EUR.
ISBN 978-3-761822-29-6

Obwohl Gabriel Fauré (1845–1924) vor allem wegen der Überwindung des „wagnerisme“ als einer der wichtigsten französischen Komponisten seiner Zeit gilt, stand er immer im Schatten seiner jüngeren Kollegen Claude Debussy und Maurice Ravel, deren Popularität er nie erreichen konnte. Am ehesten dürfte man aus Faurés Schaffen einige Lieder („mélodies“ und „romances“) kennen, die nach Texten oftmals namhafter Dichter (darunter Victor Hugo und Paul Verlaine) entstanden sind, und aus seiner umfangreichen Kammermusik für verschiedene Besetzungen vor allem Klavierwerke. Darüber hinaus ist von seiner geistlichen Musik das *Requiem* relativ bekannt geworden, aus dem das *Pie Jesu* sogar ein paar Mal den Weg in den Film gefunden hat (z. B. *Good Woman*, 2004, oder *Flashes*, 2015).

Nun hat im Rahmen der Gesamtausgabe, die seit 2010 im Bärenreiter-Verlag erscheint, deren Editionsleiter und ausgewiesener Fauré-Spezialist Jean-Michel Nectoux das Werkverzeichnis des Komponisten vorgelegt, mit dem man einen profunden Einblick in dessen Schaffen gewinnen kann. Die frühesten Werke datieren aus dem Anfang der 1860er-Jahre, und obwohl diese Dokumentation Faurés Vorliebe für die genannten Gattungen generell bestätigt, belegt sie zugleich, dass seine schöpferischen Ambitionen offensichtlich darüber hinaus gingen und er sich auch auf anderen Gebieten versucht hat – letztlich allerdings ohne größeren Ertrag. Davon zeugen nicht nur wenige Orchesterkompositionen (darunter zwei Sinfonien, von denen aber eine bis auf die Stimme der Ersten Violine vernichtet ist, oder ein paar Einzelstücke für ein Soloinstrument und Orchester), sondern auch mehrere große Schauspielmusiken, aus denen er einige Suiten für den Konzertgebrauch zusammenstellte, und die Oper *Pénélope*, die 1913 in Monte Carlo uraufgeführt worden ist; trotz Folgevorstellungen in Paris und anschließend in ganz Frankreich sowie auf einigen ausländischen Bühnen konnte sich das dreiaktige „poème lyrique“ allerdings nie wirklich in den Spielplänen etablieren.

Die chronologisch angeordneten Einträge enthalten die Informationen, die man von einem solchen Verzeichnis erwartet: Eine durchlaufende Nummerierung der Kompositionen, ggf. die Opuszahl, Besetzung, aussagekräftige Notenincipits, bei Vokalmusik die Textquelle, Beschreibungen des Autographs und weiterer

relevanter Handschriften, Angabe der Widmungsträger, soweit bekannt die Daten der Uraufführung, Erläuterungen zu Verlagsbeziehungen, Bearbeitungen und Kommentare zur Werkgeschichte sowie knappe bibliographische Hinweise. Die jeweils genannte Ausführungsdauer vermittelt zwar Anhaltspunkte über das Format der Stücke, doch hängt sie letztlich vom Geschmack eines Interpreten sowie ggf. von gemachten oder unterlassenen Wiederholungen ab und besitzt demzufolge nur eine eingeschränkte Aussagekraft; mindestens ebenso gut (mutmaßlich sogar besser) wären Gesamtaktzahlen gewesen.

Der Hauptteil umfasst 201 chronologisch geordnete Werkeinträge, zu denen noch die pädagogischen Schriften, Faurés Bearbeitungen eigener und fremder Werke, unterschobene Kompositionen, Skizzenbücher und seine Tätigkeit als Herausgeber kommen. Die Darstellungen sind zwar nicht so detailliert wie die seitenlangen Ausführungen in den entsprechenden Verzeichnissen etwa für Beethoven, Brahms oder Schumann, reichen aber für die Orientierung völlig aus. Alphabetische Register der Werktitel, der Textanfänge, der Dichter (einschließlich Librettisten und Übersetzer), der Widmungsempfänger sowie ein allgemeines Namensverzeichnis bieten verschiedene Recherchemöglichkeiten. Allerdings wäre noch eine nach Opuszahlen geordnete Übersicht sinnvoll gewesen, da beispielsweise Lieder, die ein Sammelwerk bilden, aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit im Werkverzeichnis nicht zwangsläufig beieinanderstehen. An dieser Stelle erhebt sich noch die grundsätzliche Frage, ob man den Hauptteil nicht besser nach den Opuszahlen hätte gliedern sollen, an das sich dann ein chronologisches oder systematisches Verzeichnis der Werke ohne Opuszahlen anschließt, wie es sich bei vergleichbaren Kompendien bestens bewährt hat. Erfahrungsgemäß kommt man so schneller zu den gesuchten Informationen.

Während die kurze, aber lesenswerte Einleitung mit biographischen Ausführungen sowie werk- und wirkungsgeschichtlichen Erläuterungen dreisprachig vorliegt (Französisch, Englisch, Deutsch), handelt es sich sonst um eine rein französische Publikation. Doch sollte man sich davon nicht abschrecken lassen, weil ein solches Nachschlagewerk nur punktuell gelesen wird; es ist dadurch leichter zugänglich als ein umfangreicher und zusammenhängender Text (z. B. eine Biographie oder eine Werkmonographie). Nectoux hat damit ein Standardwerk vorgelegt, das nicht nur speziell über Gabriel Faurés Schaffen informiert, sondern eine wichtige Dokumentation der Musik jenes Zeitabschnitts darstellt.

Dr. Georg Günther

Peter Ryom

Antonio Vivaldi.

Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Zweite, überarbeitete Auflage von Federico Maria Sardelli.



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
2018. XLIV, 667 S., geb.,
118.00 EUR.
ISBN 978-3-7651-0372-8

Nachdem man Antonio Vivaldi lange Zeit weitgehend vergessen hatte, setzte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine überwältigende Renaissance ein, die sich nicht nur durch zahllose Aufführungen und in einer unüberschaubaren Menge von Tonträgern niederschlägt, sondern sich auch durch die häufige Einbeziehung seiner populärsten Werke in vielen Spielfilmen zeigt. In diesem Zusammenhang kam natürlich die Frage nach seinem Gesamtchaffen auf, das man mehrfach mit entsprechenden Verzeichnissen zu erschließen suchte. Dies war und ist bis heute schon deshalb eine äußerst diffizile Aufgabe, weil vieles im Lauf der Zeit verloren gegangen ist und – soweit noch erhalten – die Jahrhunderte alte Quellen weit verstreut liegen. Und was man noch finden kann, muss erst auf die Authentizität geprüft werden, was nicht in allen Fällen lösbar ist.

Der erste größere Katalog von Mario Rinaldi wurde 1945 veröffentlicht, doch die komplizierte Quellenlage führte danach einerseits immer wieder zu neuen Funden. Andererseits mussten aufgrund inzwischen gewonnener Erkenntnisse einige der bisher als „echt“ betrachteten Werke wieder ausgeschieden und das Repertoire fortwährend aktualisiert werden. Nach den Versuchen von Marc Pincherle (1948) und Antonio Fanna (1968) folgte 1974 – bescheiden noch als „Kleine Ausgabe“ titulierte – das erste wirklich umfassende Verzeichnis von Peter Ryom, das längere Zeit maßgeblich war. Auch danach arbeitete er daran weiter und veröffentlichte es 2007 in einer „Großen Ausgabe“. Aber die Forschungen über Vivaldis Schaffen gingen weiter, und die zunehmenden Erkenntnisse rechtfertigten bereits nach rund zehn Jahren eine korrigierte zweite Auflage dieses Standardwerks, die der Musikwissenschaftler, Dirigent und Komponist Federico Maria Sardelli in enger Kooperation mit Ryom jetzt vorgelegt hat.

Der Werkbestand konnte gegenüber der Erstausgabe noch einmal um 18 Nummern auf 827 Einträge erweitert werden, bei denen man aber berücksichtigen muss, dass es sich hinsichtlich ihres Formats und der Beschaffenheit um äußerst verschiedenartige Kompositionen handelt. Einerseits wurden bei der Zählung die kleineren Instrumentalstücke mit den riesigen Opern und den umfangreichen geistlichen Werken gleich gesetzt; andererseits liegen manche Stücke in verschiedenen Fassungen vor, und überdies verarbeitete Vivaldi in der Gepflogenheit der damaligen Zeit oftmals die gleiche Musik in verschiedenen Kompositionen.

Angesichts des Umfangs stellte sich aber speziell im Bereich der Instrumentalmusik die Frage nach einer einleuchtenden Strukturierung des Verzeichnisses. Eine Reihenfolge nach Opuszahlen (wie etwa bei Ludwig van Beethoven oder Johannes Brahms) war hier nicht möglich, weil nur eine geringe Anzahl von Vivaldis Werken mit

einer solchen Zählung vorliegt, und eine chronologische Anordnung scheidet aus, weil die Entstehungszeit bis auf wenige Fälle nicht mehr feststellbar ist. Also bleibt nur die systematische Gliederung nach Gattungen und Besetzungen, doch dabei gibt es weitere Probleme: So sind beispielsweise jeweils rund dreißig Violinkonzerte in C-Dur oder D-Dur überliefert, für deren Abfolge sich innerhalb ihrer Kategorie kein wirklich überzeugendes System finden lässt. Dies muss man notgedrungen akzeptieren und bei entsprechend schlechter Vorinformation in der jeweiligen Abteilung suchen.

Es war naheliegend, die bestehenden Nummern des ersten „Ryom-Verzeichnisses“ (RV) beizubehalten, doch sind wegen der neu entdeckten Werke die nächsten Schwierigkeiten vorprogrammiert. Statt ihre Position entsprechend kenntlich zu machen (etwa RV 202+1 für ein nach RV 202 eingereichtes Stück), vergab man zusätzliche Nummern (also RV 810 bis 827), fügte sie aber dennoch nach der Systematik in die alte Liste ein. Wer also etwa nur die Zählung RV 816 kennt, muss suchen, weil der Eintrag dieser Violinsonate vor RV 12 erfolgt ist – der Nummernverlauf „springt“ also immer wieder unvorhersehbar. Ebenso verhält es sich bei den häufig vorhandenen Beinamen. So ist beispielsweise das Violinkonzert „Amato bene“ unter diesem Titel im Register zwar nachgewiesen, hier aber lediglich dessen Werkzählung (RV 761) angegeben. Im Verzeichnis findet sich dann das Stück nach RV 202. Da verhält es sich bei der Vokalmusik einfacher, weil man sie innerhalb der betreffenden Abteilungen alphabetisch einfügen kann. Immerhin enthält das Vorwort eine Übersicht der neu entdeckten Werke, und hier sind die Fundstellen der Einträge im Hauptteil angegeben. Dadurch wird das Problem etwas „entschärft“, doch wäre es benutzerfreundlicher gewesen, wenn man diese Informationen in den Registern untergebracht hätte.

Während die Vorworte zur ersten und zweiten Auflage sowie die Erläuterungen der Kataloggestaltung in deutscher und englischer Sprache vorliegen, sind die Einträge ausschließlich Deutsch formuliert. Sie bieten aber alle erforderlichen Informationen: Bei Instrumentalwerken ein standardisierter Titel, die Tonart und ggf. der Beiname; es folgen Mitteilungen zur Besetzung und – sofern möglich – zur Entstehungszeit. Die anschließenden Incipits sind meistens in nur einem System wiedergegeben, was aber völlig ausreichend ist. Fundorte des Autographs, bibliographische Daten von Drucken, Referenzen anderer Verzeichnisse und knappe, oftmals aber sehr wertvolle Kommentare, aus denen man viel über Herkunft oder Wiederverwendung der Musik erfährt, sowie in einigen Fällen Literaturangaben bilden den Abschluss. Für die Vokalwerke werden die Textquellen und häufig der Aufführungsort und zeitpunkt erwähnt.

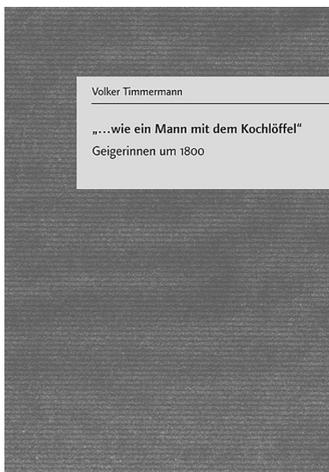
In einem Anhang folgen die Verzeichnisse handschriftlicher oder gedruckter Werksammlungen beziehungsweise von diesbezüglichen, lediglich aus Inventaren und Katalogen gewonnenen Informationen sowie eine Konkordanz zu früheren Werkverzeichnissen (Pincherle und Fanna). Alle erforderlichen Register (Werktitel, Textanfänge, auftretende Sänger, Personenregister) beschließen den Band, dessen gewaltige Forschungsleistung kaum angemessen gewürdigt werden kann. Jede Kritik muss davor letztlich verstummen, zumal die benannten Probleme wohl nicht lösbar sind.

Dr. Georg Günther

Volker Timmermann

„...wie ein Mann mit dem Kochlöffel“.

Geigerinnen um 1800.



Oldenburg: BIS-Verlag 2017
(Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, 14).

298 S., Ill., 29,80 EUR.

ISBN 978-3-8142-2360-5

Volker Timmermanns Dissertation beginnt mit einem sehr bezeichnenden Zitat von Moritz Gottlieb Saphir, in welchem das ganze Dilemma, in dem sich Geigerinnen zu Ende des 18. Jahrhunderts befanden, deutlich wird. Es geht um eine fiktive Frau, die es durch ihr Violinspiel an Weiblichkeit fehlen lässt, dafür aber allzu viele männliche Züge aufweist. Das Violinspiel einer Frau als Synonym für unsittliches und unangemessenes Verhalten also? Diese und mehr Fragen wirft Timmermann auf und sucht die Hintergründe zu erhellen, welche um 1800 zur Ablehnung von Geigerinnen führten.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil gibt einen Gesamtüberblick zu dem Thema „Geigerinnen um 1800“ und der Violinästhetik in dieser Zeit. Der zweite Teil handelt die Biographien, Lebensumstände und individuelle Werdegänge der Geigerinnen Regina Strinasacchi, Luigia Gerbini, Elisabeth Filipowicz und Mariane von Berner ab. Zudem erhält der Leser Einblicke in das Leben der vier Frauen, die sich – entgegen der allgemein eher negativen Einstellung zu Geigerinnen in dieser Zeit – für eine Karriere mit eben diesem Instrument entschieden hatten.

Der erste Teil gliedert sich nochmals in vier Kapitel, welche nacheinander relevante Themen rund um „Frauen an der Geige“ abhandeln. In der Einführung wird beschrieben, was als „weibliches“ und „unweibliches“ Verhalten um 1800 galt, wobei die Wahl des Instrumentes bei einer Frau als wichtiger Aspekt ihres Verhaltens identifiziert wird; gleichzeitig stellt der Autor die Frage nach der geschlechtlichen Zuordnung von Musikinstrumenten. Zudem werden vorgehend die im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierten Sichtweisen erläutert (1.1), die sich mit denen des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu decken scheinen, da die Geige für die Frau in dieser Zeit an Akzeptanz gewann – wenn auch nur als Soloinstrument. Die Arbeit dient hierbei als Erklärungsansatz für diese Wendung, indem sie die Verhältnisse um 1800

thematisiert. Die Verbindung zur Interpretationsforschung – ein noch recht neues Feld – wird ebenfalls hergestellt (1.2), und es wird weiterhin beschrieben, wie mit Geschlechtern in Violin-Monografien zu Ende des 18. Jahrhunderts umgegangen wurde (1.3).

Kapitel 2 erläutert eingehend das Material, das herangezogen wurde, und im 3. Kapitel beschreibt Timmermann, auf welche Charakteristika bei einer Geigerin in Konzert-Kritiken geachtet wurde. Hierbei wird eine Analyse zu Carl Ludwig Junkers Aufsatz „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“ (1784) herangezogen (3.1). Außerdem wird erläutert, welche Argumente Junker lieferte, warum das Spiel bestimmter Instrumente für Frauen unpassend sei. Als Divergenz dazu analysiert Timmermann George Dubourgs Text aus dessen Buch „The Violin. Some Account of that leading Instrument, and its most eminent Professors“ (1836). Dieser Text stellt eine flammende Gegenrede zur Auffassung dar, die Violine sei ein für Frauen unpassendes Instrument. Da die Ablehnung von Geigerinnen durch viele Zeitgenossen im Zusammenhang mit dem äußeren Erscheinungsbild stand, beschäftigt sich Kapitel 3.3 mit bildlichen Darstellungen von Geigerinnen, um herauszuarbeiten, ob und in welcher Weise dies anhand von Bildern nachweisbar ist und wie Graphiker mit den Kritikpunkten am Erscheinungsbild von Geigerinnen umgingen.

Kapitel 4 beschreibt die Änderungen in der Violinästhetik um 1800, die letztlich das Violinspiel des 19. Jahrhunderts geprägt haben. Timmermann handelt die Entwicklung des Tourte-Bogens ab, die von der Viotti-Schule ausgehende Veränderung der Spielweise (4.1), die Einflüsse Niccolò Paganinis und die Assoziation der Geige mit Tod und Teufel (4.2) sowie die Umbrüche des Geigenspiels, welche mit geschlechtsspezifischen Konnotationen verbunden waren. In diesen Kapiteln profitiert die Arbeit davon, dass Volker Timmermann selbst Streicher ist und seine Thesen mit einer exzellenten Kenntnis der Bau- und Spielgeschichte der Violine untermauern kann.

Erstes und wichtiges Ziel des zweiten (und biographischen) Teiles der Arbeit ist die umfangreiche Darstellung der musikalischen Tätigkeit der vier Geigerinnen, um den Ablauf ihrer Karriere freizulegen. Dieser Teil stellt daher ein wichtiges Gleichgewicht her zur bisherigen Unsichtbarkeit vieler Geigerinnen und zum Mangel an Aufmerksamkeit für all jene Geigerinnen, die schon zu Lebzeiten weniger Beachtung fanden, obwohl sie teils aufwändige und langdauernde Laufbahnen absolvierten. Dies ist beispielsweise daran erkennbar, dass manche Lebensläufe – wie die frühen Jahre von Elisabeth Filipowicz – bislang noch lückenhaft geblieben sind. Die Intention des Autors ist es hierbei, ein Fundament für weitere Forschungen und Diskussionen zu legen. Timmermann streicht sehr umfassend

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Lebensläufen heraus. Die beiden Italienerinnen Regina Strinasacci und Luigia Gerbini beispielsweise waren Reisevirtuosinnen, wohingegen die deutschsprachige Mariane von Berger Lokalmatadorin war. Und die Karriere von Elisabeth Filipowicz war sehr praktisch auf die Ernährung und Finanzierung ihrer Familie ausgelegt.

Das letzte Kapitel des zweiten Teils (7) wirft einen vorausschauenden Blick ins 19. Jahrhundert und darauf, welche Auswirkungen die Verhältnisse um 1800 auf das Violinspiel der Frauen in dieser Zeit hatten. Hier wird die eingangs gestellte Frage, wie es zu einer Abnahme der Einwände gegen die Wahl dieses Instruments kam, nochmals aufgegriffen.

Volker Timmermanns Dissertation ist eine gelungene und sehr lesenswerte Arbeit, die nicht nur einen wichtigen Beitrag in der Quellenforschung zu diesem Thema darstellt. Sie liefert auch neue Einblicke in den Berufsalltag von Violinistinnen und die Sichtweise auf Frauen an der Geige in dieser Zeit. Timmermanns Forschungen haben zu entscheidender Vertiefung, Präzisierung und Erweiterung des Kenntnisstandes geführt.

Dr. Elisabeth Pütz