

Besprechungen

JUDITH I. HAUG: *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*. Tutzing: Hans Schneider 2010. 664 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Der „Genfer Psalter“, also die auf die Initiative Johannes Calvins zurückgehende und 1562 fertig gestellte Sammlung von Melodien für den Psalmengesang der reformierten Gemeinden, ist nicht nur ein Kirchengesangbuch, sondern zugleich ein Dokument konfessioneller Identität, das deshalb bei der Ausbreitung des reformierten Bekenntnisses eine zentrale Rolle spielte. Zugleich bot dieses Korpus sowohl auf musikalischer Ebene durch seine Melodien als auch durch die Verbindung mit französischen und später anderen volkssprachigen Übersetzungen der Psalmtexte zur Auseinandersetzung mit literarisch-poetischen Strömungen Anlass. Judith Haugs Studie setzt sich zum Ziel, „die Vielfalt der Verwandlungen“ (S. XIII) des sprachlichen und musikalischen Ausgangsmaterials zu verfolgen. Zweifelsohne zeichnet sich die Studie als detailreiche Untersuchung dieses Verbreitungsprozesses aus, und besonders positiv hervorzuheben ist dabei der Ansatz, eine länderübergreifende Perspektive zu wählen, da – ähnlich wie in der Betrachtung der Musikpraxis verschiedener Konfessionen – in der bisherigen Forschung häufig nur ein Teilbereich der Überlieferung in den Blick genommen wurde und damit vergleichende Perspektiven ausgeblendet blieben.

Zunächst charakterisiert Haug kurz die Ansätze verschiedener Reformatoren im Umgang mit Musik (wobei sich die Differenzierung zwischen lutherischer und calvinistischer Auffassung auch dahingehend hätte vertiefen lassen, inwiefern ein unterschiedliches Gewicht „humanistischer“ Einflüsse zu verschiedenem Umgang mit Musik führen konnte, da sich Vorstellungen von der Wirkmächtigkeit der Musik wie die bei Calvin beschrieben – vgl.

S. 4 – auch im lutherischen Bereich finden). Im Anschluss zeichnet die Arbeit die Entstehung des 1562 für die calvinistischen Gemeinden kodifizierten Repertoires mit Erscheinen der *Pseaumes mis en rime française* von Théodore de Bèze und Clément Marot nach. Es folgen Kapitel zur Verbreitung des Psalmmaterials in den Niederlanden, Deutschland, England, Schottland, den nordamerikanischen Kolonien und schließlich im Osmanischen Reich. In diesen Abschnitten werden, nach Editionen und Bearbeitungsformen geordnet, die Übersetzungen und Ausgaben des Psalmengesangbuches beschrieben, an die sich jeweils die reichhaltige Zusammenstellung und Untersuchung der musikalischen Bearbeitungen (z. B. als Orgelbearbeitungen oder in mehrstimmigen vokalen Vertonungen) anschließt. Inwieweit die musikalisch-satztechnischen Befunde mit den jeweiligen konfessionellen Umfeldern zusammenhängen, wird jedoch in vielen Fällen nicht im Detail diskutiert und kann nur mit dem Verweis auf allgemeine musikhistorische Tendenzen konstatiert werden. Die interessantesten Punkte markieren hier wahrscheinlich die Übernahmen von Genfer Melodien in musikalisches Allgemeingut, durch die die ursprüngliche konfessionelle Aufladung neutralisiert wird (vgl. für Deutschland, für das allerdings schon der Lobwasser-Psalter eine besondere Rolle einnimmt, S. 330). Beschränkt man sich hier als Erklärung für dieses Phänomen auf die Feststellung, „dass Schönheit nichts ist, was sich an eine Sache binden lässt“ (S. 331), droht allerdings vieles vom heuristischen Potential eines auf der Betrachtung von Transferphänomenen aufbauenden Untersuchungsansatzes wieder verloren zu gehen. Den umfangreichsten Komplex an kaum bekanntem Material legt wohl der Teil zum Osmanischen Reich dar, der die Übertragung einer Auswahl von Psalmen durch Wojciech Bobowski (Albertus Bobovius alias Ali Ufîzi) gegen Ende der 1660er-Jahre als eine hochinteressante Fallstudie in den Mittelpunkt stellt und an ihnen ausführlich die Frage der theoretischen Adaptierbarkeit der abendländischen Melodien an das System der *maââm* diskutiert (die, wie sich am in bei-

den Musikkulturen erfahren Bobovius zeigt, nur in Annäherungen aus der Kenntnis beider Systeme resultieren kann). Die Tatsache, dass Bobovius' Übertragungen als isolierte Quelle gelten müssen, die bald das Osmanische Reich wieder verließ, wirft wiederum die Frage auf, wie ein derartiger gescheiterter Transfer im Hinblick auf die Frage nach der „Transkulturalität des Hugenottenpsalters“ (S. XV) und seiner Verbreitungsgeschichte zu bewerten ist.

Unbefriedigt bleibt allerdings eine möglicherweise beim Leser geweckte Neugier auf die mit den beschriebenen Publikationen und musikalischen Bearbeitungen verbundenen Praktiken im Detail: Quellen dazu werden fallweise angezeigt, aber nicht um neues Material erweitert oder unter Einbeziehung anderer historischer Literatur weiterverfolgt. Dabei wäre es interessant, mehr zum tatsächlichen Ausmaß des häuslichen Psalmengesangs oder der Einübung (wozu beispielsweise Neuchâtel angeführt werden könnte) oder zur Beteiligung von Männern und Frauen zu erfahren, und auch genauere Analysen des „subversive[n] Potenzial[s]“ bei Gelegenheiten wie dem öffentlichen Singen von Psalmen (Haug erwähnt nur en passant die Zusammenkünfte auf dem Pré aux Clercs in Paris 1558; S. 17) wären wünschenswert. Goudimels Instrumentalisierung als „beispielhaftes Opfer der Religionskriege“ bei Martin Opitz (S. 237) weckt ebenfalls den Wunsch nach einer ausführlicheren Diskussion. Auch die zuweilen camouffierenden Publikationsstrategien (Maskierungen wie der angebliche Druckort Rom, die Verwendung von lateinischen Incipits „der Unauffälligkeit halber“, S. 36 f., oder auch die kaum hinterfragten paratextuellen Diskurse, vgl. zu den „missbrauchten“ Melodien, S. 18 f.) hätten durchaus zu ausführlicheren Analysen einladen können.

Als synthetische Leistung auf der Basis des in großer Breite beherrschten Forschungsstandes und als ausführliche historische Darstellung der wichtigsten europäischen Verbreitungsstränge des Genfer Psalters verdient Haugs Darstellung großen Respekt. Kritische Anmerkungen zum Buch ergeben

sich eher auf methodischer Ebene. So kommen die einleitenden Passagen gänzlich ohne Literaturdiskussion aus, während zumindest Hinweise auf offene Forschungsfragen angesichts der reichen Sekundärliteratur zum Genfer Psalter und seinen Adaptionen für den Leser zur Orientierung sehr hilfreich gewesen wären. Die Autorin verweist eher pauschal auf die Sammelbände *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Eckhard Grunewald u. a. (2004), und den von Ernst Peter Bernoulli und Frieder Furler herausgegebenen Sammelband *Der Genfer Psalter – eine Entdeckungsreise* (2005) als anregende Beispiele. Wünschenswert wäre es vor allem gewesen, die in der Einleitung angerissenen weiterführenden methodischen Aspekte auch im Buch intensiver zu entwickeln. Als Betrachtungsweise werden „Transkulturalität“ und „kulturelle Transfers“ sowohl im Zusammenhang mit religionspolitischen Vorgängen als auch jenseits von ihnen“ (S. XV) angeführt, wozu jedoch eine Diskussion methodisch einschlägiger Forschungsansätze nicht stattfindet (dazu, wie Transferfragen in diesem Themenbereich konkret anzugehen sein könnten, vgl. etwa die Anstöße von Henning P. Jürgens, „Der Genfer Psalter – europaweiter Kulturtransfer, konfessionelle Kultur und europäische Literaturen“, in: Europäische Geschichte Online [EGO]; URL: <http://www.ieg-ego.eu/juergensh-2010-de>). Das Fazit Haugs, die Verbreitungsgeschichte des Psalters bezeuge „Internationalität und verbindende Macht der Kunst“ (S. 587), ist demgegenüber sehr zurückhaltend formuliert. Trotzdem macht gerade ihre differenzierte Auswertung der Vertonungstradition und die Eröffnung einer musikkulturübergreifenden Perspektive die Studie zu einer anregenden Lektüre.

(Juni 2012)

Inga Mai Grootte

Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671–2009). Analyse et interprétation. Hrsg. von Michel NOIRAY und Solveig SERRE. Paris: École de Chartes 2010. 398 S., Abb. (études et rencontres de l'école de chartes. Band 32.)

Mit der 2009 veröffentlichten Repertoire-datenbank „Chronopéra“ (<http://chronopera.free.fr>) nimmt das nationale französische Institut de recherche sur le patrimoine musical (IRPMF) am Trend zur Dokumentation musikalischer Kulturgeschichte über Internet-Datenbanken teil. Ziel ist die Erfassung des vollständigen Repertoires der Pariser Opéra seit ihrer Gründung; publiziert ist bereits der Datenbestand für die Jahre 1749–1989. Gerade im Falle der Opéra als einer besonders gut dokumentierten Institution erscheint eine solche Datenbank sinnvoll und machbar, da kaum lästige Lücken oder offene Fragen zu erwarten sind, die methodisch Schwierigkeiten bereiten könnten – zumal wenn das Datenmodell so bewusst übersichtlich gehalten ist wie bei der Chronopéra-Datenbank, die lediglich Autoren, strikt normierte französische Werktitel und Aufführungsdaten miteinander verknüpft und abfragbar macht (wobei weder Freitextsuche noch Suchkombinationen möglich sind). Zu den Kalenderdaten kann außerdem der Wochentag sowie bisweilen die Kasseneinnahme eingeblendet werden. Hingegen bleiben Fassungen, Wiederaufnahmen, Besetzung, Übersetzer, Aufführungssprachen, ja sogar die Aktzahl eines Werkes konsequent ausgeblendet. Problematisch ist aber, gerade angesichts der einfachen Struktur, dass die publizierten Daten (noch?) große Lücken und Fehler aufweisen. So erscheinen etwa die 40 Aufführungen von Grétrys *Céphale et Procris* 1775–1777 nur bei Suche nach dem Werktitel, nicht aber bei Suche nach Grétry, und Louis-Guillaume Pitra, der Librettist von Grétrys *Andromaque*, ist für die Datenbank ganz und gar inexistent, von Racine, dem Verfasser der dramatischen Vorlage, aus welcher Pitra einiges direkt übernahm, ganz zu schweigen. Gibt man *Zémire et Azor* ein, erfährt man, der „Librettiste“ dieses von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter verton-

ten Balletts (1824) sei „Scribe“ – eine glatte Fehlinformation –, wohingegen der Name des Choreografen (André-Jean-Jacques Deshayes) fehlt. *Le dieu et la bayadère*, ein Werk, das wirklich von Eugène Scribe ist, ist doppelt verdatet, und zwar so, dass alle Aufführungen zwischen 1840 und 1847 bei der Suche nach „Scribe“ nicht angezeigt werden, sondern nur die Aufführungen vor 1840 und nach 1866. „*Le Freischütz*“ ist, ungeachtet der Anteile etwa von Berlioz, in Chronopéra ganz einfach eine „Opéra“ von „Weber“ und „Kind“, die 1841–1927 209 Mal aufgeführt wurde. Richard Wagners *Le Vaisseau fantôme* ist erstmals unter dem 9.11.1842 verzeichnet, Louis Dietschs und Paul Fouchers gleichnamige Oper, um die es sich hier tatsächlich handelt, hat keinen Eintrag, nach einem Klick auf den Werktitel aber wird man informiert, das Datum der Pariser Erstaufführung von *Le Vaisseau fantôme* sei der „27 décembre 1937“. Der stichprobenartige Eindruck ist also nicht unbedingt vertrauenerweckend und spätestens, wenn die Komplexitätsreduktion zu solch krassen Widersprüchen des Datenbestandes mit sich selbst führt wie in dem Wagner-Fall, müsste das Datenmodell ganz grundsätzlich ausdifferenziert werden. Trotz des noch unfertigen Zustands ist es selbstverständlich von größtem Nutzen, dass mit Chronopéra erstmals ein Werkzeug zur Verfügung steht, mit dem bequem die gesamten Abendspielpläne eines bestimmten Zeitabschnitts oder die Präsenz eines Werks oder Autors im historischen Überblick recherchierbar sind. Eine Erweiterung der Datenbank in zeitlicher Hinsicht wie auch hinsichtlich zusätzlicher Suchfelder wird auf der Startseite in Aussicht gestellt.

Dem hier zu besprechenden Band liegt das Anliegen zugrunde, diesen Daten historisch interpretierende Zugangsweisen zur Seite zu stellen: „après avoir constitué la base Chronopéra [...], nous avons ressenti le besoin de lancer sans attendre une réflexion collective portant sur l'interprétation de ces données“ (S. 7), so leiten die Herausgeber Michel Noiray und Solveig Serre zur Leitfrage des Bandes über, welche institutionellen Profile der Opéra

aus ihrem Repertoire ablesbar sind. An den Schluss des Bandes setzen sie, als Ausblick wie als didaktische Handreichung, einen großen Fragen- und Kriterienkatalog („Le répertoire de l'Opéra de Paris: grille d'analyse“). In der Gesamtsicht zeigen die 28 Beiträge des Bandes, die in die vier Sektionen „Répertoire et identité de l'Opéra“, „Intervention politique, ambition artistique, impératifs économiques“, „Tradition et nouveauté“ und „Créativité de la mise en scène“ gruppiert sind, eindrucksvoll die Kontinuität der Opéra als staatstragende Institution, deren Repertoire bis heute auf nationale *grandeur* und Attraktivität für das Publikum hin ausgerichtet ist (vgl. den Beitrag des bis 2001 amtierenden Vizedirektors Philippe Agid). Das den Band vor allem prägende historiografische Modell ist konsequenterweise dasjenige einer entlang der Wirkungszeiten der Direktoren geordneten „Geschichte von oben“. Argumentiert wird dabei weitgehend aus der Innensicht der Institution Opéra heraus, so dass sich der besprochene Band mit dem etwa zeitgleich erschienenen Sammelband *Les spectacles sous le Second Empire* (hrsg. von Jean-Claude Yon, Paris 2010), der genau komplementär dazu die vielgestaltige musiktheatrale Pariser Institutionenlandschaft in einem synchronen Querschnitt bearbeitet, ideal ergänzt.

Aus der Fülle der interessanten Einzelergebnisse können hier nur sehr wenige beispielhaft angeführt werden. Maud Pouradier und Isabelle Moindrot fragen nach der Bedeutung des Begriffs „répertoire“ und stellen unabhängig, aber übereinstimmend fest, dass der Begriff im 18. Jahrhundert vor allem auch eine juristische Dimension hatte, d. h. „répertoire“ sind die Stücke, die ein Theater im eigentumsrechtlichen Sinne besitzt. Pouradier stellt von hier aus zum Beispiel dar, dass die revolutionäre Vergesellschaftung dieses Besitzes per Gesetz 1791 eine wesentliche Voraussetzung der Konzeption des 1795 gegründeten Conservatoire war, während Moindrot für das 19. Jahrhundert zeigt, wie in der Gegenüberstellung „œuvre“ versus „spectacle“ (S. 337) letzteres, also das Werk in Gestalt seiner konkreten Bühnenproduktion auf Basis

eines determinierten Ausstattungsfundus', mehr und mehr als eigentlich repertoirebildender Faktor an Bedeutung gewann. Moindrots Begriffsanalysen von „mise en scène“, „remise“, „reprise“ und „remontage“ (S. 338) würden sich als Basis für eine Ausdifferenzierung der Chronopéra-Daten unmittelbar anbieten. Auch Sylvie Bouissous angesichts des Schaffens Rameaus angestellte Überlegungen zu der Frage, ab welchem Grad der Überarbeitung von einer neuen Fassung zu sprechen sei und wie sich Werkauthentizität und Fassungsvielfalt zueinander verhalten, sind zwar editionswissenschaftlich perspektiviert, fordern jedoch explizit zur Verfeinerung auf: „D'un point de vue historique, scientifique et esthétique, il n'est pas défendable de ‚mélanger‘ les versions“ (S. 228). Wasser auf solche Mühlen ist auch die gewissermaßen im System angelegte enorme Variabilität von Tanzwerken des 18. Jahrhunderts, die Françoise Dartois-Lapeyre thematisiert. Im direkten Rekurs auf Chronopéra-Abfragen kommt Gérard Pesqué zum Schluss, dass Tassos *Gerusalemme liberata* in Form der einschlägigen Werke (Lully, Gluck u. a.) 1686–1913 insgesamt 1058 Mal Gegenstand von Opernvorstellungen war und somit vergleichbar repertoireprägend wie Goethes *Faust* (Gounod; Berlioz; Boito: 1208 Mal Thema einer Opéra-Vorstellung), allerdings ohne zu problematisieren, wie aussagekräftig solche Vergleiche wirklich sein können. Weit mehr Kapital aus der Statistik weiß Mark Darlow zu schlagen, wenn er die Novität bzw. Traditionalität des Repertoires in der Revolutionsepoche 1789–99 hinterfragt und die Präsenz „politischer“ und „unpolitischer“ Werke miteinander vergleicht. Es zeigen sich über die Brüche 1789 und 1794 hinweg große Kontinuitäten, und die herkömmliche Sichtweise, nach der die Oper insbesondere nach 1794 eindimensional ein Vermittler zentralisierter Propaganda gewesen sei, relativiert sich zugunsten des Bildes einer „confused situation of institutional control, where culture was negotiated and improvised“ (S. 140). Auf statistische Daten (allerdings weniger aus Chronopéra, sondern mehr aus dem Repertoirekatalog von Théodore de Lajarte,

1876, und aus Ivor Guest's *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, 1976 gewonnen) stützt auch Marian Smith ihr Plädoyer, den Tanz als sowohl ästhetisch wie organisatorisch integralen Bestandteil des Opéra-Repertoires des 19. Jahrhunderts anzuerkennen und dies zum Anlass wirklich interdisziplinärer Betrachtungen des betreffenden Repertoires zu nehmen. Nicole Wilds Darstellung des Inszenierungswesens in der Epoche der Grand Opéra, insbesondere aber Karine Boulangers quellenreiche Aufarbeitung des Wirkens von régisseur général Paul Stuart in der Phase des schwierigen Ko-Direktors von André Messager und Leimistin Broussan 1908–1914, d. h. am Umschlagpunkt von der mise en scène des 19. Jahrhunderts zur Regie im modernen Sinne, erinnern daran, dass Repertoirepolitik und -geschichte letztlich nicht unabgelöst von ästhetischen und technischen Fragen der Visualisierung und Bühnentechnik zu denken sind.

Einiges zu bieten hat der Band zur Repertoirepolitik des 20. Jahrhunderts. In Mathias Auclairs und Aurélien Poidevins Studie des langen Direktorats von Jacques Rouché (1914–1945) ist besonders interessant, wie durch präzise ministeriale Direktiven das Repertoire direkt auf nationale und traditionswahrende Grundlinien festgelegt wurde, und wie genau man insbesondere über den Anteil ausländischer Werke und Künstler wachte. Verdienstvoll ist Claire Paolaccis Aufarbeitung der Geschichte des Opernballetts in der Rouché-Ära, die gern im Schatten der Ballets russes zu verschwinden droht; Paolacci kann aber zeigen, mit wie langem Atem Rouché kontinuierlich am Wiederaufbau und Ausbau des Balletts arbeitete. Paradigmatisch zeigt Cécile Auzolles Text über das Jahrzehnt 1945–1955 die opernhistoriografische Leistungsfähigkeit der institutionsgeschichtlichen Betrachtungsweise, wenn sie am Beispiel der vier Uraufführungen jener Jahre die Politik der Vergabe von Kompositionsaufträgen unter die Lupe nimmt und herausarbeitet, wie die Verantwortlichen sich administrativ wie ästhetisch an Mustern orientierten, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

Neben dem differenzierten Bild, das sich

in der Gesamtschau von der Institutions- und Repertoiregeschichte der Opéra ergibt, dürfte es das vielleicht größte Verdienst des knapp 400 Seiten starken Bandes sein, dass er die methodische Herausforderung sichtbar werden lässt, die aus dem Sammeln und Präsentieren vermeintlich „reiner“ – in Wirklichkeit aber hochgradig interpretierter, aufbereiteter, geordneter, vereinfachter – historischer Daten erwächst: Wie können Abfrageergebnisse genutzt und gelesen werden, um zu qualitativen Erkenntnissen zu gelangen? Zu Beschreibungen historischer Zustände und Entwicklungen gelangen die Autoren allesamt immer erst dann – das scheint die der Sache innewohnende Dialektik –, wenn sie „Tiefenbohrungen“ unternehmen, die die Rohdaten ergänzen, ausdifferenzieren und auch relativieren.

(Juni 2012)

Andreas Münzmay

Werktreue. Was ist Werk, was Treue? Hrsg. von Gerhard BRUNNER und Sarah ZALFEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag/ Oldenbourg 2011. 224 S., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 8.)

In diesem kleinen, höchst lesenswerten, auf ein Symposium der Universität Zürich im März 2010 zurückgehenden Band, der aus Aufsätzen von Theaterschaffenden, Musikhistorikern und Musikkritikern besteht, ist deutlich zu spüren, dass es um etwas geht. Die meisten Beiträge lassen ein großes Engagement erkennen, wenn auch nur ein einziger (der von Peter Gülke) explizit für so etwas wie „Werk“ oder „Werktreue“ eintritt – bei allen positiven Assoziationen im Detail auch in anderen Beiträgen. Deutlich zu spüren ist auch, wie sehr das Thema ideologisch besetzt ist. Erscheint das „Werk“ bei manchen Autorinnen und Autoren als kulturelles „Heiligtum“, das es zu bewahren und an dem es sich „auf Augenhöhe abzarbeiten“ gilt (Gülke), so ist es für viele andere ein „Kampfbegriff“ des Konservatismus und ein Zeichen der Unfreiheit. Peter Konwitzschny sieht in der Werkverfestigung

zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Akt der „Entfremdung“, den er mit der Prostitution vergleicht. Den Treuebegriff assoziiert er mit der Monogamie, „die die Liebe aus allen Verhältnissen austreibt“, mit „Nibelungentreue“, dem „Kadavergehorsam“ und den „Dolchen der SS“, auf denen stand: „Meine Ehre ist Treue“.

Von den wie in jedem Sammelband unterschiedlich gut geratenen Artikeln sind meines Erachtens vor allem vier besonders lesenswert. Der Beitrag von Hans Joachim Hinrichsen dokumentiert die Genese eines der am meisten verbreiteten Kriterien der Werk- und Regiedebatten – „einen Autor besser zu verstehen als dieser sich selbst“ bzw., was ungefähr dasselbe bedeutet, „den Geist eines Werkes gegen seinen Buchstaben zu verteidigen“ – bei Kant und Schleiermacher, um dann an einem Beispiel aus der Beethoven-Interpretation des 19. Jahrhunderts zu zeigen, wie gerne immer wieder, nach Hinrichsens Auffassung vor-schnell, zu dieser Denkfigur gegriffen wurde. Wie wirkungsmächtig die Denkfigur bis heute tatsächlich ist, illustriert der vorliegende Band, in welchem nicht ein Regisseur und nicht eine Regisseurin versäumt, sich auf sie zu berufen.

Sieghart Döhring erzählt in seinem Beitrag nacheinander zunächst eine kleine Geschichte der Oper als Werkform, die sich – Text, Musik und Szene integrierend – erst spät und nur ausnahmsweise herausgebildet hat, und dann eine der Opernregie im 20. Jahrhundert, die ihre Rechtfertigung nicht im Sprachtext und schon gar nicht in den Regieanweisungen, sondern im erfüllten Augenblick der Aufführung und in der musikalischen Partitur erblickte. Wie triftig Döhrings Darstellung ist, zeigt wiederum dieser Band, in dem sich die meisten Regisseurinnen und Regisseure genau in dieser Weise äußern. Lediglich in einer der drei Diskussionsrunden wird ein einziges Mal die Forderung laut, sich auch „die Tonspur vorzunehmen“, da sonst „das konservative Element der Oper immer wieder Futter bekommen“ werde (Joachim Strauch).

Claus Spahn gesteht „Verschleißerscheinungen des so genannten Regietheaters“ zu – wobei er, anders als Peter Gülke in seinem Beitrag,

auf eine Sammlung drastischer Beispiele verzichtet –, diagnostiziert vor allem aber einen antikritischen und antirationalen Zug bei weiten Teilen der Werktreue-Verfechter: in Elke Heidenreichs Vorwurf der permanenten „Stückeseziererei“ statt einer Öffnung des Herzens, in Christian Thielemanns Forderung „Lasst uns doch einfach mal genießen!“ wie in Hans Ulrich Gumbrechts Traum der reinen „Anmut des Seins“ bei Mozart.

Aufmerksamkeit verdient schließlich auch der Artikel des Juristen Peter Mosimann. Insgesamt zeigt der Beitrag zwar erneut, dass aus den rechtlichen Erörterungen für die ästhetischen Diskurse nichts zu lernen ist oder nur etwas, das dem Autor des Beitrags nicht gefallen dürfte, dass nämlich Werktreue nur „bei Wahrung der ‚Text‘-Vorlage und ohne größere Striche“ gegeben sei (die Weise, in der der Autor auf diesen Sachverhalt zwar hinweist, ihn in seiner Analyse jedoch nicht berücksichtigt, ist erstaunlich). Doch finden sich daneben sehr lehrreiche Bemerkungen zur Theaterpraxis Schillers, Goethes u. a., die sich von der des „Regietheaters“, zumindest hinsichtlich der Werktreue, gar nicht besonders unterscheiden hat.

Dass diese wichtigen Informationen zur Geschichte der Theaterpraxis nur in diesem einen Text und auch hier vor allem in den Fußnoten aufscheinen, macht eines der Hauptdefizite des Buches deutlich – so, wie der Leser selbst bei der vergleichenden Lektüre aller Artikel bemerken muss, dass es vornehmlich die Musiker und Musikhistoriker sind, die für „Werktreue“ plädieren. Analog zu dem von Döhring dargestellten und hier mehrfach bestätigten Befund, dass von den Regisseurinnen und Regisseuren die „Wahrheit“ einer Oper – wenn überhaupt – in erster Linie in der Partitur gesehen wird, gibt es in Theater und Musik verschiedene Einschätzungen des Werkbegriffs samt sich voneinander unterscheidender Diskursgeschichten. Im Theater war der Werkbegriff immer schwach ausgebildet, bei Shakespeare, Goethe, Brecht und dem „Regietheater“ gleichermaßen. In der Musik dagegen hat sich seit der Wiener Klassik und zumal seit Beethoven ein strenger Werkbegriff

mehr und mehr durchgesetzt – am weitesten tatsächlich mit der historisch informierten Aufführungspraxis seit den 1980er Jahren, die den Werkbegriff zugleich in seine Schranken weist. Dabei lag in der zunehmenden Restriktion des Werkbegriffs in der Musik – eines Werkbegriffes, der den „Text“ immer wieder gegen einen als vermeintlich empfundenen „Geist“ verteidigen musste – ein „progressives“, nicht ein „konservatives“ Moment. Von diesen in Theater und Musik so unterschiedlichen Werkbegriffs-Traditionen und -Ideologien auf der Grundlage ein und desselben Kategoriensystems wird in dem Band nicht berichtet.

Ebenso wenig werden die Konzepte „Werktreue“ versus „Werkaktualisierung“ einmal auf der Grundlage von Fallbeispielen an den drei Dimensionen des Gesamtkunstwerks Oper – Musik, Text und Szene – im Einzelnen durchgespielt. Welche Beispiele von Aktualisierung, welche von Werktreue gab und gibt es in der Musik, welche hinsichtlich Text oder Szene? Wie möchte man daraufhin die Grenzen, wie die Möglichkeiten von Werktreue und Werkaktualisierung in den drei Dimensionen im Einzelnen einschätzen, welche Chancen räumt man ihrem Zusammenspiel ein? Was die Szene anbetrifft, gehen die meisten Autoren der vorliegenden Publikation davon aus, dass eine historische Rekonstruktion aus künstlerischen Gründen absurd sei, weil sich „die Sehgewohnheiten am schnellsten“ änderten. Bezüglich des Sprachtextes berichtet Christof Loy von einer Inszenierung der *Entführung* durch Nicolas Harnoncourt, Karl-Heinz und Ursel Herrmann, die für ihn seinerzeit „zu einer wichtigen Referenz“ wurde, bei der „irgendwie jede Zeile im Libretto sakrosankt“ war. Sich „auch die Tonspur vorzunehmen“, zieht unter den Autoren des vorliegenden Bandes, von Entdeckungen der historisch informierten Aufführungspraxis abgesehen, kaum einer in Betracht. Es wäre wünschenswert, wenn eine nächste Publikation zur Werktreue in der Oper dieser Frage einmal gezielter nachgehen würde – weniger engagiert, doch dafür historisch-kritisch umso differenzierter.

(Juni 2012)

Heinz von Loesch

ANDREAS MÜNZMAY: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart. Schliengen: Edition Argus 2010. 509 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 5.)*

Die musikgeschichtliche Kulturtransferforschung hat in den letzten Jahren unterschiedliche Schwerpunkte ausgebildet, unter denen Dramaturgie und Gattungstraditionen des Musiktheaters sicherlich zu den prägendsten zählen. Mithilfe dieser beiden Bereiche lässt sich nicht nur an grundlegende Forschungsgebiete der kulturgeschichtlichen Transferforschung wie der Verbreitung von gedrucktem Repertoire und Übersetzungen anknüpfen, sondern insbesondere die Musiktheaterdramaturgie ermöglicht auch eine breite Kontextualisierung mit der Neuen Politikgeschichte, Soziabilität und lokalen Rezeptionsmustern bzw. Institutionen.

Andreas Münzmay verbindet die beiden genannten Hauptbereiche in seiner Dissertation zum Transfer der Musiktheaterstücke Eugène Scribes von Paris nach Stuttgart auf geradezu vorbildliche Weise. In einem ersten Teil der Arbeit leuchtet er die dramaturgischen Potentiale der Gattungen aus, die Scribe vom Vaudeville über die Comédie bis zur so genannten Grand Opéra bediente und weiter formte. Scribes Dramaturgie, die der Autor als umfassende Strategie zur Verständlichmachung einer Fiktion beim Publikum definiert, wird dabei sowohl anhand des Textes und der Musik als auch anhand der sängerisch-schauspielerischen und szenografischen Darstellungsmöglichkeiten analysiert. Dabei orientiert sich der Autor an dem linguistischen Konzept der „Nähe“ zum Publikum durch die wohlstrukturierte Mitteilung von Informationen. Auf diese Weise kann er eine Reihe besonderer Merkmale im Werk Scribes wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen gesprochenem Dialog und nicht dramatisch motivierten musikalischen Einlagen im Vaudeville oder die dramaturgische Erzeugung verschiedener musikalisch zu vertonender Szenarien durch stumme Rollen oder pantomimische bis tänzerische Einlagen her-

ausstellen. Diese werden dann in einem zweiten Teil über die Rezeption der Scribe'schen Stücke in Stuttgart und ihres Niederschlags im dortigen Repertoire in ihrer Adaption oder in ihrer Nicht-Rezeption untersucht. Ziel des Autors ist es, die Transfergeschichte der Musiktheaterwerke Eugène Scribes nicht als bloße Rezeptions- oder Einflussgeschichte zu schreiben, sondern die aktiven Produktionsprozesse aufzudecken, die mit der Übernahme französischen Musiktheaterrepertoires in Stuttgart zusammenhängen. Um dies leisten zu können, berücksichtigt Andreas Münzmay die Pariser und Stuttgarter Theater nicht nur als künstlerische, sondern auch als kulturelle und ökonomische Orte, an denen Produzenten der Publikumszielgruppe mit Hilfe der Repertoirebildung und Dramaturgie Stücke verständlich machen. Dies hat zur Folge, dass sowohl architektonische Quellen zum repräsentativen Städtebau unter Wilhelm I. als auch theoretische und musikkritische Auseinandersetzungen mit den Stücken Eugène Scribes mit einbezogen werden. Daneben kommen auch biografische Aspekte des Pariser Textdichters wie seine täglichen Beobachtungen im Pariser Alltagsleben und seine Nominierung zum Mitglied der Académie, sowie der verschiedenen Stuttgarter Kapellmeister und Arrangeure (z. B. Carl Ludwig Blum) zur Sprache.

Die Arbeit ist mit den in sich geschlossenen Kapiteln „Scribes Theater in Paris“, „Zur Musikdramaturgie von Scribes Theater“, „Scribes Theater in Stuttgart“ und „Repertoiretransfer und Musikdramaturgie“ symmetrisch, aber flexibel aufgebaut, da sie sich in unterschiedlicher Reihenfolge lesen lassen. Die auf das Theater bezogenen Kapitel geben Auskunft über Organisationsformen und Publikumszielgruppen des Théâtre du Gymnase und der Opéra in Paris bzw. des Stuttgarter Hoftheaters, die um 1820 beide eine größere Öffentlichkeit anstrebten. In Paris setzte Eugène Scribe diese Publikumsöffnung durch seinen Ansatz beim Genre des Vaudeville um, das er in Richtung seines Konzepts der „pièce bien faite“ weitertradierte. Während im Vaudeville eine Abkehr von den nicht drameninhärenten Couplets zu erkennen ist, die Münzmay als „Sprechthea-

tralisierung“ bezeichnet, verlegt sich Scribe in den Gattungen der Oper und des ballet-pantomime, die durchgehende Musikalisierung verlangen, auf die Schaffung von durch den Komponisten gut musikalisierbaren Szenarien. Dies geschieht einerseits durch stumme Rollen (*La sonambule*, *La belle au bois dormant*), die pantomimisch wiedergegeben werden müssen, und andererseits durch eine erweiterte Nutzung der Tableau-Technik mit Anlässen von Lokalkolorit, aber auch zu formeller Strukturierung durch Musik. Auch in Stuttgart – dies zeigen Münzmay's quantitative Analysen des Scribe'schen Repertoires – ist eine große Vorliebe für die szenografische Opulenz (Bühnenbildner werden u. a. nach Paris geschickt) und die Scribe'schen Grand Opéra sowie Opéra Comique zu erkennen, die vor allem zu Geburtstagsfeierlichkeiten der Könige aufgeführt werden. Im Bereich der Gattung des Vaudeville herrschen dagegen Transfers vor, welche die musikbegleiteten Stücke als Lustspiele oder Possen ohne Musik auf die Stuttgarter Bühne bringen (vgl. die Aufstellung auf S. 307). Die meisten der Stücke wurden über Berlin und Wien importiert, womit Münzmay auf die so genannten „transferts triangulaires“ aufmerksam macht, ein Phänomen, das er mit „Transfernetzwerken“ anstatt mit „Transferwegen“ umschreibt (S. 247). Im Bereich des Vaudeville mit neu arrangierter musikalischer Begleitung ist in den Stuttgarter Bearbeitungen eine klare Tendenz zum Singspiel zu erkennen, die daher rührt, dass das französische Vaudeville von Kritikern und Literaten als „Oper“ eingestuft wurde.

Andreas Münzmay's Arbeit überzeugt durch die stringente Herangehensweise, die letztendlich dem Gattungstransfer so genannter „populärer“ französischer Genres nachspürt. Über die Dramaturgie erweitert der Autor die musik- und literaturgeschichtliche Untersuchung um kulturgeschichtliche Dimensionen. Letzte bleiben manchmal – so eine einzige Einschränkung – jedoch etwas unkonturiert. Bei dem Ansatz, „Verständigungsstrategien und Verstehbarkeit musiktheatraler Ereignisse“ aufzuzeigen (S. 24), bleibt auch bei der Berücksichtigung von Musikkritiken vielfach im

Dunkeln, wer genau versteht und wer verstanden wird. Auch die Dreiecksbeziehungen zwischen Paris, Wien, Berlin und Stuttgart hätten durch eine Netzwerkanalyse tiefergehend beschrieben werden können, um die Aufnahme-konjunktur mit Exportkonjunkturen besser zu verbinden. Alles in allem jedoch liegt hier eine sehr lesenswerte und sehr gut illustrierte Studie vor, die sicherlich auch einen Grundstein für weitere Forschungen bilden wird.

(Februar 2012)

Gesa zur Nieden

Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Ulrich LEISINGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 299 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 6.)

Bei kaum einem anderen Komponisten scheint die Diskrepanz zwischen historischer Bedeutung und Schönheit seiner Musik einerseits und dem leicht verstaubten, altväterlichen Bild seiner Person andererseits so groß wie bei Joseph Haydn. Ebenso steht die unerschütterliche Zugehörigkeit von Haydns Musik zum Kanon in einem spontan wenig nachvollziehbaren Verhältnis zu einer recht wechselvollen Geschichte ihrer Stellung im jeweils aktuellen Musikleben. Gerade aufgrund dieser Diskrepanzen aber ist Haydn ein äußerst spannender und aufschlussreicher Gegenstand für die Rezeptionsforschung. Dies bestätigt sich eindrucklich in dem vorliegenden Band mit Beiträgen zu einer im November 2009 in Salzburg abgehaltenen Tagung. Überdies wird hier auch ein guter Eindruck von der Vielfalt und Bandbreite moderner Rezeptionsforschung vermittelt.

Umrahmt von Mitschriften eines Roundtables zu „Aspekten der Freundschaft von Haydn und Mozart“ am Anfang sowie der Abschlussdiskussion, gruppieren sich die Tagungsbeiträge sinnfällig in vier Kapitel: I. Europäische Haydn-Rezeption seit dem 18. Jahrhundert, II. Kompositorische Rezeption,

III. Rezeption in Musikschrifttum und Analyse, IV. Rezeption in der Interpretationsgeschichte.

Die Beiträge im ersten Themenbereich konzentrieren sich jeweils auf die Haydn-Rezeption um 1800 in Deutschland und Österreich (Rainer J. Schwob), in Frankreich (Thomas Betzwieser), den Niederlanden (Paul van Reijen) und England (Ulrich Leisinger). Im letztgenannten Fall ist laut Auskunft im Vorwort der ursprüngliche Tagungsbeitrag von David Wyn Jones leider nicht eingereicht worden, und so ist es Ulrich Leisinger sehr zu danken, dass er für diesen wichtigen Aspekt mit einem „Ersatztext“ eingesprungen ist. Gerade aufgrund der besonderen Verlaufsgeschichte der Haydn-Rezeption ist eine solche europäische „Gesamtschau“ auf die Anfänge sehr aufschlussreich.

Der zweite Themenbereich der kompositorischen Rezeption vereint drei recht unterschiedliche „Fallbeispiele“: Unter dem Titel „Haydn als Modell der Sinfoniekonzeption um 1800“ untersucht Leisinger die kompositorische Rezeption von Haydns Londoner Symphonien, während sich die beiden anderen Beiträge speziellen Auftragswerken für Haydn im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert zuwenden: Peter Revers widmet sich den „Hommage-Kompositionen der Société Internationale de Musique zur Haydn-Zentenarfeier 1909“, eingereicht von Reynaldo Hahn, Charles Widor, Vincent d'Indy, Paul Dukas, Ravel und Debussy. Wolfgang Gratzler referiert in seinem Beitrag „Über *Requiem für H* und den ‚Haydn-Mozart-Effekt‘“ zunächst anhand aktueller Beispiele über Haydn- und Mozart-Interpretationen in Auftragswerken zeitgenössischer KomponistInnen, wobei er seinen eigenen Beobachtungen einen Essay von Olga Neuwirth gegenüberstellt. Der zweite Teil des Beitrags besteht aus der Mitschrift eines Gesprächs Wolfgang Gratzlers mit der Komponistin Adriana Hölszky über deren *Requiem für H*, ein Auftragswerk im Rahmen des Haydn-Jahres 2009.

Im dritten Themenbereich beleuchtet Joachim Brügge unter dem Titel „Drama und Diskurs‘ – oder immer das ‚Ganze vor Augen‘: Musikalische Logik als Kategorie der

Wiener Klassik?“ werkanalytische Arbeiten über Haydns Kompositionen, wobei Widersprüchlichkeit und Fragwürdigkeit ästhetischer und stilistischer Zuschreibungen zu den drei Hauptvertretern der Wiener Klassik deutlich herausgearbeitet werden. Armin Raab gibt einen umfassenden Überblick über „Biografik als Spiegel der Haydn-Rezeption“ von den Anfängen (Haydns autobiografische Skizze von 1766 sowie den ersten Biografien von Griesinger, Dies und Carpani) über die „große“ Dokumentarbiografie Haydns im 19. Jahrhundert von Carl F. Pohl, bis zu den wichtigsten Biografien des 20. Jahrhunderts, besonders Karl Geiringers und H. C. Robbins Landons u. a. Diese Gesamtschau auf die Haydn-Biografik ist außerordentlich hilfreich und spannend zu lesen, nicht zuletzt aufgrund der fundierten und detaillierten Kenntnis der Biografien sowie ihrer Einordnung im Hinblick auf ihre Authentizität und Quellentreue. Der Einfluss der Haydn-Biografik auf die Haydn-Rezeption (und umgekehrt) erweist sich als ein echt fontanesches „weites Feld“. Eine Analyse der jeweils in den Biografien gezeichneten Haydn-Bilder korrelierend zur Rezeption der Musik hätte an dieser Stelle wohl den Rahmen gesprengt, wäre jedoch im nächsten Schritt daran anzuschließen.

Der vierte und letzte Themenbereich ist der Interpretationsgeschichte vorbehalten, wobei dieser Begriff weit gefasst wird. Wolfgang Fuhrmann widmet sich der Interpretation durch „Haydns Hörer“, indem zeitgenössische Zeugnisse – Reaktionen auf Hörerfahrungen mit Haydns Musik – sowohl von musikalischen Laien als auch von professionellen Musikern herangezogen und analysiert werden. Martin Elste schließlich legt seine Überlegungen „Zur diskografischen Geschichte des Schaffens von Joseph Haydn unter besonderer Berücksichtigung seiner Instrumentalmusik“ dar und zeichnet ein überraschendes Bild der Entwicklung von Haydns sehr spezifischer „Werkbiografie“ auf dem Tonträgermarkt – von den Anfängen, einer kuriosen, auf die vorgegebene Spieldauer einer Schellackplatte zusammengekürzten Version des Cellokonzerts D-Dur über die

bereits 1928 publizierte erste historisierende Einspielung des Menuetts der Klaviersonate Es-Dur auf einem Hammerklavier bis in die Gegenwart.

Die Abschlussdiskussion ist vor allem deshalb lesens- und erwähnenswert, weil hier einige wichtige in den Beiträgen nicht berücksichtigte Aspekte angesprochen werden, namentlich der in der Haydn-Rezeption ganz eigene Strang der Kirchenmusik und der enge Zusammenhang zwischen Rezeption einerseits und Überlieferungs- und Editionsgeschichte andererseits.

Nahezu alle Beiträge durchzieht der Vergleich mit Beethoven und Mozart, und dies ist eine wichtige Bereicherung, zumal da die vorurteilsfreie Benennung der Divergenzen in der Wiener-Klassik-Trias sich als sehr konstruktiv für das weitere Nachdenken erweist.

Neben den durchweg interessanten und anregenden Beiträgen ist die Ausstattung des Bandes lobend hervorzuheben, die nicht nur zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele, sondern auch deutsche und englische Abstracts vor jedem Band und glücklicherweise ein Register der Nennungen von Haydns Werken bietet.

(März 2012)

Christin Heitmann

JULIA RONGE: Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2011. VIII, 187 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethovenforschung. Band 20.)

Die vorliegende Arbeit, im Bonner Beethoven-Archiv entstanden und 2010 in Berlin als Dissertation angenommen, widmet sich den erhaltenen Dokumenten aus Beethovens Lehr- und Studienzeit in Wien, die seit ersten Untersuchungen von Gustav Nottebohm vor fast 150 Jahren keine umfassende wissenschaftliche Würdigung mehr erfahren haben. Im Rahmen der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe hat Julia Ronge die Kompositionsstudien Beethovens bei Haydn,

Albrechtsberger und Salieri in kritischer Edition herausgegeben; das hier anzuzeigende Buch ist jedoch weit mehr als ein Nebenprodukt dieser Arbeiten. Ronge verbindet die unmittelbaren Ergebnisse ihrer Quellenstudien immer wieder mit z. T. sehr viel weitergehenden Überlegungen zu Beethovens musikalischer, künstlerischer, ja allgemeiner Sozialisation in Wien. Ausgespart bleiben die Bonner Jahre, da aus dem Unterricht etwa bei C. G. Neefe offenbar keine schriftlichen Unterlagen erhalten geblieben sind. So erklärt sich der schöne und einprägsame Obertitel erst in Verbindung mit dem Untertitel; trotzdem wäre das Buch wohl besser gleich unter dem Titel „Beethovens Lehrzeit in Wien“ erschienen.

In der Einleitung berichtet die Verfasserin über das zugrunde liegende Quellenmaterial und die Forschungsgeschichte. Das Buch gliedert sich im Folgenden in drei Hauptkapitel nach den drei im Untertitel genannten Lehrern, „wobei der Unterricht bei Haydn insofern eine Sonderrolle einnimmt, als er aus den Quellen nur rudimentär erschließbar ist und die Darstellung hier in stärkerem Maße als bei den anderen Lehrern auf Hypothesen aufbauen muss. Dagegen bietet das Material aus dem Unterricht bei Albrechtsberger die Möglichkeit, den Lehrer-Schüler-Dialog nahezu umfassend nachzuvollziehen. Auch die Quellen aus dem Salieri-Unterricht erlauben tiefere Einblicke in die Methodik der Unterweisung“ (S. 28).

Dass Haydns Unterricht oberflächlich, ja mangelhaft gewesen sei, ist ein Gemeinplatz – Ronge verweist ihn ins Reich der Legende. Offenbar verfuhr Haydn in seiner Unterweisung im Kontrapunkt sehr viel weniger dogmatisch als Albrechtsberger, außerdem wurde vieles offenbar direkt zwischen Lehrer und Schüler besprochen und nicht immer schriftlich fixiert. Vor allem aber: Haydn war kein Schulfuchs, sondern einer der angesehensten Komponisten seiner Zeit, weshalb Ronge zu Recht die Frage stellt: „Schickt man einen aussichtsreichen Kandidaten so weit weg zu einem berühmten Lehrer, um ihn dort lediglich in einer Disziplin zu unterrichten, die jeder gut ausgebildete Hofmusiker

vor Ort auch hätte weitergeben können? Wahrscheinlich ist, dass andere Prioritäten galten. Der Unterricht im strengen Satz war notwendige Voraussetzung, das eigentliche Ziel des Unterrichts sowie Haydns und Beethovens verstärktes Interesse galt der fortgeschrittenen, freien Komposition“ (S. 47). Deutlich besser dokumentiert sind Beethovens Studien bei Albrechtsberger, aufgenommen nach Haydns Abreise nach England. Über die Motive, die Beethoven zu Albrechtsberger führten, kann letztlich nur spekuliert werden. Ronge tut dies in sehr feiner, sensibler Weise, wenn sie u. a. darauf verweist, dass der Unterricht beim anerkanntesten Kontrapunktlehrer seiner Zeit auch eine soziale Funktion gehabt habe, „nämlich Beethovens Anerkennung innerhalb der professionellen Netzwerke in Wien sicherzustellen bzw. zu beweisen“ (S. 67). Auch Beethovens ureigene Neigung „für die Handwerkslehre“ (ebd.) und – wie man ergänzen möchte – zu oftmals höchst überraschender Motivverknüpfung, Kombinatorik und kontrapunktischer Führung dürfte Motivation gewesen sein, bei Albrechtsberger bis in die Tiefen des doppelten Kontrapunkts und komplizierter Fugenmodelle mit Engführungen u. ä. vorzudringen. Die Notenbeispiele geben einen guten Einblick in die Schwierigkeiten, die der stets willige und interessierte Schüler mit diesem Gegenstand hatte, später aber auch in Lernfortschritte und Erfolge. Und es ist beruhigend zu sehen, dass bereits Beethoven zu seiner Zeit Probleme mit der leidigen Chorschlüsselung hatte; Verschiebungen und Irrtümer wegen falscher Notenschlüssel sind nicht selten, zumal Beethoven in der Notierung der Schlüssel im Verlauf einer Komposition bzw. Übung eher frei verfuhr (S. 41). Auch die schriftlich dokumentierte Anfrage Beethovens, ob an einer komplexen Stelle einer vierstimmigen Übung nicht vielleicht die Septime verdoppelt werden dürfe (S. 77), lässt den Leser schmunzeln. Ganz generell zieht man den reichsten Gewinn aus diesem Buch, wenn man sich die Mühe – vielmehr: das Vergnügen – macht, jedes einzelne Problem und seine Lösung, dargestellt in den Notenbeispielen, zu erkennen und nachzu-

vollziehen (das Kopieren der Notenbeispiele auf DIN-A-3 ist dabei anzuraten). Da sage noch einer, Kontrapunkt sei eine langweilige Angelegenheit! Besonders anregend dürften die Unterrichtsgespräche über das Verhältnis von Regelwerk und „Lizenz“ gewesen sein: Der junge Komponist strebt nach größtmöglicher Freiheit, der Lehrer achtet auf die sichere Beherrschung des Handwerkzeugs. Sehr treffend deutet die Verfasserin daher die etwas launige Überschrift des vierten Satzes der Sonate op. 106 – *Fuga a tre voci, con alcune licenze* – als stillen Gruß an Albrechtsberger, als eine unmittelbare Reminiszenz an Kontrapunktstudien aus längst vergangenen Tagen (S. 131).

Wieder anders verhält es sich beim Unterricht bei Salieri. Er wurde um das Jahr 1800 aufgenommen und fand somit zu einer Zeit statt, da Beethoven längst ein anerkannter und gut bezahlter Komponist war. Es spricht für die kluge Selbsteinschätzung des Komponisten (und gegen die unausrottbaren Klischees des ungebändigten Titanen), dass er nach wie vor um seine Schwächen wusste und diese zu beseitigen suchte. Salieri war die Autorität auf dem Gebiet des Vokalsatzes und der Verbindung von vokaler Linie mit der italienischen Sprache. Auch hier gibt Ronge erneut klug zu bedenken, dass es nicht notwendigerweise konkrete eigene Kompositionspläne Beethovens waren, die Beethoven zu Salieri führten, sondern dass er sich vielmehr „ganz allgemein die Fähigkeit erwerben wollte, im Diskurs über die italienische Oper mitzureden“ (S. 143). Und wieder wendet sich Beethoven an den besten Mann: „Die Diskussion, ob sich Beethoven gegebenenfalls einen anderen Lehrer mit vergleichbaren Qualitäten im deutschsprachigen Fach gesucht hätte, ist mangels einer adäquaten Alternative gegenstandslos; keiner der in Wien arbeitenden Singspielkomponisten hatte ein entsprechendes Format. Die Wahl Salieris zum Lehrer war konkurrenzlos und unabdingbar“ (S. 144). Dieser greift – aus Respekt? – nicht in die eigentlichen melodischen Wendungen seines berühmten Schülers ein, sondern korrigiert vielmehr typische Deklamationsfehler, da Beethoven nie systematisch Italienisch gelernt

hatte. Zugrunde gelegt werden ausschließlich Metastasio-Texte. Der sichere Umgang mit der Sprache führt dann – so die Zielrichtung der Unterweisung – zu adäquater und stilsicherer Erfindung der Melodie. Man kann dies eine ausgesprochen praxisnahe Methode nennen, die Beethoven bei einem Praktiker erlernen will, der ihm mit all seiner Erfahrung noch anderes beibringen kann als Mattheson, Koch, Sulzer, Daube, Riepel u. a. in ihren Lehrwerken.

Den Kern ihrer Untersuchungen fasst Ronge so zusammen: „Während sich der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger auf die Anlage (*dispositio*) und die handwerkliche Ausführung (*elaboratio*) beschränkte, suchte Beethoven Salieri auf, um von ihm Hilfestellung beim kreativen Prozess (*inventio*) zu erhalten“ (S. 156). Auch wenn die Anleihe bei Barry Cooper – „Beethoven and the Creative Process“ – im Deutschen sprachlich unschön und womöglich irreführend ist (*dispositio* und *elaboratio* gehören, jedenfalls im deutschen Sprachgebrauch, doch wohl auch zum „kreativen Prozess“), so bringt dieser Satz die wesentliche Erkenntnis des Buches doch auf den Punkt: Beethoven suchte stets und gezielt dort Hilfe, wo er sie brauchte: bei Haydn in den erweiterten Grundlagen der Satztechnik, bei Albrechtsberger in Kontrapunkt und Fugentechnik, bei Salieri im sicheren Umgang mit italienischer Sprache und Vokalmusik.

Der angenehm unpräzise und selbstreflektierende Erzählstil der Verfasserin lädt auch den Leser immer wieder zum Innehalten und Nachdenken ein: über Beethovens Persönlichkeit, seinen Wissensdurst und seine Selbstzweifel, über die Gesellschafts- und Sozialgeschichte sowie über das musikalische Ausbildungssystem um 1800, über Haydn und Beethoven als Vertreter ganz unterschiedlicher Komponistengenerationen (Zopfperücke vs. offen getragenes Haar), über Abhängigkeits- und Dienstverhältnisse und freies Künstlertum. Ein weiteres positives Abfallprodukt der Beschäftigung mit Julia Ronges Buch war für den Rezensenten die Wiederauffrischung der im eigenen Studium erworbenen Kenntnisse im Kontra-

punkt, die seither nur selten bemüht werden mussten.

(Juli 2012)

Ulrich Bartels

Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008. Hrsg. von Susanne POPP und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. 425 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 21.)

Der vorliegende Band ist bereits der 21. im Rahmen der Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts (MRI). Er dokumentiert einmal mehr die Vielschichtigkeit des Komponisten ebenso wie die erfolgreiche Arbeit des MRI: Mit dem neuen Werkverzeichnis, den Publikationsreihen sowie den Einzelveröffentlichungen, die von hier ausgingen, hat das MRI die Reger-Forschung enorm vorangebracht und eine Fülle wichtiger Ergebnisse initiiert und publiziert, ohne dabei eine Tendenz zu befördern oder einen auf ihren zwiespältigen Helden verengten Blick zu forcieren. Denn viele Ergebnisse lassen nicht nur Reger allein, sondern auch die Zeit, in der er lebte, in einem veränderten Licht erscheinen und fördern damit über die engeren auf Reger bezogenen Interessen hinaus die Kenntnis der Geschichte, der kompositorischen Denkweisen und der sozialen und psychischen Lage eines Musikers vor dem Ersten Weltkrieg.

Die thematischen Schwerpunkte des Bandes dokumentieren die Wandlungen, durch die Reger nun gegenüber den aus früheren Jahrzehnten stammenden Darstellungen in einem veränderten Licht erscheint: Die Orgelwerke sowie andere polyphone Werke und Werkteile sind in den Hintergrund getreten, ebenso der früher notorisch hervorgehobene Bach-Einfluss. Dafür treten die motivische Arbeit, die Kammermusikwerke und die in der früheren Forschung kaum sichtbaren Orchesterwerke und Konzerte endlich ihrem Gewicht angemessen hervor. Die Frage nach Streichungen und Kürzungen wird breit diskutiert, Straubes Rolle (dank Christopher Anderson mittler-

weile detailliert untersucht und früher aus apologetischen Gründen fast ausschließlich positiv akzentuiert) wird nun in ihrem großen Einfluss sichtbar und (nach Meinung des Rezensenten nun gelegentlich übertrieben) kritisch gesehen: In mehreren Beiträgen des Bandes erscheint Straube als voreingenommener und ohne Rücksicht auf Regers Intentionen seine eigenen Konzepte diktierender Berater.

Im Einzelnen enthält der Band zunächst eine Reihe hervorragender Aufsätze über Haupt- und Schlüsselwerke des Komponisten: von Hans-Joachim Hinrichsen über das Klavierkonzert, von Michael Kube (einschließlich umfassender Dokumentation fast 50 Seiten!) über das Violinkonzert, von Stefanie Steiner zum „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“, von Susanne Popp über das Klaviertrio op. 102 sowie von Matthias Kontarsky über die Cellosonate op. 116. Dabei ist die früher gern geübte Manier, es bei charakterisierenden Epitheta, die den Gesamteindruck eines Stücks in zwei oder drei Worte fassen sollten, und der Beschreibung einiger hervorstechender technischer Details bewenden zu lassen, nun eindringenden Analysen gewichen, die ästhetische Ideen, biografische Umstände und kompositorische Befunde gleichermaßen betreffen.

Einen weiteren Schwerpunkt der hier vorgelegten Studien bilden Aspekte der sozialen und psychologischen Wirklichkeit der Komponistenpersönlichkeit Reger. Bernhard M. Huber stellt hypothetisch „gefestigte“ (Schönberg, Beethoven) und „labile“ (Reger) Komponistenpersönlichkeiten gegenüber. Er behandelt im Zusammenhang damit das besonders heikle Gebiet der durch Straube initiierten Streichungen und geht dabei hart mit Straube ins Gericht. Psychologische Aspekte von Persönlichkeit und Werk Regers werden auch in den Beiträgen von Wolfgang Rathert und Christopher Anderson angesprochen: die Rast- und Maßlosigkeit, die fehlende Bereitschaft, sich an Strömungen, Tendenzen oder Parteien langfristig zu binden, die Flexibilität der kompositorischen Konzepte, denen aber auch strategisches Denken (dazu vielleicht zu sehr forciert Agnes Michalak) und die enge Bindung an Straube gegenüberstehen.

Thematisiert wird darüber hinaus Regers Position im Leipziger Konservatorium sowie im Musikleben der Stadt: Thomas Seedorf beschäftigt sich mit Regers Verhältnis zur Männerchortradition, Dominik Axtmann mit den Chorwerken für den kirchlichen Gebrauch. Jürgen Scharwächter stellt Reger als Konzertkritiker vor (und bietet in diesem Zusammenhang einen Abdruck der veröffentlichten Kritiken), Siegfried Mauser bietet einige knappe Bemerkungen zu Regers Liedern (dem wohl am stiefmütterlichsten behandelten Gegenstand der Reger-Forschung). Jörn Peter Hiekel hat Äußerungen einer Vielzahl von heute lebenden Komponist(inn)en initiiert und dokumentiert; diese sind in vielen Einzelheiten interessant und erweitern die Perspektiven beträchtlich, obwohl es sich nur um kurze Bemerkungen und Beobachtungen handelt, obwohl Zurückhaltung und Ablehnung dominieren und obwohl hier vielfach das ältere Regerbild als bachbeeinflusstem Orgelkomponisten wieder hervortritt.

Der schöne Band entstand im Zusammenhang mit einem Symposium, das im Rahmen des 14. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 2008 in Leipzig stattgefunden hat. Die schriftlichen Ausarbeitungen der dort gehaltenen Vorträge wurden durch Beiträge ergänzt, deren mündliche Fassungen ebenfalls bei dem Leipziger Kongress – dort im Kontext der freien Referate – gehalten worden waren. Gewidmet ist der Band dem Gedächtnis der leider verstorbenen Reger-Forscher Siegfried Schmalzriedt und Rainer Cadenbach. Das Buch ist mit unaufdringlicher Sorgfalt hergestellt und enthält neben den Werk-, Personen- und Ortsregistern eine ganze Reihe erhellender und zum guten Teil bisher unbekannter Abbildungen.

(Februar 2012)

Burkhard Meischin

Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis (RWV). Hrsg. von Susanne POPP in Zusammenarbeit mit Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Jürgen SCHAARWÄCHTER und Stefanie STEINER. München: G. Henle Verlag 2010. 2 Bände, 102, 1616 S., Abb., Nbsp.*

Das im März 2011 erschienene Werkverzeichnis Max Regers (RWV), unter der Federführung von Susanne Popp, der Leiterin des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, entstanden, erfüllt die höchsten Ansprüche. Es löst endlich das 1953 vorgelegte *Thematische Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke* von Fritz Stein ab, das wegen des Fehlens von autographen und handschriftlichen Quellen und Materialien schon seit Jahrzehnten kaum mehr zu gebrauchen war. Der Umfang des zweibändigen neuen Reger-Verzeichnisses ist beeindruckend – und schier Angst einflößend, gibt es doch so manche Bibliografie, die durch schlechte Gliederung und endlose Wiederholungen viel unnötiges Papier verbraucht. Bereits beim Durchblättern des RWV wird man eines Besseren belehrt: Die immense Datenmenge ist im vorliegenden Falle vorzüglich und sehr übersichtlich strukturiert. Dies beginnt bereits beim aussagekräftigen Notincipit, zu dessen optischen Qualitäten man nur gratulieren kann. Die ausführlichen, oft vielgliedrigen Quellenbeschreibungen, die alle verfügbaren Skizzen, Arbeitsmanuskripte, Reinschriften und auch Kopistenarbeiten berücksichtigen, erfüllen auch die Wünsche des gewieftesten Handschriftenexperten und dürften im Hinblick auf Vollständigkeit in Recherche und Darstellung kaum zu übertreffen sein. Man kann hier buchstäblich den Weg einer Komposition von der ersten Idee bis zur Drucklegung verfolgen. In der Regel überzeugen auch die umfassenden Ausführungen zur Werkgeschichte, die mitunter den Umfang von kleineren Aufsätzen einnehmen. Höchst informativ sind sie allemal, auch wenn in Ausnahmefällen zu viel des Guten getan wurde. Dass Reger sein Opus 140 (*Eine vaterländische Ouvertüre*) alternativ dem „ruhm-

reichen“ oder „siegreichen deutschen Heere“ zu widmen gedachte, gehört nun einmal in jene Zeit. Dass Reger auch „andere Konfliktlösungen wie etwa ein Verständigungsfrieden“ zu Sinne gestanden hätten (S. 808), erscheint angesichts der Textfakten denn doch als eine abwegelnde Spekulation, die zumindest für das erste Kriegsjahr 1914 zu sehr im Widerspruch zum Zeitgeist steht. – Sehr zu begrüßen dagegen ist der Informationsreichtum zu Fragen der Honorare und Finanzen, die wichtigste Aspekte der Sozialgeschichte des Musikers sind, was leider von manchen Forschern als sekundär betrachtet wird.

Bei den Nachweisen der Erstausgaben ergab sich ein zeitbedingtes Problem: Üblicherweise werden hier die Titelseiten in diplomatischer Form (also unter Kennzeichnung des Zeilenfalls) dokumentiert. Regers Schaffen fällt aber nun in eine Zeit, in welcher der Vermarktungsaspekt bereits eine sehr wichtige Rolle spielte. So trifft man einerseits werbewirksame, künstlerisch anspruchsvolle Aufmachungen mit recht origineller Verteilung der Titelangaben, andererseits aber auch auf nüchterne Titelfassungen, die gelegentlich aus kommerzieller Sparsamkeit wie bei Liederausgaben von Schumann und Brahms – oh Graus! – in Listen zusammen mit anderen Werktiteln eingegliedert sind. Eine Beschreibung mit dem traditionellen Instrumentarium ist bei beiden Varianten kaum mehr möglich. In solchen Fällen hat das RWV die grafische Gliederung der Titelseite direkt übernommen, was einen unübersichtlichen Apparat von Hinweisen zur Position der Textbestandteile erspart (etwa bei der Wiedergabe des Sammeltitels der *Schlichten Weisen* op. 76, s. S. 423). Abbildungen der Originaltitel wären natürlich noch besser gewesen, aber das ist heute nicht mehr finanzierbar.

Die inhaltliche Aufteilung der beiden Bände folgt Max Regers eigener Publikationsplanung, was zwangsläufig eine Aufteilung in „Haupt“- und „Neben“-Werke nach sich zieht. Hier steht ein jeder Herausgeber vor einer äußerst schweren Entscheidung des wissenschaftlichen Gewissens. Zweifellos hat eine prinzipiell chronologische Anordnung historische

Meriten, was aber (wie im kürzlich erschienenen Mendelssohn-Werkverzeichnis) dazu führen kann, dass man die bekannten Werke ohne den Umweg über das Register nur schwer oder überhaupt nicht auffindig machen kann. Insbesondere bei Künstlern intensiver Produktivität hat die chronologische Ordnung den Nachteil, dass man den Wald vor lauter Bäumen kaum mehr sieht, d. h., dass die „Chronizität“ des Bedeutenden unter den auch bei großen Komponisten unvermeidlichen Eintagsfliegen, Gelegenheits- und Auftragswerkchen untergeht. Im Prinzip sollte man die Tatsache, dass ein Komponist Opuszahlen *selektiv* vergibt, unbedingt respektieren, weil dadurch in der Regel eine Aus-sortierung des weniger Wichtigen vorgegeben ist. Dass Susanne Popp diesem Prinzip im Falle Reger folgt, ist fraglos zu begrüßen. So stellt sie zuerst die 146 mit Opuszahlen versehenen Werke vor. Im zweiten Band folgen zunächst die Werke ohne Opuszahl, die nun allerdings sinnvollerweise systematisch-chronologisch angeordnet wurden. Es schließen sich unidentifizierbare Entwürfe und Skizzen, Pläne und Schülerarbeiten sowie von Reger herrührendes Unterrichtsmaterial an; hinzu kommen Lieder, für die zwar Regers Vater eine Harmoniumbegleitung angefertigt hatte, die aber mit dem Vermerk „vom Componisten übertragen“ veröffentlicht worden sind. Schließlich wird noch Regers umfangreiche Tätigkeit als Bearbeiter und Herausgeber von Werken anderer Komponisten dokumentiert; seine Schriften (darunter eine Modulationslehre), die sich vorwiegend aus Zeitschriftenbeiträgen und Rezensionen zusammensetzen, bilden den Abschluss. Dass alle notwendigen Übersichten (etwa nach den Besetzungen oder Entstehungsjahren geordnete Werklisten) und Register vorliegen, braucht fast nicht erwähnt zu werden – hier hat sich längst eine Tradition etabliert, die man kaum mehr ignorieren kann.

Bedauerlich ist der durchaus abschreckende Preis von 429 Euro, der das Werk für viele private und sogar einige institutionelle Käufer unerschwinglich machen dürfte. Zwar wurde die Publikation durch die Deut-

sche Forschungsgemeinschaft gefördert, doch scheint dies nicht ausreichend gewesen zu sein. Bei solch einer Unternehmung, die innerhalb der deutschen Musikwissenschaft absehbar zu den bedeutendsten des Jahrzehnts gehört, wäre sicher eine Zusatzfinanzierung aus Wirtschaft oder öffentlicher Hand nötig gewesen, was jedoch von jedem Herausgeber harte Nerven abverlangt. Vielleicht sollten die offiziellen Repräsentanten der deutschen Musikwissenschaft in einer konzertierten Aktion nach Mitteln und Wegen suchen, die vermeiden helfen, dass sich bei Standardwerken derartige Preisentgleisungen wiederholen.

(Juli 2012) *Ulrich Drüner und Georg Günther*

The John Ireland Companion. Hrsg. von Lewis FOREMAN. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXXIV, 529 S. Abb., CD, Nbsp.

Trotz seines eher überschaubaren Œuvres gilt John Ireland (1879–1962) in England als herausragender Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem wohl aus irrationalen emotionalen Gründen. Vergleicht man nämlich Vielfalt und Qualität seines Schaffens mit dem Werk vieler seiner Zeitgenossen, so wären ihm viele gleichwertig zur Seite zu stellen, sein Schüler Alan Bush etwa oder sein langjähriger Kollege am Londoner Royal College of Music Gordon Jacob, ebenso die im gleichen Jahr wie Ireland geborenen Komponisten Frank Bridge und Cyril Scott, um nur zwei weitere zu nennen. Bereits mehrfach wurde Ireland zum Objekt monografischer Arbeiten (vgl. *Die Musikforschung* 54/4, 2001, S. 482), doch eine regelrechte Biografie fehlt. Der Grund liegt, so erfährt man aus der Einleitung zu diesem an Stelle einer Biografie vorgelegtem Buch, in der lückenhaften Quellsituation – zahlreiche Originaldokumente wurden durch Irelands Erbin vernichtet, und der Versuch, ihr Erbe wiederum zu unterschlagen, wurde Objekt eines langen Rechtsstreites. Mittlerweile kümmert sich der John Ireland Trust um das Erbe des Komponisten.

Die vorliegende Publikation versucht auf verschiedenen Ebenen Ireland und seine Musik

der Öffentlichkeit möglichst vielfältig vorzustellen. Hierbei wird ein ausgesprochen persönlicher Zugang gewählt. Lewis Foreman bietet aufgrund von fast vierzigjähriger Erfahrung in Sachen britischer Musik einen reichen Schatz an Beiträgen auf, der zahlreiche Aspekte der Persönlichkeit Irelands, seiner Musik und seines Umfeldes erkundet. Die erste Hälfte des Buches bietet einige neue Perspektiven auf den Komponisten, etwa in Fiona Richards' und Colin Scott-Sutherlands Beiträgen zu Irelands persönlichem Umfeld, Jeremy Dibbles Aufsatz zur Kirchenmusik sowie Foremans Beitrag zu Ireland und der BBC. Eric Parkin, Roderick Williams und Alan Rowlands betrachten Irelands Musik vom Standpunkt des Interpreten aus. Ein eigener Abschnitt ist den Erinnerungen ehemaliger Schüler gewidmet. Der Hauptteil der Beiträge aber besteht aus Erinnerungen anderer Weggefährten (Kritikern, Musikern, Freunden), die mosaikartig „the last fading vision of a world now lost“ (S. XXVII) wiedererstehen lassen. Zahlreiche dieser Beiträge sind nicht neu, sondern entstammen entweder der Sammlung Foreman oder dem Archiv des John Ireland Trusts; viele weitere wurden bereits in Periodika und anderwärts veröffentlicht. Es ist schön, alle diese Beiträge nun in einem Band versammelt zu haben, auch wenn der Erkenntnisgewinn für den Rezensenten eher gering ist, da er diverse dieser Texte schon aus den Originalpublikationen kennt. Auch ist die Tiefgründigkeit der Beiträge sehr unterschiedlich – doch war auch dies bei der Konzeption des Bandes offenkundig intendiert. Ein echter Gewinn ist der letzte Teil der Publikation, die gesammelten Schriften Irelands zur Musik (die nur insgesamt rund dreißig Seiten umfassen). Erfreulich auch die Beigabe einer CD mit zwei „O-Ton“-Dokumenten sowie historischen Aufnahmen von 1919 bis 1951.

Ein umfassendes Werkverzeichnis, eine Diskografie, eine Auswahlbibliografie sowie die üblichen Register komplettieren ein reich bebildertes Band, der, zusammen mit der Monografie zur Musik, einen guten Ausgangspunkt zur weiteren Beschäftigung mit John Ireland bietet.

(Juli 2012)

Jürgen Schaarwächter

DAVID KLEIN: „Die Schönheit sei Beute des Starken“. Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“. Mainz: Are Musik Verlag 2010. 335 S., Abb., Nbsp. (Schreker Perspektiven. Band 2.)

Die 1918 uraufgeführte und in der unmittelbaren Vorkriegszeit entstandene Oper *Die Gezeichneten* gehört sowohl zu den bedeutendsten Werken des Komponisten Franz Schreker als auch zu einer wichtigen Reihe von Musiktheaterwerken jener Zeit, die sich in ihren Sujets zunehmend den noch jungen, in der Öffentlichkeit leidenschaftlich geführten (alltags-)psychologischen Diskursen über das menschliche Un- oder Unterbewusstsein widmen.

Dass Schrekers Bühnenwerke zuweilen mit dem Schlagwort „psychologisches Musiktheater“ belegt werden (etwa im Schreker-Artikel der MGG²), lässt es interessant erscheinen, eben jene Bedingungen, die zu solch einer Etikettierung führen, einmal einer eingehenderen Untersuchung zuzuführen. David Klein legt mit seiner Studie einen solchen Versuch vor, um mittels einer durchaus gewagten Verbindung von quellenkritischen Erkenntnissen und assoziativer Diskussion psychologischer und philosophischer Schriften einen, wie er sagt, „interpretierenden Beitrag“ (S. 17) zum Verständnis der Oper *Die Gezeichneten* zu leisten – versehen mit einem knappen Schlusskapitel, in dem er eine begriffliche Definition des „psychologischen Musiktheaters“ vorschlägt. Methodisch wählt er hierzu einen dezidiert mutigen Weg, eingedenk der Tatsache, dass dieser „ein bestimmtes Maß an Spekulation“ verlangt (S. 16): „Interessant ist dabei nicht allein das, was bereits verlässlich bewiesen wurde, sondern auch, was möglicherweise stets Vermutung bleiben muss.“ (S. 16)

Klein umreißt in seiner Untersuchung im Wesentlichen drei Themenfelder. In einem ersten Teil werden Schrekers Biografie und dessen Schaffen in Beziehung zu einigen geistigen Strömungen seiner Zeit gesetzt. Der Bogen reicht hierbei vom Wien der Jahrhundertwende über die Malerei der „Wiener Moderne“

bis hin zur Beziehung Schrekers zu Arnold Schönberg, nachgezeichnet anhand der überlieferten Korrespondenz der beiden Persönlichkeiten. Im zweiten Themenfeld, „Die geistigen Quellen des Dramas“, werden neben den primären Textimpulsen (u. a. Frank Wedekind), von denen ausgehend Schreker sein Musiktheater entwickelt, vor allem ausgewählte Schriften Friedrich Nietzsches, Otto Weiningers und Sigmund Freuds – denen der Autor eine grundlegende Bedeutung für das Verständnis der Schreker'schen Oper zuschreibt – modellhaft untersucht und einer eigenen Lektüre zugeführt. Dabei begründet Klein die Auswahl dieser Texte und deren Diskussion vor dem Hintergrund des Librettos der Oper *Die Gezeichneten* nicht allein mit einer nachweisbaren Rezeption durch Schreker oder einer quellenanalytisch bestimmbar Bedeutung für das Werk, sondern sie sollen aufgrund ihrer „ideellen Verwandtschaft“ (S. 119) vielmehr explizit der interpretatorischen Deutung durch assoziative Bezugnahmen ähnlicher Topoi, Metaphern und Motiven dienen. Drittens wird Schrekers Oper auf Grundlage der gewonnenen eigenen Assoziationen Kleins zum interpretatorischen Modell für den Versuch einer Begriffsbestimmung eines „psychologischen Musiktheaters“ sowie in Teilen einer auch musikalischen Analyse zentraler Motiviken und Klangentwicklungen zugeführt.

Leider bringt sich der Autor weitgehend selbst um die vielseitigen Möglichkeiten, die er aus der methodischen Anlage dieser Studie hätte entwickeln können. Der einleitende Hinweis, dass ein Beitrag, „der diskussionswürdig ist, der Sache vielleicht mehr dienen [mag] als eine Repetition vorhandener Thesen“ (S. 16), führt genau auf das Kernproblem der Untersuchung. Denn gänzlich unverständlich erscheint vor allem, dass der Autor auf die Reflexion und Diskussion grundlegender Schriften zu den essenziellen Fragestellungen seiner Untersuchung nahezu völlig verzichtet. Die Ausklammerung wichtiger musik- und vor allem kulturwissenschaftlicher und philosophischer Diskurse insbesondere der jüngeren Vergangenheit (etwa zu den Themenfeldern

Wiener Moderne, Geschlecht, Körperlichkeit, Musiktheater, Musikpsychologie etc.) beraubt den Autor der Möglichkeit, seine Thesen eines „psychologischen Musiktheaters“ nachhaltig in einen fruchtbaren Diskurs musik- und kulturwissenschaftlicher Forschung einzubringen. So ist etwa Weiningers misogynen und antisemitischen Buch *Geschlecht und Charakter* bereits so häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen zur künstlerischen Atmosphäre in Wien der Jahrhundertwende geworden (etwa in Nike Wagners *Geist und Geschlecht*, 1982), dass die Darstellung einer eigenen interpretativen Lektüre ohne Einbeziehung dieser Forschungen geradezu hilflos wirkt. Ebenso erscheint die Nennung intertextueller Bezüge zu Nietzsches *Zarathustra* weitgehend fahrlässig, wenn die zentralen Begriffe seiner Philosophie allzu allgemein verstanden und nur vordergründig übertragen werden. Insgesamt macht eine durchweg konstatierbare Unschärfe in der Verwendung grundlegender Begriffe (wie Metapher, Symbol, Bild, Motiv etc.) eine Lektüre dieser Arbeit mühsam. Hinzu kommen ungeschickte und unreflektierte Formulierungen – wie beispielsweise, dass der „zunehmende Einfluss der Nationalsozialisten [...] 1933 mit Hitlers Machtübernahme seinen traurigen Höhepunkt [sic!] fand“ (S. 4) oder dass der „Nietzsche-Nachklang in den GEZEICHNETEN zum Humus [wird], auf welchem das Konzept des psychologischen Musiktheaters gedeihen kann“ (S. 118).

Somit bleiben die „eigenen Schlussfolgerungen“, die der Autor zu Beginn seiner Untersuchung als Möglichkeit einer Erkenntnisformulierung apostrophiert, die über die „bloße Beschreibung“ der Quellenlage hinausreicht (S. 16), lediglich an der Oberfläche, so dass auch die Analyse der textlichen und musikalischen Ebenen der Oper zwar punktuell Erhellendes zu Tage fördert, in ihrer Gesamtheit jedoch hinter den gesetzten Erwartungen zurückbleibt.

Letztlich ist dies schade, da im knappen Schlusskapitel „Zusammenfassung und Versuch einer Begriffsbestimmung zum psychologischen Musiktheater“ durchaus gute und

diskutable Ansätze einer möglichen Definition vorhanden sind, die auf der Grundlage einer entsprechenden Forschungsarbeit sicherlich zielführend wären.

(Juli 2012)

Tim Becker

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Deutsche im Konzertsaal. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 280 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.)

Hans Heinz Stuckenschmidt war einer der bedeutendsten Schreiber und Denker der deutschen musikalischen Kultur vom frühen 20. Jahrhundert bis zu seinem Tod 1988. Er bewegte sich in Avantgardekreisen und stand in unmittelbarem Kontakt mit tonangebenden Komponisten, Interpretinnen und Interpreten. Die Berliner Akademie der Künste, die in ihrem Archiv seinen Nachlass aufbewahrt, hat in ihrer Schriftenreihe *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* einen Band mit überwiegend kaum mehr bekannten Aufsätzen und Korrespondenzen herausgebracht, die durch ein analytisches Nachwort von Werner Grünzweig sowie, besonders verdienstvoll, ein detailliertes Schriften- und ein kleines Werkverzeichnis von Christine Niklew – Stuckenschmidt hat in seinen jungen Jahren komponiert – flankiert werden.

Der Wiederabdruck von überwiegend schwer erreichbaren Aufsätzen und Essays, wie dem Text über Musiker in der Novembergruppe oder dem für Stuckenschmidts anti-bourgeois Image in den 1920er Jahren prägenden Essay *Der Deutsche im Konzertsaal*, der dem Band auch den Namen gab, erscheint in jedem Fall lohnenswert. Besonders wertvoll sind die heute kaum bekannten Korrespondenzen. Erwähnt seien hier an erster Stelle die Briefe, die Stuckenschmidt 1949 während einer Studienreise durch die USA an seine Frau, die Sängerin Margot Hinnenberg-Lefebvre, schrieb. Diese Quellen stellen ein faszinierendes Zeugnis jener Übergangsphase dar, als

Stuckenschmidt, der 1937 nach Prag emigriert war, offenbar Zukunftsorientierung suchte. In einer atemberaubenden Frequenz und Dichte traf er hier mit emigrierten europäischen Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Er verarbeitete die menschlichen und künstlerischen Erfahrungen in diesen Berichten, die auch als Einblicke in verschiedene Facetten von Migrationsbiografien, ja in verschiedene Konzepte von Migration und Integration an verschiedenen geografischen und kulturellen Orten der USA gelesen werden können. Zugleich wird die Option der eigenen Emigration intensiv erwogen – unter welchen Bedingungen wäre ein Neuanfang in den USA möglich, sinnvoll, gut, gar notwendig? Diese Zeugnisse entstanden ohnehin an einem biografischen Wendepunkt, denn auch die Berufung zum Professor in Berlin, die ihn nun just zum Ende der USA-Reise erreichte und damit die Entscheidung gegen eine Emigration besiegelte, bedeutete für Stuckenschmidt gewissermaßen einen Neuanfang.

Aus der Zeit der Konzeption und Entstehung von Stuckenschmidts 1951 publizierter Biografie stammt der lesenswerte Briefwechsel mit Arnold Schönberg. Die in der Korrespondenz dokumentierte Auseinandersetzung mit Schönbergs Œuvre insbesondere des US-Exils zeugt von dem enormen Nachholbedarf, aber auch Nachholdrang des Musikschriftstellers – ein wichtiger Einblick in die Hintergründe der Entstehung eines Schlüsselwerkes der Rezeption eines führenden Vertreters der Neuen Musik in einer Phase, in der dieser für die deutschsprachige Leserschaft quasi von der Bildfläche verschwunden war.

Ein bedeutendes Dokument der ästhetischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik ist die Korrespondenz Stuckenschmidts mit Theodor W. Adorno der Jahre 1967–1969. Hinter dem stets freundlichen „Lieber Teddy“/„Lieber Hans“ wird ein mutiger Versuch erkennbar, dem selten widersprochenen Autor der *Philosophie der Neuen Musik* mit einer gänzlich anderen Position, insbesondere in Fragen der Musikkritik, die Stirn zu bieten. Spitzen wie die Adornos, der seine Sekretärin anwies, sie möge Stuckenschmidt „höf-

lich aber nicht zu herzlich“ antworten, oder Stuckenschmidts Bemerkung, Adorno habe Andreas Graf Razumovsky „aus angeborener Devotion vor Adelsprädikaten“ protegiert, haben die Herausgeber zwar in den Fußnoten hinzugefügt. Doch sind die Kontroversen der beiden großen Musikdenker deutlich präsenter als bloß zwischen den Zeilen, etwa wenn Stuckenschmidt seinem Frankfurter Kollegen mangelnde „Antennen für Hindemith und Bartók“, dessen Protegés Razumovsky und Metzger „totale Unzuverlässigkeit ihres Qualitätsgefühls“ und „böseste Entgleisungen“ (S. 158) vorwirft. Die schärfste und treffendste Kritik ist allerdings die an jenem Diskurs, den Stuckenschmidt als „Kultursoziologie“, ja als „Vulgärsoziologie“ titulierte. Die Missbilligung einer derartigen musiksoziologischen Argumentation im musikkritischen Diskurs, die sich unausgesprochen primär gegen Adorno selbst richtet, wird besonders augenfällig in dem Vortrag „Was ist Musikkritik? Gedanken zur Vernichtung des Kunsturteils durch Soziologie“ von 1968. Dieser bislang ungedruckte Text wird in vorliegender Veröffentlichung wiedergegeben. Die implizite Adorno-Schelte ist denn auch Gegenstand des klugen Originalbeitrags von Werner Grünzweig. Dass Stuckenschmidt Adornos Stil als „Mandarinssprache“, seine Argumentation als „Schaumschlägerei“ bezeichnete, demonstriert den Mut eines kritischen Denkers und bereitwilligen Provokateurs, der in den 1920er wie in den 1960er Jahren gegen den Mainstream anzuschreiben wagte. Dass jedoch seine mediengeschichtlich ebenso weitsichtigen Thesen, die der junge Stuckenschmidt um 1925 in der Debatte um die „mechanische Musik“ in zahlreichen Artikeln ausführte, in vorliegendem Band keine Erwähnung finden, ist eine wirkliche Unterlassungssünde. Der junge Komponist und Autor hatte sich damit doch ebenso bereitwillig die Wortführer der Musikwelt zum Feind gemacht, wie mit seinen provozierend scharf formulierten Thesen zur Musiksoziologie von 1968 (S. 189), deren implizite Adornokritik wiederum den Zuspruch jüngerer Musiksoziologen finden dürfte.

Die wiedergegebenen Quellen sind mit ausführlichen erläuternden Fußnoten versehen. Dennoch sind den Herausgebern zahlreiche Informationslücken entgangen, die für das Verständnis notwendig sind. So fehlt eine Zeittafel zur Biografie Stuckenschmidts: Die groben Eckdaten zu Stuckenschmidt selbst findet man erst im Umschlagtext, und auch zu den Korrespondenzpartnern (im Gegensatz zu den im Text erwähnten Personen) etwa fehlen notwendige Informationen (z. B. zu Adorno – welche Position hatte er inne während seines Briefwechsels mit Stuckenschmidt? – oder zu Clara Stuckenschmidt, der Adressatin eines hier wiedergegebenen Briefs, über die wir gar nichts erfahren), ebenso über in der gesamten Ausgabe präsen- te Komponisten wie Schönberg oder Bartók. So ist das Buch für den Experten, der viel an Kontextinformationen über Stuckenschmidt und die Neue Musik mitbringt, eine wichtige Quellensammlung und spannende Lektüre, aber eben nur für diesen.
(Juli 2012) *Nils Grosch*

Verstumte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945. Katalog zur Ausstellung von HANNES HEER, JÜRGEN KESTING und PETER SCHMIDT. Berlin: Metropol 2012. 412 S., Abb.

Nachdem die Bayreuther Ausstellung „Richard Wagner und die Juden“ 1984 eine mehr als späte Auseinandersetzung mit dem Themenkreis einleitete, folgte 1998 dort ein Symposium zum gleichen Thema sowie 2012 eine Tagung und eine Ausstellung namens „Verstumte Stimmen“. Diese basiert auf einer im Jahre 2006 erstmals in Hamburg gezeigten Wanderausstellung, die jeweils um neue Beiträge zu den jeweiligen lokalgeschichtlichen Aspekten ergänzt wird. Im vorliegenden Katalog sind, mit Ausnahme zweier Texte Boris von Hakens, keine Beiträge von Musikwissenschaftler(innen) vertreten, was deren Fernbleiben bei der kurz vor Ausstellungseröffnung veranstalteten Tagung entspricht. Das „Verstummen“ wäre somit auch auf die Diskussion über die antisemiti-

schen Wurzeln der Bayreuther Festspiele in musikologischen Kreisen zu beziehen.

Finanziell unterstützt von vermögenden Stiftungen, belagerten die Projektmitarbeiter monatelang das Bayreuther Richard-Wagner-Archiv. Während der erste Teil des Katalogs Biografien von Künstler(innen) enthält, die aus Deutschland vertrieben wurden (wobei Lotte Lehmanns verfälschte Darstellung ihres Weggangs aus Deutschland in Michael H. Katers neuer Biografie aufgrund von Archivunterlagen inzwischen korrigiert worden ist), schildert der zweite Teil die Schicksale von denjenigen, die in dieser Zeit mit Bayreuth zu tun hatten. Der Katalog erreicht vor allem in den akribisch recherchierten Aufsätzen eine neue Qualität in der Erforschung der Rolle der Festspielleitung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In fünf Beiträgen werden die Geschichte der Festspiele von 1889 bis 1944 (Hannes Heer, Boris von Haken, Sven Fritz und Jens Geiger) sowie die völkische und nationalsozialistische Bewegung in Bayreuth (Eckart Dietzfelbinger) umrissen. Den größten Raum nehmen Untersuchungen über Cosima Wagners Tätigkeit als Festspielleiterin ein, die von 1885 bis 1907 dauerte, mithin ebenso viele Jahre wie die Ära Siegfried Wagners, der jedoch nur kurz erwähnt wird. Das liegt daran, dass sich das Quellenmaterial zu seiner Festspielführung – ebenso wie das zur Zeit Winifred Wagners – noch weitgehend in Händen der Wagnerfamilie befindet. Siegfried Wagners antisemitischer Hass fällt in seinen Briefen weitaus gröber aus als der von Cosima. Öffentlich hat er sich allerdings anders geäußert, was gern als Beweis für seine „Lauterkeit“ in Rassenfragen interpretiert wird.

Zwei Behauptungen durchziehen die Katalogbeiträge: Cosima Wagner habe mit dem Ausschluss jüdischer Künstler und Künstlerinnen den Antisemitismus ihres Mannes noch übertroffen, und sie habe sich darüber hinaus im Gegensatz zu Wagner politisch betätigt. Beide sind zu hinterfragen. Wagner hat seine antijüdischen Äußerungen in der zweiten Auflage des *Judenthums in der Musik* noch verschärft (so spricht er darin von der „gewaltsamen Auswerfung des zersetzenden

fremden Elementes“), und er spitzt diese in seinen Regenerationsschriften noch zu. Im Unterschied zu Cosima Wagner, die ihre rassistischen Schmähungen in privaten Briefen fallen lässt, entschied er sich, seine Überzeugung in Aufsätze zu gießen und in den *Bayreuther Blättern* eine repräsentative Weihe zu verpassen. Cosima Wagners „Radikalisierung“ bestand darin, dass sie – unterstützt von Felix Mottl, Julius Kniese und anderen – jüdische Sänger(innen) und Orchestermusiker möglichst nicht engagierte, während Richard Wagner sie bei der Künstlerwahl noch einbezogen hatte. Hannes Heer listet die Fälle in einer bedrückenden Vielzahl auf (wobei die Sängerin Milka Ternina, die wegen ihrer Auftritte im konkurrierenden München abgelehnt, später aber wieder eingeladen wurde, fälschlicherweise unter dieser Rubrik geführt wird, vgl. S. 243 f.).

Es ist entsetzlich genug, dass Cosima Wagner bemüht war, Bayreuther Aufführungen „judenfrei“ zu besetzen, aber es fehlt der Versuch, ihr Verhalten in den zeitlichen Kontext zu stellen. Die Autoren bewerten den Bayreuther Antisemitismus vor dem Sinnhorizont des Holocaust. Cosima Wagners Handeln wird aus der Wahrnehmung des auktorialen Historikers definiert, dessen Augenmerk allein auf das Antisemitische gerichtet ist. Sie lebte zur Zeit der Kolonialisierung, die ausgebeutete Völker als minderwertig brandmarkte. Das Bürgertum benutzte den Antisemitismus als eine Art modischer Weltdeutung – ein transnationales und keineswegs nur deutsches Phänomen. Cosima Wagner bewegte sich in ihren Briefen an Freunde – wie beispielsweise Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg – in einem Umfeld bürgerlicher Selbstverständigung, zumal die These von minderwertigen Rassen in diesen Jahren „wissenschaftlich“ biologisiert und naturalisiert wurde, nicht zuletzt von Houston Chamberlain, der in die Wagnerfamilie einheiratete. Auf der historischen Erfahrung der Auslöschung jüdischen Lebens in Deutschland bekommen die Machenschaften Cosima Wagners und ihrer Assistenten Julius Kniese und Felix Mottl freilich eine Dimension des Monströsen, die einige Autoren des Katalogs bewusst zu verstärken versuchen.

Was den Vorwurf politischer Aktivitäten betrifft, versuchte Cosima Wagner die Aufführungsrechte für Parsifal für Bayreuth zu sichern, wobei sie wiederum dem Wunsch ihres Mannes entsprach. Auch ihre Bemühungen, Kaiser Wilhelm II. als Protektor der Festspiele zu gewinnen, sind kaum stärker zu verurteilen als Richard Wagners Handeln, dem seinerseits das Kunststück gelang, König Ludwig II. bis zu seiner Ausweisung politisch zu beeinflussen und jahrelang abzuschöpfen. Die ideologische Ausrichtung Bayreuths nach dem Tode Richard Wagners ist auf dem Boden der von ihm geäußerten Anschauungen und der genutzten politisch-kulturellen Macht zu sehen, mit der er seiner Musik eine Art Weihe verlieh.

Mit ihrer geschmeidigen Anpassung an Wagners obsessive Behauptungen hielt Cosima Wagner sich an die damalige dienende Frauenrolle. Diese hat ihr gleichzeitig auch öffentliche Enthaltensamkeit auferlegt, so dass ihre Äußerungen im Gegensatz zu denen ihres Mannes privater Natur waren. Eine umfassende Bewertung ihres Handelns steht noch aus. Erst zu schreiben ist eine fundierte Biografie Cosima Wagners, die die vielen Widersprüche über ihre Person auflöst (nur einer davon: Es heißt oft, sie habe in ihren Inszenierungen sklavisch die Vorgaben Richard Wagners übernommen, Lilli Lehmann behauptet aber in ihren Erinnerungen das Gegenteil) und sie vor dem Hintergrund des antisemitischen Klimas und vor allem in Beziehung zu Houston Chamberlain bewertet, der den Rassenhass öffentlich schürte. Damit sei keine Apologie Bayreuther Handlungsweisen heraufbeschworen, sondern für die kontextuelle Einordnung der historischen Fakten plädiert. Cosima Wagners Fehlverhalten sollte nicht dazu herhalten, den Blick auf Richard Wagners Rolle zu verstellen. Die Ergebnisse der Recherchen im vorliegenden Katalog bilden jedenfalls ein erschütterndes Kapitel Bayreuther Historie, und es ist zu hoffen, dass sie weithin rezipiert und diskutiert werden.

(Oktober 2012)

Eva Rieger

Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik. Hrsg. von Andreas MEYER. Mainz u. a.: Schott Music. 221 S., Abb., Nbsp. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)

Zwar suggeriert der Titel dieses Sammelbandes, dass der geschichtswirksame Anfang einer „Neuen Musik“ präzise datiert werden kann. Schon das Vorwort distanziert sich jedoch von dieser letztlich heroengeschichtlichen Vorstellung (bei der oftmals die musikalischen Neuerungen selbst der Heros sind), die als historische Erscheinung allerdings wissenschaftlich verhandelbar bleibt: „Selbst wer die Idee einer Kontinuität Neuer Musik heute für obsolet hält, wird nicht in Abrede stellen, dass es sie einmal gegeben hat“ (S. 8). Der Begriff der „Neuen Musik“ steht also polemisch jenem Pluralismus gegenüber, der als historische Perspektive auf das 20. Jahrhundert (in wiederum nicht pluralistischer Weise) das gemeinsame Band der hier versammelten Aufsätze darstellt, welche das großgeschriebene „Neu“ durch perspektivische Erweiterungen entweder zu retten oder endgültig zu widerlegen versuchen.

Andreas Meyer verweist auf die Antinomien jeder stilistischen Eingrenzung der Neuen Musik, so dass nach dem Wegfall eines gemeinsamen stilistischen Überbaus (wie der Tonalität oder eben auch der aufgehobenen Tonalität) deren verbleibende Gemeinsamkeit in einer „musikalischen Anthropologie“ erblickt wird: Das Abrasieren und Errichten in sich ganz verschiedenartiger Überbauten stößt doch stets auf die Basis einer existenziellen und damit radikalisierten Musikerfahrung. Joachim Kremer dagegen stellt diese Hoffnung auf das verbleibende Gemeinsame in Frage, indem für ihn die „grundlegende Problematik darin besteht, die Kategorie „neu“ als absolut zu verstehen, sie aber auf relative musikalische Systeme anzuwenden (S. 46). Ein solcher Relativismus ermöglicht es ihm dann, die Traditionalität der Atonalität (in ihrer Präferenz für einen musikalischen Einzelparameter) und die Neuartigkeit eines Komponisten wie Emmanuel Chabrier miteinander zu konfrontieren. Sein Abgleich verschiedener Epochenerfahrungen des Neuen,

bei denen im 18. Jahrhundert das Populäre noch Signum des Fortschritts sein konnte, bleibt jedoch für Theorien wachsender gesellschaftlicher Entfremdung leicht widerlegbar.

Christopher Haileys Überlegungen zur veränderten Zeitkonzeption in Arnold Schönbergs *Erwartung* implizieren eine Vordatierung der Idee der Momentform. Wenn aber deren paraktaktische Ablaufeinheiten in etwa einer kognitiven Aufmerksamkeitsspanne entsprechen, läge hier ein empirisches Forschungsprogramm brach; der von Hailey auf die Absenz tradierter melodischer Gliederung zurückgeführten ablehnenden Rezeptionshaltung stünde dann nämlich die Tatsache gegenüber, dass Neue Musik manche anthropische Grundgegebenheiten eben doch weiter erfüllt.

Vom ausgetretenen Pfad der Strukturanalyse abweichende analytische Perspektiven, die auch musikpädagogisch zum Einsatz kommen könnten, sucht Simone Heilgendorff in ihrem Beitrag. Soziologische Perspektiven werden von Sointu Scharenberg und Matthias Tischer entwickelt. Scharenberg zeigt, dass die Auseinandersetzung mit einem allerdings recht weiten Kanon zeitgenössischer Werke entgegen anders lautender Vorurteile sowohl nach 1920 als auch nach 1945 Gegenstand musikpädagogischer Reformkonzepte gewesen war. Tischer dagegen führt aus, welche Voraussetzungen die elitäre soziale Szene der Neuen Musik in der politischen Kultur des Kalten Krieges besaß: So konnte nicht gleichzeitig im „Westen“ eine Zensur ausgeübt und gegen den „Osten“ der Vorwurf der Zensur erhoben werden. Daher mussten die dortigen Konzepte einer breitenwirksamen Musik innerästhetisch widerlegt werden (weshalb sie avantgardistisch ausgekontert werden konnten).

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Eigene und das Andere musikalischer Innovation dokumentieren Gianmario Borio (zum durch interkulturelle Erfahrungen eingeleiteten „Ende des Exotismus“) und Dierich Diederichsen; dieser zeigt, wie im Rahmen der Minimal Art Einflussängste zwischen Musikkulturen durch die Verankerung ästhetischer Ideen in einer „psychedelischen Kultur“ überwunden wurden (die allerdings notwen-

dig mit Adornos Materialästhetik kollidieren). Dabei tritt hier wie auch in Tischers Aufsatz die Tendenz hervor, dass dort, wo Beispiele aus Jazz und Rock einem positiven Begriff der Avantgarde nun mit zugerechnet werden können, das Avantgarde-Konzept für den Bereich der „Konzertmusik“ unhinterfragt bleibt – Komponisten wie Malcolm Arnold oder Samuel Barber bleiben die eigentlichen Exoten der Musikhistoriografie.

Von besonderem Interesse ist sicherlich der abschließende Essay Hermann Danusers, der ein „Update“ seiner als Standardwerk etablierten Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts entwirft: Eine noch stärkere Abgrenzung von Adornos „manichäischem“ (S. 211) Konzept der Neuen Musik und die konsequentere Einwebung der Geschichte der musikalischen Interpretation werden dabei als Desiderata historischer Forschung benannt. Im Blick auf die Gegenwart plädiert Danuser dagegen für einen auf das Moment der Ableitbarkeit aus der Moderne zentrierten Begriff der Postmoderne. Auszuschließen wären davon Komponisten wie Penderecki, deren „Werke nicht wie Musik des ausgehenden 20. oder beginnenden 21. Jahrhunderts klingen, sondern so, als wären sie wiedergeboren aus vergangener Zeit. Die radikale Negation der Moderne sollten wir, denke ich, nicht mehr ‚Postmoderne‘ nennen“ (S. 207). Es ist jedoch unklar, nach welchen Kriterien zu entscheiden wäre, wie Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts denn zu klingen hat (wenn das Kriterium, alle ebendort erklingende Musik zur Beantwortung dieser Frage für relevant zu halten, nicht gelten soll). Und zweitens ist unklar, was eine „nicht mehr“ postmoderne Komposition stattdessen sein soll; Kompositionen, auf die dieses Urteil zutrifft, erscheinen dann zugleich zu wenig modern für die Postmoderne und zu postmodern für die Moderne.

Der Band dokumentiert auf durchgängig hohem Niveau eine Gegenwartsfrage, in der notwendig noch unklar bleiben muss, ob der hervorgekehrte Pluralismus auch historiografisch das Ende der „grand narratives“ markiert oder in der Summe eine zwar geweitete, aber dennoch einheitliche Perspektive auf die

Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder erkennbar werden könnte.

(Juni 2012)

Julian Caskel

[JOHANN JACOB] FROBERGER: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1 und VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke (Teil 1 und Teil 2). Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Teil 1: XXVI, 60 S., Teil 2: X, 126 S.*

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes der vorliegenden Gesamtausgabe im Jahr 1993 hat die Präsenz von Johann Jacob Frobergers (1617–1667) Werken im Musikleben und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen stetig zugenommen. Das mag auch durch den nun vereinfachten Zugang zu den überlieferten Notentexten ausgelöst worden sein, die bislang lediglich in der alten, vor über einhundert Jahren begonnenen wissenschaftlichen Ausgabe von Guido Adler (1855–1941) und in der praktischen Edition von Howard Schott greifbar waren. Inzwischen hat sich das Bewusstsein etabliert, dass Frobergers Bedeutung für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts durchaus mit jener Jan Pieterszoon Sweelincks vergleichbar ist. Die im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg von Siegbert Rampe herausgegebene, zweisprachig (deutsch/englisch) angelegte *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* enthält pro Band neben dem Kritischen Bericht ein ausführliches Vorwort mit Kapiteln zu Umfang und Gliederung der Neuedition, zur Editionstechnik und Aufführungspraxis. Ebenso werden Hinweise zu zeitgenössischen Instrumenten, zur Ornamentik und zur Biografie Frobergers gegeben. Die beiden Bände VI.1 und VI.2, *Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke*, bilden eine inhaltliche Einheit: Sie enthalten den Notentext der zweifellos von Autographen abstammenden anonymen Abschrift des 17. Jahrhunderts, die erst 2001 aus Kiew in die Berliner Singakademie zurückkehrte – und somit in den ersten beiden

Bänden nicht berücksichtigt werden konnte –, sowie weitere Neufunde von Handschriften und Kompositionen. Neben sechs Toccaten und 18 Partiten – mit teils humorvollen Titeln wie z. B. *Der Naseweise Orgelprobierer* FbWV 655 oder *Der Clavier Trompler* FbWV 656 – finden sich Lamentationen und fünf Präludien fremder Komponisten. Toccaten und polyphone Kompositionen richten sich gleichermaßen an Saitenklaviere und Orgeln, während die Partiten aus gattungsspezifischen Gründen den Saitenklavieren, allenfalls Haus- oder Kabinettorgeln – insbesondere dem Orgelregal – vorbehalten blieben. Der Herausgeber bedauert, dass ein 2006 bei Sotheby's in London versteigertes, bis dahin vollkommen unbekanntes viertes Autograph Frobergers in anonymen Privatbesitz überging und selbst für die Gesamtausgabe nicht zur Verfügung stand, von dem aber hier immerhin das Inhaltsverzeichnis publiziert werden konnte. Dass dieses auch etliche unbekannte Werke – Fantasien, Capricen, Partiten, Tombeaus – aufführt, lässt den bedauerlichen, wenn auch glücklicherweise nicht endgültigen Verlust umso schwerer wiegen. Offensichtlich erstellte Froberger bei Ausfertigung jeder neuen Abschrift Textvarianten, so dass vor allem bei seinen Partiten bis zu acht verschiedene Fassungen eines einzigen Werkes existieren. Um dem Nutzer zu überlassen, welche Lesart er für authentisch erachtet, liefert der groß gestochene Haupttext im Notenteil die Lesarten der neuen Quellen und ihrer Varianten; jene von Sekundärquellen nach autographischer Vorlage werden synoptisch oder als Fußnoten wiedergegeben. Der Kritische Bericht gibt außer über „offenkundige Fehler“ und einige Textvarianten von untergeordneter Bedeutung über Fundorte, Notationsart (Partiturnotation auf zwei Systemen oder Tabulaturchrift), Schlüsselung (bei Partiturnotation), Partitenordnung, Originaltitel, Taktvorzeichnung, Taktstrichordnung und Schreibervermerke Auskunft. Die Bände enthalten auch einige aufschlussreiche Faksimiles von Autographen, Abschriften, der Hamburger Organistenchronik und der Ornamentiktabelle von Gottlieb Muffat. Teilweise vergnüglich lesen

sich die vollständig wiedergegebenen Beischriften, die mitunter in wahren Abenteuer-geschichten illustrieren, wie einzelne Werke „zu verstehen sind“.

(Januar 2012)

Dominik Axtmann

HYACINTHE JADIN: Les Quatuors à Cordes. Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. LXIII, 243 S., Abb.

Dass den Streichquartetten des jung verstorbenen Hyacinthe Jadin gattungsgeschichtlich eine besondere Rolle zukommt, weil sie eines der wenigen Beispiele für die zeitgenössische kompositorische Rezeption des Wiener und zumal des Haydn'schen Quartettstils in Frankreich darstellen, darauf ist in den letzten Jahren mehrfach hingewiesen worden. Lagen bislang nur die Quartette op. 1,3 und op. 2,1 in Neueditionen vor, so lässt sich mit der vorliegenden Edition sämtlicher zwölf Quartette (in vier Opera zu je drei Werken) diese These nun auf breiterer Basis überprüfen. Tatsächlich fügen sich auch die bislang unveröffentlichten und nur schwer zugänglichen Quartette (vor allem op. 3, von dessen Druck nur ein einziges Exemplar nachgewiesen ist) in das etablierte Bild, differenzieren es aber gleichzeitig auch: Der Maßstab Haydn, schon durch die Widmung von op. 1 beglaubigt, gilt uneingeschränkt. Er schlägt sich in einer Satztechnik nieder, der es einerseits erkennbar um die Beteiligung aller Stimmen in der Präsentation und Entwicklung der musikalischen Substanz zu tun ist, die aber andererseits besonders in op. 1 und op. 4 die Mittelstimmen gegenüber den Außenstimmen vernachlässigt. Ohnehin scheinen die beiden mittleren Opera – und hier insbesondere die beiden Werke in a-Moll (op. 3,3) und h-Moll (op. 2,2) – die gewichtigeren zu sein.

Die Edition profitiert von der langjährigen Beschäftigung des Herausgebers Philippe Oboussier mit dem Gegenstand. Sein umfangreiches Vorwort, das außer auf seine unpublizierte Dissertation auch auf andernorts bereits Veröffentlichtes zurückgreift, hätte aller-

dings konziser ausfallen können; insbesondere die summarischen Kommentare zu den vier Satztypen des Sonatenzyklus bringen nur wenig wirklich Erhellendes. Es dominiert in den Ausführungen die schöne Begeisterung für die Sache. Da außer den Erstausgaben der Werke keine weiteren Quellen herangezogen werden, halten sich auch die philologischen Herausforderungen in engen Grenzen. Dennoch ist die Ausgabe keineswegs fehlerfrei: So hat die Bratsche im dritten Satz von op. 3,1, T. 1 zu pausieren, und im Finale von op. 2,2, T. 56 spielen Bratsche und Violoncello selbstverständlich *d* (vgl. T. 60). Wohl gehen diese Irrtümer (und ggf. andere, die dem Durchsehen und -spielen noch entgangen sind) erkennbar auf Rechnung der Herstellung und nicht des Herausgebers, sie unterminieren aber gleichwohl das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der ansonsten verdienstvollen Edition. Erwähnt sei schließlich noch, dass für sämtliche Quartette das Stimmenmaterial über www.cmbv.fr bezogen werden kann.

(März 2012)

Markus Böttgemann

Eingegangene Schriften

PHILIP ALPERSON und ANDREAS DORSCHER: Vollkommenes hält sich fern. Ästhetische Näherungen. Wien/London/New York: Universal-Edition 2012. 270 S., Abb. (Studien zur Wertungsforschung. Band 53.)

SILKE BETTERMANN: Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Bonn: Carus/Verlag Beethoven-Haus 2012. 416 S., Abb.

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

„Ich bin vor allem Komponist...“ Biographie und Werk Heinrich Simbrigers. Mit einer Erstveröffentlichung aus dem Nachlass und einer Tondokumentation. Hrsg. von Tho-

mas EMMERIG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2012. 279 S., Abb., CD, Nbsp. (Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Neue Wege. Band 6.)

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

Cage & Consequences. Hrsg. von Julia H. SCHRÖDER und Volker STRAEBEL. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 296 S., Abb., Nbsp.

Choral Research 1960–2010 Bibliography. Hrsg. von Ursula GEISLER. Lund: Körcentrum Syd 2012. 290 S.

CLAIRE DELAMARCHE: Béla Bartók. Paris: Librairie Arthème Fayard 2012. 1036 S., Nbsp.

CHRISTINA DOLLINGER: Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick. Luigi Nono: „Das atmende Klarsein“ und „1° Caminantes ... Ayacucho“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 322 S., Abb., Nbsp.

HANNAH DÜBGEN: Noah im Kalten Krieg. Igor Strawinskys Musical Play „The Flood“. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 131 S., Abb., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 17.)

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

LUTZ FELBICK: Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 596 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 5.)

BEATE FLATH: Sound und Image. Eine experimentelle Untersuchung zum Einfluss von Klangqualitäten auf die Wahrnehmung eines Produktimages im Kontext von Fernsehwerbung. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2012. VI, 154 S., Abb. (Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 23.)