

## Besprechungen

*Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven.* Hrsg. von Rebecca GROTJAHN und Sabine VOGT unter Mitarbeit von Sarah SCHAUBERGER. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 263 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 5.)

„Männer sind, und Frauen auch ...“. Was Lorient in der ihm eigenen Weise als schlichte Einsicht auf den Punkt brachte, lässt sich auch anders formulieren: Neben den biologischen Konstanten von Frau und Mann existiert eine fragile Ontologie der Geschlechteridentitäten in Form kontingenter Determinanten, die kulturell bestimmt, historisch bedingt, gesellschaftlich konstruiert, politisch gewollt und lebensweltlich verfestigt sind. Simone de Beauvoir fasste 1949 die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlecht in einen prägnanten Satz, der zur Flamme der Frauenbewegung wurde: „On ne naît pas femme, on le devient“. Wie anders auch? Konstruktionen lassen sich ändern. Und sie lassen sich beschreiben. Aus der kritischen Beschreibung von Geschlechterkonstruktionen hat sich ein Fach entwickelt, dass in Deutschland inzwischen Lehrstühle aufweist, dazu Professuren unterschiedlicher Disziplinen mit dem Zusatz „unter besonderer Berücksichtigung von ...“. Interdisziplinäre Zentren, Förderprogramme, Forschungsprojekte, internationale Konferenzen und Fachtagungen, Vorträge und Publikationen sensibilisieren für die sozialen Bedingungen und historischen Zuschreibungen geschlechtsspezifischer Differenzen. Inzwischen scheint zumindest die Frage nach einer Begründung von Gender studies und Genderkompetenz ausdiskutiert, auch in der Musikwissenschaft. Zeit also für die Zusammenschau des Themas Musik und Gender.

2010 erschien als Festschrift für Eva Rieger, knapp zwanzig Jahre nach ihrem Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981), eine hi-

storisch reflektierte Positionsbestimmung: *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo vadis?* (Band 3 des *Jahrbuchs Musik und Gender*). Im gleichen Jahr starteten – hier und unten anzuzeigen – gleich zwei neue musikwissenschaftliche Publikationsreihen, die sich jeweils exordialtopisch als Erstbegeher des Geländes vorstellen. Die Gesellschaft für Musikforschung eröffnete ihre Reihe *Kompendien Musik* (als Band 5) mit *Musik und Gender*: „Der hier vorgelegte Band versucht erstmals, [...] Grundlagen, Methoden und Perspektiven“ der Genderforschung „kompakt darzustellen“ (S. 9). Und das *Lexikon Musik und Gender* „unternimmt erstmals im deutschsprachigen Raum den Versuch, sowohl die Historie des Geschlechterdiskurses als auch die Musikgeschichte und Musikwissenschaft unter dem Aspekt Gender lexikalisch zusammenzufassen“ (S. 10). Beide Bände richten sich dabei programmatisch nicht primär an ein Fachpublikum, sondern an Dialogsuchende, Studierende und die breitere Öffentlichkeit. Handlich und sorgfältig gestaltet sind jeweils Aufmachung und Ausstattung, klar ist die innere Gliederung.

Den Band der Kompendienreihe eröffnet die Herausgeberin Rebecca Grotjahn mit einer ebenso verständlichen wie umfassend recherchierten und gründlich reflektierten Einführung zu Begriffen und Theorien, Forschungsansätzen (darunter Genderforschung und Analyse) und Kontexten. In den drei folgenden Teilen werden zwar recht spezielle Einzelstudien vorgelegt. Doch vermag der beeindruckende Reichtum an Aspekten und Themen, bis hin zu Tanz und Filmmusik, auch den angesprochenen Nichtspezialisten neugierig zu machen. In der ersten Abteilung „Reflexion – Selbstreflexion: Gender und Musikwissenschaft“ beleuchten fünf Wissenschaftlerinnen sowie der einzige am Band mitwirkende Wissenschaftler programmatisch „die Geschichte des Faches Musikwissenschaft unter der Genderperspektive“ (S. 12): „Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?“ (Beatrix Borchard), „Vom ‚genuin Weiblichen‘ zur ‚Geschlechter-Differenz‘: Me-

thodologische [gemeint: Methodische, Methodologie ist die Metawissenschaft] Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann“ (Eva Rieger; Wiederabdruck eines Beitrags von 1999), „Nichts für ‚schöne Seelen‘? Aus den Anfängen der akademischen Musikforschung“ (Inge Kovács und Andreas Meyer), „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“ (Melanie Unsel), „Musikvermittlung und Gender“ (Vera Funk). Die zweite Abteilung behandelt „übergeordnete Fragestellungen“ (S. 14) unter dem aktuell verbreiteten Etikett *Musik-Kultur-Geschichte*. Der weit gespannte Bogen berührt „Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und ars amatoria des frühen 16. Jahrhunderts“ (Sabine Meine), die „Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ am Beispiel der Dichterkomponistin Augusta Holmes (Nicole Strohmann), „Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts“ (Barbara Eichner) sowie „Das Geschlecht der Stimme“ (Rebecca Grotjahn). Konkret musikzugewandt ist die dritte Abteilung: „Die Konstruktion von Geschlecht durch Musik“. Thematisiert findet sich natürlich auch hier vielfach umgekehrt die Konstruktionen von Musik durch Gesellschaft und Musikschreibung: „Begriffslose‘ Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“ (Kordula Knaus), „Männlichkeitskonstruktion in der Oper am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss’ *Arabella*“ (Katharina Hottmann), „Vertonung von Weiblichkeit im Film“ (Claudia Bullerjahn), „Doing gender im Tango *Rioplatense*“ (Kadja Grönke). Der Band reflektiert damit den Ursprung der Genderforschung aus dem Feminismus (etwa im Beitrag von Rieger) und öffnet den Blick in die Männerforschung (in den Beiträgen von Strohmann und Hottmann). Hilfreich ergänzend findet sich ein umfassender Anhang mit Wortglossar, Literaturverzeichnis, Personenregister und Angaben

zu den „Autorinnen, Autoren [sic!] und Herausgeberinnen“ (S. 261).

Über Details mag man streiten. Natürlich ist es richtig, die Notwendigkeit neuer Zugänge zur Musik zu betonen. Und gewiss ist eine handfeste Gegenfolie hierfür das beste Mittel. Nicht haltbar scheint mir die These von einer ausschließlich werkzentrierten Musikbetrachtung der Nachkriegszeit. Die systematische Durchsicht der kompletten Vorlesungsverzeichnisse und zahlreicher Publikationen der frühen Nachkriegszeit zeigt jedenfalls ein doch (erstaunlich?) vielgestaltiges Bild. Und stellt Hanslicks so sehr umstrittener ästhetischer Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* wirklich eine „Programmschrift der Musikwissenschaft“ (S. 71) dar? Klischees lassen sich konstruieren, dekonstruieren und rekonstruieren. Dass z. B. im 19. Jahrhundert „der Wahnsinn auf der Opernbühne zu einer fast ausschließlich weiblichen Angelegenheit“ (S. 167) wird, ließe sich mit Bezug auf archetypische Wahnsinnsfiguren wie Saul oder Hamlet ja zumindest auch unter dem Aspekt der Emanzipation von einer entfremdeten Gesellschaft interpretieren. Bei typischen Biografiekonstruktionen von Männern und Frauen (Oper *Giuseppe e Sylvia*) spürt man die doppelte Absicht: dass sie typisch sein sollen und dass es Konstruktionen sind. Hier werden (natürlich) selbst wieder Konstrukte aufgebaut, die ihrerseits (natürlich) historisch bedingt sind und die (natürlich) irgendwann auch wieder lustvoll zerstört werden wird. (August 2012) *Thomas Schipperges*

*Lexikon Musik und Gender. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Kassel: Bärenreiter-Verlag/J. B. Metzler-Verlag 2010. 610 S., Abb.*

Zwar zeigt das Titelbild – Symbol einer symmetrischen Musikgeschichte im Sinne von Gender mainstreaming – die gemeinsame Arbeit einer Komponistin (Charlotte Seither) und eines Dirigenten (Stefan Asbury). Doch fokussiert das Lexikon sein Thema spezieller. Musik und Gender bedeutet hier, einmal

mehr, Musik und Frauen. Gleichwohl entwirft das Vorwort ein Plädoyer für neue musikalische Ökosysteme jenseits der „Idee einer begnadigt-heroischen Musikgeschichte“. Nun galt ja zu keiner Zeit allein jenes „heldische Prinzip“ mit Genies und „Kategorien wie Fortschritt und Hegemonien“ (S. 9). Und die Denkmalsockel der Heroengeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sind inzwischen zu Archivstaub und Vorzeitasche zerfallen. Das 20. Jahrhundert ist bereits Geschichte und die von der Berliner Anglistin Renate Hof 1995 geforderte „grundlegende Revision des Wissenschaftsverständnisses“ (S. 10) lässt sich geradezu als Ariadnefaden im Labyrinth der Wissenschaftsgeschichte dieses vergangenen Jahrhunderts verfolgen. Zudem benennen die Herausgeberinnen selbst zahlreiche Beispiele für musikhistoriografische Revisionen vor und jenseits der Genderperspektive wie die übernationale Komponistenperspektive, die Lokalforschung oder den Blick auf Aspekte wie Mäzenatentum, Kulturorganisationen und Musikvermittlung (S. 9). Auch die Genderforschung selbst veränderte ihre Perspektive. Konzentrierte sich Hof noch auf die geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse, so stellen Kreuzziger-Herr und Unseld nicht mehr die Macht von Frauen oder Männern ins Zentrum. Ihr Anliegen gilt der weiblichen Teilhabe an der Vielfalt der Musikkultur. Hierbei sind zwei an sich widersprüchliche Momente in Einklang zu bringen: Auf der einen Seite das Bekenntnis zur aktiven Prägung der Musikgeschichte durch Frauen, von den Künsten der *Trobairitz* bis zur elektronischen Musik und zu Feldern der populären Musik, auf der anderen Seite die Erkenntnis einer letztlich inzwischen zwar zumindest theoretisch überholten, aber im Rückblick der Geschichte nicht revidierbaren Männerdominanz. Zwischen beiden Polen bewegen sich namentlich die Personenbeiträge: die Frau – aktiv, gestaltend, rege, zupackend, beweglich, wirkend, und die Frau – unterdrückt, verachtet, diskriminiert, besiegt, verraten, verkauft. Einigendes Band ist die Suche nach den Gründen geschlechtsbezogener Verzerrungen und die Tatsache, „dass wir noch immer nicht an

einem Punkt angelangt sind, an dem Wissen über weibliche Teilhabe an der Musikkultur selbstverständlich ist“ (S. 10).

Der erste Teil des Lexikons entfaltet in fortlaufender Erzählung ein breites historisches Panorama an Facetten weiblicher Präsenz in der Musik vom 12. bis zum 21. Jahrhundert. Diese neun dichten Jahrhundertstreifzüge sind wahre *Trouvailles*. Als Muster prägnanter Darstellung eröffnen sie schlaglichtartig ungewohnte Perspektiven und erschließen zugleich auf „unerprobtem Gelände [...] methodologisches [gemeint: methodisches] Neuland“ (S. 15). Ausgewertet wurden in fabelhafter Findigkeit noch die verstreutesten „Quellensplitter“ (S. 63) der Geschichte und Geschichtsschreibung. Beide Ebenen werden umsichtig voneinander geschieden und in ihrer wechselseitigen Bedingtheiten neu miteinander verbunden. Ins Zentrum rückt über den Blick *auf* Frauen hinaus, in schönster Weise wissen- und erkenntnisfördernd, das kulturelle Handeln *von* Frauen selbst.

Dass das 12. Jahrhundert auch aus dieser Perspektive zu den musikgeschichtlich reichsten und innovativsten Jahrhunderten überhaupt zählt, wird im Beitrag von Annette Kreuzziger-Herr deutlich. Stefan Morent zeichnet die Möglichkeiten einer Partizipation von Frauen im 13. Jahrhundert vor dem Hintergrund der „Widersprüche und Zerreißproben“ (S. 27) dieser Zeit. Über den Vergleich mit den „übermächtigen Gefahren und Widrigkeiten“ des 20. Jahrhunderts nähert sich Hartmut Möller dem 14. Jahrhundert. Reinhard Strohm sucht den Zugang zum Thema Frau und Musik im 15. Jahrhundert im Blick auf Bereiche der weltlichen und öffentlichen Musik, der kirchlichen Musik sowie der weiblichen Natur der Musik. Zugleich räumt er unter Verweis auf die Dissertation von Kathi Meyer-Baer des Jahres 1917 mit der „Legende von einer ‚Entdeckung‘ der Frauen in der Musikgeschichte [...] durch die *New Musicology* der 1980er-Jahre“ (S. 48) auf. Nicole Schwindt erhellt für das 16. Jahrhundert zahlreiche Musikbedürfnisse und Musikinteressen von Frauen in Institutionen und sozialen Einbindungen. Vor dem Hintergrund der musika-

lischen Professionalisierung zeichnet Susanne Rode-Breymann Frauen als musikalisch Handelnde im 17. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert (Thomas Seedorf) bot die Theaterbühne Frauen mehr und mehr die Möglichkeit zur öffentlichen Musikpräsentation. Das 19. Jahrhundert entwirft Melanie Unselde über seine Männlichkeitsbilder: der Mann als Revolutionär (1789), Held (*Eroica*), Genie (Beethovenkult). Christa Brüstle verfolgt mit kritischem Blick Wege und Veränderungen im 20. Jahrhundert, „die die aktuelle Situation im 21. Jahrhundert als Normalisierung der verschiedenen musikalischen Arbeitsfelder für Frauen begreifen lassen“ (S. 98). Es entsteht ein breites Panorama mit zahlreichen Namen von Künstlerinnen als Komponistin und Performerin, Interpretin und Pädagogin, Produzentin und Marketingstrategin. Philippine Schick und Hilda Kocher-Klein erhellen als Beispiele die Wahrnehmung der komponierenden Frau im NS-Staat. Hingegen bleiben Jazz und Populäre Musik aus der musikgeschichtlichen Erzählung weitgehend ausgeblendet (Madonna findet Erwähnung im Kontext der medialen Inszenierung von Körper und Stimme). Musik heißt zwar auch hier im Genderkontext vor allem Tonkunst und Europa. In diesem Bereich aber bietet der „Historische Teil“ einen in der Tat so noch nicht greifbaren Fundus an neuen Erkenntnissen und weiterführenden Perspektiven.

Im zweiten Teil listet das Lexikon Musikerinnen, von Abel, Jenny (geb. 1942) bis Zumsteeg, Emilie (gest. 1857), von Hildegard von Bingen (gest. 1179) bis Hilary Hahn (geb. 1979). Daneben stehen genderspezifisch interpretierte Musikbegriffe. Dieser „Systematisch-lexikalische Teil“ ist so divergent wie die Fülle an Autorinnen und Autoren. Gewiss leuchtet es ein, dass es für die Frauenforschung programmatisch ist, „biografische Besonderheiten von Autorinnen für die Bewertung ästhetischer und kanonischer Entwicklungen in Anschlag zu bringen“ (Art. Autorschaft, S. 131). Und nicht wenigen Beiträgen gelingt es (als Beispiel: Brigitte Vedder zu Renée Fleming) das Biografische oder sogar Boulevardistische reflektiert und sinnreich

mit der Gesamtfigur zu verbinden. Gleichwohl gleiten einige Artikel doch sehr weit ab ins nur noch Private. Die beachtliche Künstlerschaft einer Hilary Hahn etwa erscheint über ein paar trockene Kerndaten und einen Werkstattbericht zu ihrer persönlichen Gendereinstellung grundlos blass beleuchtet. Und der Dirigentin Marin Alsop folgt man spaltenlang vom Elternhaus über das erste Klavierspiel mit zwei Jahren, dem Geigenunterricht mit fünf Jahren, dem Frühstudium mit sieben Jahren, dem Beschluss, Dirigentin zu werden, mit neun Jahren usw. usf. Und wie lässt sich eine so vielseitige Figur wie Cécile Chaminade in der hier vorgelegten Reduktion auch nur annähernd begreifen? Ein paar Werktitel finden sich aufgezählt. Im Übrigen bleibt die ganze fabelhafte Welt ihrer Musik verborgen hinter den dutzende Male erwähnten Eltern (inkl. finanzieller Situation und Aufgabe des Ferienwohnsitzes nach dem Tod des Vaters). Der überwunden geglaubten Ungleichung „Frau – Familie – Privatheit“ versus „Mann – Staat – Öffentlichkeit“ setzen solche Beiträge nichts entgegen. Das Bild Germaine Tailleferres wird ähnlich gezeichnet über ihren trunksüchtigen Vater, schicksalhafte Begegnungen, unglückliche Affären, Skandal und finanzielle Engpässe: „Die oberflächliche Rezeption“, so heißt es abschließend, „ersetzte lange eine detaillierte analytische Auseinandersetzung mit ihrem Œuvre.“ (S. 492) Wohl wahr! Ärgerlich sind neu aufgespülte Klischees wie die Rede vom „typischen, auf Brillanz und technische Perfektion zielenden amerikanischen Interpretationsstil“ oder zitierte Thatcherismen wie „Ich glaube, dass eine Frau, die Machtlosigkeit akzeptiert, damit ihre eigene Zukunft beschreibt“ (S. 113). In dieser Weise zeigen einzelne Autorinnen und Autoren wenig Vertrauen in die künstlerischen Leistungen der von ihnen betrachteten Frauen. Innere Zwänge, äußere Unterdrückung, gesellschaftliche Vereinsamung, Konfrontation mit Vorurteilen und Isolation durch Unverständnis sind hier ganz ähnliche Stereotype wie jene, die der romantische Heroenkult mit seinem kernigen Ich-will-dem-Schicksal-in-den-Ra-

chen-Greifen dereinst ins Leben rief. Künstler sind keine Helden mehr und Künstlerinnen nicht per se alternative Lichtfiguren. Natürlich muss man die historischen Umstände oder immer noch gegenwärtigen Strukturen benennen, die Frauen am Komponieren und anderer Kunstausübung behinderten und hinderten. Die Abschaffung struktureller Ungerechtigkeiten und materieller Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern ist jedes Argumentes wert. Jede Reproduktion von traditionellen Bildern aber bedeutet auch ihre Neuproduktion.

Nun finden sich im *Lexikon Musik und Gender* zahllose gelungene Beispiele nuancenreich informierender Darstellung, in denen sich Türen zum Verstehen der Figuren und ihrer Kunst öffnen. Auch bei den Sacheinträgen stehen eher rasch gestrickte Kompilationen (der Artikel „Erkenntnistheorie“ etwa hastet in einem Absatz von den Upanishaden über Heraklit und Platon, Augustinus und Thomas von Aquin bis Francis Bacon und galoppiert dann ohne Verknüpfungen im nächsten Abschnitt von den Pythagoreern über Hegel bis zu Cassirer) neben konzentriert auf den Punkt zugeschriebenen Beiträgen (Erotik, Exotismus, Interkulturalität, Lied, Oper usw.). Zusammenfassende „Themencluster“ (S. 12; darunter Analyse, Ästhetik, Geschichtsschreibung, Instrumente, Musik als Beruf, Musikgruppen, Orte, Populäre Musik oder Tanz) erlauben einen breiter angelegten Zugriff auf Zusammenhänge. Die meisten Beiträge sind sprachlich flüssig gefasst und gut lesbar. Dass ein kulturtheoretisch geprägtes Buch sich nicht ganz vom modischen Wissenschaftsjargon freihalten will und kann, versteht sich von selbst.

Manche Wertung scheint mir just im Selbstverständnis des Genderdiskurses diskussionswürdig: Wie etwa fügt es sich in den Genderkontext, den Lamentoton als „spezifisch weibliches Ausdrucksbedürfnis“ oder gar „das Reden schlechthin“ ernstlich als „weibliches Bedürfnis“ zu benennen (S. 60)? Was ist daran „bemerkenswert“, dass es „ausgerechnet eine Frau“ ist, nämlich Ruth Crawford Seeger, die neue Ideen „eigenständig“ umsetzt und

weiterentwickelt (S. 180)? Oder wie lässt sich gendergerecht von einem spezifisch „weiblichen Umgang“ (S. 58) mit einer musikalischen Gattung sprechen? Leicht verschwörungsräumend scheint mir die Formulierung, jene von Théodor Wyzewa und Georges de Saint-Foix aus einem Missverständnis heraus konstruierte „Mademoiselle Jeunehomme“ als Widmungsträgerin von Mozarts Klavierkonzert KV 271 sei „ein von Männern erschaffenes Trugbild“ (S. 85). Vice versa: Ist nicht der Trugbildentlarver, der Wiener Musikforscher Michael Lorenz, auch ein Mann und ist die tatsächliche Victoire Jenamy nicht auch eine Frau? Nicht klar wurde mir schließlich aus den detaillierten Ausführungen zu Hans Hansens Ölbild Constanze Mozarts, warum die Schwarzweiß-Abbildung daneben als eingeschwärzte „Manipulation“ oder gar als „Fälschung“ (S. 94) zu lesen ist. Dass der ohnehin nur winzige und farblich kaum abgehobene Schriftzug „Oeuvres de Mozart“ nicht mehr erkennbar ist, bleibt schlicht dem Schwarzweiß der Reproduktion geschuldet. Der Hintergrund fällt dabei generell schwarz und ein wenig dunkelgrau aus, keineswegs also an einer bestimmten Stelle „geschwärzt“. Gleichwohl bleibt der Notenband eindeutig erkennbar. Und was anderes kann ein Notenband in der Hand Constanze Mozarts überhaupt sein, als ein Werk des Gatten? Die Bildbotschaft, unterstrichen durch den Blick ins Auge des Betrachters und die straffe Körperhaltung, verändert sich nicht: Constanze Mozart als eigenständige und selbstbewusste Nachlassverwalterin der Werke ihres verstorbenen Ehemannes (vgl. ebd.). Zudem rückt ja just das unmittelbar beigefügte Zitat Silke Leopolds das unbestreitbare Fehlurteil der Nachwelt über Constanze Mozart ausdrücklich in einen ganz anderen und gänzlich geschlechtsneutralen Kontext: Mozarts Licht und überall sonst „nur Schatten“ (Leopold 2005, S. 21).

Offen und eingehend erörtern die Herausgeberinnen die „Qual der Personenwahl“ (S. 12). Zwei Aspekte sind genannt: Warum nur Frauen? Und: Wie begründet sich deren Auswahl? Als Kriterien für die Auswahl benannt werden Vielfalt der Nationen und der

Tätigkeitsbereiche. Neben die Komponistinnen treten Musikhistorikerinnen, Interpretinnen und Mäzeninnen, Instrumentenbauerinnen und Librettistinnen, in der Regel innerhalb des traditionellen Stroms der europäischen Musik. Ausführungen zum Jazz finden nicht einmal halb so viel Platz wie zu Kulturwissenschaft/Kulturgeschichte. Und die Musiklandschaften sämtlicher „nicht westlicher Länder“ (S. 521) finden sich unter dem Signum Weltmusik in einen einzigen schmalen Flussarm zusammengefasst, nicht breiter als Science Studies oder Clara Schumann. Und warum nur Frauen? Das ist ein Grundsatzentscheid. Zeitgemäß ist er nicht. Zwar greift Kreuziger-Herr selbst im Kapitel „Kritik an Gender Studies“ den Einwand auf, einer „Gettoisierung und Trennung von Forschungsgegenständen Vorschub zu leisten, die direkt nebeneinander stehen müssten“ (S. 243). Doch entschieden sich die Herausgeberinnen dann eben doch für die Vorlage einer Frauen-Parallelgesellschaft im Rahmen der traditionellen Begradigungsgeschichte. Das Abseits erscheint als der sichere Ort. Im abgetrennten Bereich aber findet Kommunikation nicht statt. Historische und aktuelle Asymmetrien können so eben nur als Teilproblem innerhalb der traditionellen Musikhistoriografie sichtbar gemacht werden. Den eigenen Anspruch, den Rahmen zu durchbrechen, erfüllt das *Lexikon Musik und Gender* damit nicht. Ich hätte mir unter diesem Titel – gerade wenn und weil auch im Jahre 2010 die gesellschaftliche Gleichstellung der Frau noch keineswegs Realität ist – ein Zusammenlaufen der Flussarme als andere und anspruchsvollere Botschaft gewünscht. Für die Attraktivität von Kunstsammlungen gelten Bilder und Skulpturen von Frauen inzwischen als unverzichtbar. Solche Normalität spiegelt ein *Lexikon Musik und Gender*, das unter der Rubrik „Speziallexika“ geführt werden wird, noch nicht wider. In diesem Sinne stellt es mehr Abschluss als Beginn dar. Gender-Mainstreaming regeneriert sich im komplexen soziokulturellen Kontext der Debatten um diversity. Das aktuelle gesellschaftliche Bewusstsein prägen Aspekte wie nationale oder geogra-

fische Standorte, ethnische, religiöse und sexuelle Identität oder soziale und demografische Disparität im Rahmen der globalen Marktverhältnisse und Machtstrukturen. Die Kulturwissenschaften öffnen sich Fragen der Herkunfts-, Bildungs-, Einkommens- und Generationengerechtigkeit. Bis zum ersten Lexikon Musik und Migration, Musik und Armut oder Musik und Alter wird es gleichwohl noch dauern. Ein umfassender und sorgfältig gestalteter Anhang rundet den inhaltlich und gedankenreichen Band ab: Nachschlagewerke, ausführliches Literaturverzeichnis, Personenregister sowie Verzeichnis der 172 Autorinnen und Autoren. Beide Bände verzichten auf das einst selbst wissenschaftssprachlich modische Binnen-I. Und sie verzichten auch auf die immer noch verbreitete Attitüde, auf der einen Seite etwa von Schumann oder Mahler zu sprechen und in gleichem Zusammenhang – nach dem Motto: „der kleine Wolferl Amadé“ – mit „Clara“ und „Alma“ gegenzuhalten. Den Herausgeberinnen sei Dank.

(August 2012)

Thomas Schipperges

*SABINE HENZE-DÖHRING: Friedrich der Große. Musiker und Monarch. München: Verlag C. H. Beck 2012. 256 S., Abb.*

König Friedrich II. von Preußen und die Musik ist ein heikleres Kapitel als dieses schön geschriebene, sachliche, aber allzu affirmative Buch ahnen lässt. Denn der musikalisch begabte Preußenkönig, der sein absolutistisches Vorgehen davon ableiten wollte, „Erster Diener des Staates“ zu sein, hatte doch als Herrscher und Musiker, besonders während und nach dem Siebenjährigen Krieg, eine nur schwer übersehbare, ins Fragwürdige bis Negative abgleitende Entwicklung genommen: vom aufgeklärten Verfasser eines *Anti-Machiavel* hin zu einem militärischen Neo-Machiavellisten, vom stürmisch-drängenden Musikenthusiasten im Ruppiner und Rheinsberger Widerstandsnest zur Kronprinzenzeit (Kapitel 2) und vom Entwickler eines modernen Opernmodells im Rahmen höfischer Theater-

kultur nach Übernahme der Regierungsgeschäfte ab 1740 (Kapitel 4) hin zum Verfasser von Kabinetts-Ordres, in denen die Nachahmung sonderbarer Musikpraktiken von anderen deutschen Höfen oder bürgerlichen Institutionen wie das „Mannheimer Crescendo“ für Berlin und Potsdam untersagt wurde. Er war ein selbsternannter Liebling der Musen, der, auch wenn er „nur“ die Flöte spielte, sich als König präsentierte und doch bereit war, die Musik außerkünstlerischen Maßgaben der Staatsraison zu unterwerfen, wenn er den Verlockungen des Kriegsgottes glaubte folgen zu müssen. Dieses janusköpfige Wesen Friedrichs wird im 1. Kapitel („Mars und Apoll. Selbsterziehung zum Monarchen“), das dem Verhältnis von Musik und Politik gewidmet ist, zwar vorgestellt, aber nicht schlüssig interpretiert.

Dass auch Henze-Döhring Friedrich II. „den Großen“ nennt, ist bedauerlich, gehört aber in den Zusammenhang eines geförderten Großprojekts, das eine bestimmte deutsche Tradition fortsetzt und in dem die Autorin lediglich den musikalischen Part zu spielen hatte. Nicht, dass Friedrich II. in verschiedenen (auch musikalischen) Dingen nicht auch Großes geleistet hätte, aber: Normalerweise wird dieses euphorische, vielmehr euphemistische Appendix auf Friedrichs gesamte Politik zur Konstitution eines großmächtigen Preußens gemünzt. Und so war der preußische „MUSENHOF“ unter Friedrich in seiner späten Phase doch auch ein Instrument dafür, eine rückständig gewordene Gewaltherrschaft (auch in Fragen des musikalischen Geschmacks) zu kaschieren. Dies kommt in dem letzten und schwächsten Kapitel des Buches („Retablisement. Hoffeste nach dem Siebenjährigen Krieg“) nicht recht zur Sprache.

Von den Dilemmata der friderizianischen Kultur weiß Henze-Döhring kaum etwas (zu berichten), was um so schwerer wiegt, als ihre Darstellung über die musikhistorische Fachwelt hinaus in breitere musikliebende gebildete Kreise wirken soll und dort eine unkritische Sicht auf den musizierenden Preußenkönig perpetuieren oder neu installieren

könnte. Eine ausgewogene, den ambivalenten Charakter der friderizianischen Musizierpraxis und Musikpolitik mehr berücksichtigende Darstellung hätte also bestimmte Schattenseiten und innere Widersprüche seiner ihn seligmachenden und andere seligmachen sollenden Façon ruhig stärker hervorheben dürfen. Nichts gegen flötespielende Könige, gegen musisch begabte Herrscher, die Kunst und Wissenschaft fördern, wie es schon die kunstsinigige Großmutter Friedrichs II., Sophie Charlotte, oder sogar der von ihm geschmähte kunstunverständige Großvater Friedrich I. taten. Und: Nicht, dass die musikalischen Stilvorgaben und Werke, die unter Friedrichs II. Ägide und Duldung entstanden, auch nur mittelmäßig oder gar minderwertig wären, soll hier behauptet werden. Ganz im Gegenteil ist die zusammen mit Francesco Algarotti entwickelte Opernreform, sind die Werke der von Friedrich engagierten Musiker Johann Quantz, Franz Benda, der Gebrüder Gottlieb und Heinrich Graun, Christoph Schaffrath etc. glänzende Beispiele einer bis heute sträflich vernachlässigten norddeutschen Musikkultur, eines (wie immer man es nennen will) „Preußischen Barock“ oder einer „Berliner Klassik“ oder eben einer, wie schon der zeitgenössische Musikkritiker Daniel Schubart sie nannte, „Berliner Schule“, die er abgrenzte zur Mannheimer Schule mit Christian Cannabich und Anton Schweitzer (deren in Friedrichs Augen schlechte Manieren er bei sich nicht duldet) und zur (Ersten) Wiener Schule mit Christoph Wagenseil und Matthias Monn. Aber man darf auch fragen, warum ein solch experimenteller Musiker wie Emanuel Bach es auf Dauer am friderizianischen Hofe nicht aushielt und nach Hamburg auswich, wo ein freierer Wind wehte. Und man darf fragen, warum es einige von der Hofkapelle enttäuschte Musiker nach draußen zog, in die mühsam entstehenden früh-bürgerlichen Salons und Spielstätten, um dort eine andere, neue Musik zu machen. Und warum überhaupt jenes bürgerliche Musikleben in Berlin so verspätet und zögerlich, eigentlich erst nach Friedrichs Tod, einsetzte.

Diese Fragen berühren nicht die Tatsache,

dass die Darstellung von Henze-Döhring gediegen erzählt und gewissenhaft recherchiert ist und allen Ansprüchen akademischer Gelehrsamkeit entspricht. Man erfährt über die von Friedrich veranlassten und in gewisser Weise geleiteten Operaufführungen, die er als Librettist und Komponist bereicherte (Kapitel 5 und 7, letzteres über die von Friedrich geförderte Opera buffa), seine Auswahl der Primadonnen und Kastraten (Kapitel 3), den Aufbau der Hofkapelle (Kapitel 4), die Kammerkonzerte in Potsdam (Kapitel 6) und die pompösen Hoffeste in Berlin (Kapitel 10) alles Wissenswerte, samt Korrekturen einiger kursierender Fehlinformationen, oft wird aber auch bedeutendes Geschehen nur vermutet und die schlechte Quellenlage beklagt. Vielleicht ist es gerade Henze-Döhrings Form behutsamer Gelehrsamkeit, die sie daran hindert, den Horizont des friderizianischen Selbstverständnisses und seiner Apologetik zu verlassen, um die Fragen von künstlerischer Freiheit und Restriktion im Hofstaat Friedrichs zu erörtern.  
(August 2012)

Peter Süßring

*THOMAS ENSELEIN: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn. Köln: Verlag Dohr 2008. 283 S., Nbsp. (musicologia. Band 5.)*

Dass kontrapunktisches Denken und kontrapunktische Strukturen nicht nur in den stile antico-Traditionen seiner geistlichen Werke, sondern auch in Haydns Instrumentalmusik eine bemerkenswerte Stellung einnehmen, stand nie in Abrede. Die ersten Gedanken wandern dabei zu den expliziten Fugen oder Fugati, denen lange schon einschlägige Studien gewidmet wurden. Das ist aber nur ein und wohl nicht einmal der charakteristischste Aspekt. Ernst Ludwig Gerber nannte Haydns Musik „trotz allen contrapunctischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm“ (S. 10), und seit Adolf Sandberger wird in der Verschmelzung von jüngeren homophonen und älteren kontrapunktischen Satzmustern zur

Synthese der thematischen Arbeit die wohl folgenreichste geschichtliche Leistung des Komponisten erblickt. Diese Verschmelzung aber vollzieht sich eben nicht an den Orten ostentativer Fugierung, sondern gleichsam versteckt in den „normalen“ Teilen seiner Instrumentalmusik – unauffällig also, gerade das ist ja das Entscheidende. Thomas Enselein hat in seiner bereits 2008 erschienenen Dissertation den Versuch unternommen, kontrapunktische Satztechniken in den instrumentalen Hauptgattungen Haydns aufzuspüren, analytisch zu durchleuchten und in systematisierender Weise auszuwerten, dabei zugleich mögliche chronologische und gattungsspezifische Charakteristika festzustellen. Der Autor hat Exzerpte aus mehr als 30 Symphonien, über zehn Streichquartetten und einem halben Dutzend Klaviertrios zusammengetragen, eine bereits für sich beeindruckende Menge. Als Ausgangspunkt wählt er die so genannten „Sturm und Drang“-Symphonien (1765–1775), in denen er insbesondere verschiedene Sequenztechniken aufdeckt und abschließend typisiert. Schon in diesem ersten Schritt wird das in einem kurzen Einleitungskapitel zu Haydns Erwerb kontrapunktischer Kenntnisse Vorausgeschickte deutlich, nämlich der ungleich größere Einfluss C. Ph. E. Bachs im Gegensatz zu den Fux'schen *Gradus ad Parnassum* (die hier einmal wieder im Plural stehen, was uns zeigt, dass der lange Weg zum Gipfel nicht in einem einzigen Schritt zu schaffen ist und dass das Lateinische eine u-Deklination kannte, zumindest bis zur Reform der gymnasialen Oberstufe). In den folgenden Kapiteln weist Enselein dann nach, dass dieser Grundstock an kontrapunktischen Techniken sich prinzipiell auch in den späteren Werken wiederfinden wird, insbesondere bestimmte häufige Sequenzformen, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave und Engführungskanons. Die Studie ist in einem recht strengen Sinne analytisch angelegt und musiktheoretisch konzentriert, was bedeutet, dass über die Satztechnik hinausreichende Aspekte selten und meist nur am Rande erwähnt sind; die sehr aufschlussreiche Fußnote auf S. 224, welche Instrumentierung und Atmosphäre im

langsamen Satz der Symphonie Nr. 103 anspricht, lässt erahnen, dass Enselein abseits seiner Themenstellung etliches Wertvolle auch hätte beitragen können, aber das war offensichtlich nicht Ziel der Arbeit. Dagegen finden sich glücklicherweise viele Überlegungen zur Funktion all dieser kontrapunktischen Passagen oder verdeckter kontrapunktischer Satzgerüste in Haydns Instrumentalwerken. Schon Charles Rosen hatte, wie der Autor anführt, erkannt, dass Sequenzen im Frühwerk noch im barocken Sinne als Motor fungieren (etwa bei der Modulation in die Dominanttonart in der Exposition), während sie später entweder als kurze Sequenzen ganz umgekehrt für Entspannungsphasen etwa in der Schlussgruppe sorgen oder aber in Form langer Sequenzen der Durchführung vorbehalten bleiben, wobei sie nun zugleich in die motivisch-thematische Arbeit eingebunden sind. Diese integrative Strategie trägt zur Unauffälligkeit der kontrapunktischen Strukturen bei. Eine gewisse Gefahr des analytischen Ansatzes von Enselein oder auch *déformation professionnelle* mag darin bestehen, kontrapunktische Qualitäten eines musikalischen Satzes allüberall zu erblicken, also beispielsweise wenn Terzparallelen bei ihrer echoartigen Wiederholung zu Sextparallelen geraten (Hob. III: 30, 4. Satz) und dies als doppelter Kontrapunkt ausgelegt wird (S. 51) – was möglich, aber unsinnig ist. Die tatsächlich gewonnenen Erkenntnisse aber tangiert das nicht: Sie sind bemerkenswert und wichtig und werden vom Autor dankenswerterweise in einem Schlusskapitel zusammengefasst, so beispielsweise die nicht einfach austauschbare, sondern unterschiedliche dramaturgische Wirkung von Engführungskanons einerseits in Symphonien (rasante „Strudel“), andererseits in Streichquartetten („einander in die Rede fallende Gesprächspartner“; S. 276), oder die möglicherweise bewusst kontrapunktische Verarbeitung ausschließende Gestaltung von Themen, um diese dann eben doch, entgegen aller Erwartung, „für den Kontrapunkt nutzbar zu machen“ (S. 277). Und was Enseleins so sorgfältige und besonnene Studie (die nur unter den stehen gebliebenen Trenn-

strichen einer älteren Textverarbeitung leidet) auch zeigt, ist das, was wir eigentlich schon zu wissen glauben und doch auf immer neue Weise erfahren können: Haydns unbeschreiblicher, jedes Duplizieren vermeidende Reichtum an Ideen – ein Systematiker der Systemvermeidung.

(Februar 2013)

Christoph Flamm

*Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN. Georg Olms Verlag: Hildesheim/Zürich/New York 2010. 514 S., Abb., Nbsp.

Mattheson begann seine Karriere als bedeutendster deutscher Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts 1713 mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, einer vom Ideal des *galant homme* geprägten Schrift, die sich gegen die wissenschaftliche Fachgelehrtenwelt wandte und galante Geschmacksurteile für „jedermann“ deren wissenschaftlichem Raisonnement entgegenzustellen suchte. Eben diese Fachgelehrtenwelt widmet ihm nun die zu einem Sammelband vereinten und mithilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufwendig gedruckten 25 Referate einer Mattheson-Tagung, die in der Hamburger Universitätsbibliothek vom 25. bis 28. März 2009 stattgefunden hat. Die für die Redaktion der Texte verantwortlichen Mitarbeiter Dirk Rose und Karsten Mackensen haben einen Band von bestechender Solidität zusammengebracht, die beiden Herausgeber, die selbst nicht als Referenten vertreten sind, haben eine instruktive Einleitung beige-steuert, in der sie betonen, es sei darum gegangen, den *ganzen* Mattheson im Sinne neuerer „Kulturtransferforschung“ (S. 11), einer Art methodisch modernisierter Komparatistik, zu behandeln. Auf rund 460 Seiten Haupttext (den Schluss macht eine Bibliografie der gedruckten Schriften Matthesons) entfallen über 1600 Fußnoten; einzig Rudolf Rasch (Utrecht), der

sich mit Matthesons zwölf Flötensonaten von 1709 befasst (und mit bescheidenen 24 Fußnoten auskommt), präsentiert auch sieben Notenbeispiele; alle anderen Autoren kommen entweder gar nicht auf konkrete Musikwerke zu sprechen oder benötigen dafür keine Veranschaulichung durch Noten – wir haben es also mit einer Ansammlung reinster musikwissenschaftlicher Geistesarbeit zu tun, einem Gewächs, das in der Atmosphäre akademischer Seminare reichlich Luftwurzeln gebietet hat und dessen bewundernswert aufwendiges Äußeres in umgekehrt proportionalem Verhältnis zum zu erwartenden Publikumsinteresse steht.

Den brilliantesten Beitrag („Sinnenurteil, Mode und Erfolg. Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchester-schriften?“) liefert Alexander Aichele, Privatdozent für Philosophie an der Universität Halle, indem er es unternimmt, eine These des Musikwissenschaftlers Laurenz Lütteken zu falsifizieren, nach der Matthesons sensualistisches Musikurteil „auf die empirischen Traditionen [...] John Lockes“ (S. 347) zurückzuführen sei. Man lernt aus dem Beitrag Aichelers dreierlei: Erstens, was Lockes Philosophie tatsächlich und was sie nicht besagte; zweitens, was Mattheson von Locke verstanden hat (wenig), und drittens, was von Lüttekens These einer Orientierung des Musikschriftstellers an dem englischen Philosophen zu halten sei (nichts). Ähnlich weist der Kieler Sprachwissenschaftler Alexander Lasch („Ein Hamburger verbittet sich das Oberdeutsche. Sprachhistorisches zur Auseinandersetzung zwischen Mattheson und Gottsched“) eine These des Musikwissenschaftlers Siegfried Kross zurück, wonach man über Matthesons zweifelhafte Etymologie des Wortes „Namen“ in dessen später Schrift *Philologisches Tresenspiel* (1752) „kein Wort zu verlieren“ (S. 407) brauche. Vielmehr sei es Mattheson darum gegangen, bewusst eine Gegenposition zu dem „Sprachpapst“ Johann Christoph Gottsched zu entfalten.

Die unterschiedlich umfangreichen und inhaltlich disjunkten Beiträge des Sammelbandes, die hier leider nicht vollständig ge-

würdigt werden können, sind in vier Rubriken aufgeteilt: Es geht einmal um „Mattheson und die Hamburger Publizistik“ (drei Beiträge); dann um „Mattheson und der Transfer literarischer Modelle“ (sechs Beiträge); ferner um „Mattheson und die Musik“ sowie um „Mattheson und die Wissenschaften“ (jeweils acht Beiträge). In der ersten Rubrik befindet sich der materialreichste Beitrag des Bandes: Holger Böning (Bremen), „Johann Mattheson – ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist“, worin dessen umfangreiche journalistische Tätigkeit vom Gesandtschaftssekretär und Übersetzer englischer Flugschriften über den Begründer *Moralischer Wochen- wie Musikzeitschriften* bis zum Rezensenten und Zeitungskritiker ausführlich und anmerkungsgesättigt behandelt wird. In der zweiten Rubrik geht es u. a. um Matthesons Rolle als Übersetzer englischsprachiger Literatur, etwa Richardsons *Pamela* von 1740 im Beitrag von Dirk Rose (Magdeburg), „Exemplarische Aktualität. Zum Transfer neuer Romanmodelle aus England durch Matthesons Übersetzungen“ (*Defoe, Richardson*) oder Mainwarings Händel-Biografie von 1760 bei Melanie Wald (Zürich), „Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings ‚Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel‘ als Medium der Selbstreflexion“.

Im ersten Beitrag der Musik-Rubrik („Musikästhetik avant la lettre? Argumentationsstrategien in Johann Matthesons Verteidigung der Oper“) rückt Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) einen Passus aus dem *Neu-Eröffneten Orchestre* ins Zentrum, der Musik und Malerei zum Nachteil letzterer miteinander vergleicht und festhält, die Malerei sei „eine Aeffinn der Natur“ und deshalb „irridisch“, die Musik dagegen, „eine göttliche Weißheit“ in sich verbergend, „lebendig und natürlich“ (S. 218). Dieser früh formulierte Gedanke hätte das Zeug gehabt, die fatalen Mimesisdebatten des 18. Jahrhunderts für die Musik zu vermeiden, wenn Mattheson, der sich leider durch die „gelehrte Fachkritik in einen Rechtfertigungsdiskurs“ (S. 217) habe hineinziehen lassen, sich dieses Arguments auch

später noch bedient hätte. Einen ähnlichen Negativvergleich zitiert Ivana Rentsch (Zürich) in ihrem Essay „Mit Geschmack gegen wissenschaftliche Idiotie. Musik als galante Kunst bei Mattheson“, bei dem es um Musik und „Rechenkunst“ geht, die das „Gemüth“ niederschlägt, während Musik es erhebe (S. 256). Nimmt man noch (aus der letzten Rubrik) die drei Abhandlungen von Karsten Mackensen (Halle-Wittenberg), Erik Dremel (Halle) und Joyce Irwin (New York) hinzu, die sich mit dem bibelfrommen Spätwerk Matthesons befassen, insbesondere mit seiner „Behauptung der himmlischen Musik“ von 1747, so entsteht ein relativ inhomogenes Bild des Musikschriftstellers, zumal die Ergebnisse der einzelnen Beiträge, wie es die Eigenart solcher Sammelpublikationen ist, unverbunden nebeneinanderstehen. Womöglich ließe sich die Synthese wagen, Mattheson habe in seinem ersten Buch, dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, noch auf dem überlieferten Boden einer jahrhundertealten Vorstellung gestanden, die Musik nicht als *Kunst*, sondern in pythagoreischem Sinn als Teilgebiet der *Mathematik* begriff, wodurch Musik als *harmonia* an der Ordnung und Schönheit des Kosmos partizipiere. Erst allmählich folgte er dem Paradigmenwechsel seiner Zeit, Musik (als Element der Oper) den Schönen Künsten zuzuordnen, sie sensualistisch gegen die „Arithmetic“ der Pythagoristen abzugrenzen und sie im Kontext der aufkommenden Mimesis-Debatten zu behandeln. In letzter Konsequenz vermochte der bibelfeste Lutheraner, der im Laufe seines Lebens 22 mal die Heilige Schrift vollständig durchgelesen hatte, dann aber doch nicht eine völlige Säkularisierung (und damit Trivialisierung) der Musik zu akzeptieren; deshalb werden z. B. im *Vollkommenen Kapellmeister* nicht sakral verankerte Musikwerke, solche, bei denen „Natur- und Sitten-Lehre“ „zu kurz kommen“, als „*niaiseries harmonieuses*“ bezeichnet (§ 89). Im von persönlicher Frömmigkeit geprägten Spätwerk glaubte er schließlich die Existenz „himmlischer Musik“ nachweisen zu können und verschob insofern seine Position eines *Aristoxenos junior*, als der er sich 1748 in einer

Schrift zur *Klang-Lehre* ausgab, wieder in Richtung älterer harmonikaler Auffassungen.

Wer sich ernsthaft mit Matthesons Musik und mit seinen zahlreichen Publikationen auseinandersetzen will, wird auf lange Zeit an diesem Sammelband nicht vorbeikommen, da er eine beeindruckende Zusammenschau all dessen bietet, was musikwissenschaftliche Gelehrsamkeit in den letzten Jahrzehnten ermittelt hat. Neue Impulse oder wenigstens die eine oder andere „steile These“ sucht man allerdings vergebens, weil hier etwas zu kurz gekommen ist, was Mattheson im Übermaß besaß: ein dringendes Mitteilungsbedürfnis, das sich den Zeitgenossen auf populäre Weise verständlich zu machen sucht.

(Dezember 2012)

Werner Keil

*CLEMENS HARASIM: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens. Marburg: Tectum-Verlag 2010. 424 S., Abb., Nbsp.*

Seit im Jahr 1999 das Archiv der Berliner Sing-Akademie aus Kiew zurückgekehrt ist, steht der Forschung ein verloren geglaubter Quellenbestand an Partituren, Stimmensätzen und Textdrucken wieder zur Verfügung. Das betrifft auch das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach. Insbesondere für seine Quartalsmusiken, für jene Kirchenkantaten zu den vier besonders herausgehobenen kirchlichen Festen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis) ergeben sich völlig neue Fragestellungen. Auf sie versucht Clemens Harasim mit seiner im Jahr 2008 vorgelegten Dissertation eine Antwort zu geben. Der Werkbestand – sieben Ostermusiken, vier Michaelismusiken, zwei Weihnachtsmusiken und jeweils eine Musik zum Fest Mariae Heimsuchung und zu Pfingsten – wird umfassend untersucht. Gefragt wird nach dem Anlass und den Umständen zur Entstehung der Kompositionen, nach der Beschaffenheit der Partituren und der Stimmensätze, nach Bachs kompositorischen und künstlerisch-ästhetischen Kriterien, nach dem Instrumenta-

rium, den Texten sowie der Werk-, Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Leider bleibt unerörtert, ob, inwieweit und worin sich Bachs Quartalsmusiken von seinen anderen regulären Kirchenkantaten unterscheiden und welchem liturgischen Programm sie dienen. Auch erfährt man nicht, wann und bei wem der Begriff Quartalsmusik erstmals auftaucht.

Der Autor unterteilt die Quellen in drei Gruppen: erstens autographe Partituren oder Partiturparticelle, zweitens originale Stimmensätze, die Rückschlüsse auf aufführungspraktische Lösungen erlauben, und drittens Reinschriftpartituren sowie überlieferte Textdrucke. Diese drei Gruppen werden im ersten Kapitel beschrieben und charakterisiert. Das zweite Kapitel, das dem Aufführungskalender der Quartalsmusiken gewidmet ist, beruht auf von anderen Autoren (u. a. von Barbara Wiermann, Uwe Wolf, Ulrich Leisinger, Joachim Kremer, Christine Blanken) publizierten Forschungsergebnissen, in denen bereits alle nur greifbaren Dokumente ausgewertet wurden. Harasim diskutiert den Forschungsstand und ergänzt ihn geringfügig.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht als „Exempel und Sonderfall“ Bachs in unterschiedlichen Fassungen überlieferte Ostermusik *Gott hat den Herrn auferwecket* Wq 244/H 803. Das 1756 noch in Bachs Berliner Zeit komponierte und am 10. April 1757 in der dortigen St. Petri-Kirche (sie war übrigens nicht, wie Harasim schreibt, „neben dem Dom die wichtigste Kirche Berlins“) uraufgeführte Werk sei möglicherweise im Auftrag der preußischen Prinzessin Anna Amalia entstanden und wahrscheinlich als eine Art „Gegenstück“ zu Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* konzipiert worden. Eine interessante These, die Günther Wagner bereits 1998 aufgestellt hat (vgl. seinen Beitrag im Bericht zum Symposion *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Werke*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt/Oder 2000) und die inzwischen von Peter Wollny bekräftigt wurde (in: *„Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“*. *Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Paul Corneilson und Pe-

ter Wollny. Ann Arbor 2010). Ebenfalls auf Günther Wagner geht Harasims Überlegung zurück, dass Bach mit der Ostermusik eine Kantate komponiert habe, mit der er sich bei einem „vortheilhaften Ruf“ als Kirchenmusiker bewerben könne. Für Bachs nachfolgende, in Hamburg entstandene Kirchenkompositionen habe Wq 244 Vorbildcharakter besessen. Das Werk steht am Anfang der von Bach in Hamburg entwickelten Ästhetik der Kirchenkantate. Es sei gleichsam ein Paradebeispiel für das „Ideal von Kirchenmusik“, das der Autor immer wieder betont. Als dessen Charakteristikum sieht er „[o]ratorische Züge in Form einer lyrisch-dramatischen Schilderung“, eine genauere Definition jedoch bleibt er schuldig.

Wie beliebt Bachs Ostermusik seiner Zeit war, zeigt ihre erstaunliche Verbreitung. Es existieren allein 23 Partituren in fünf europäischen Ländern, darüber hinaus neun Stimmensätze und etliche Textdrucke. Sie alle werden einschließlich ihrer Überlieferungswege beschrieben. Die Ostermusik ist weder ein „Geberwerk“ noch ein „Nehmerwerk“. Außer dem Schlusschoral, für den Carl Philipp Emanuel Bach in einigen Fassungen einen Choralatz (BWV 342) seines Vaters einfügte, besteht die Kantate ausschließlich aus Eigenkompositionen. Den väterlichen Choralatz ersetzte er später durch einen Choral aus der eigenen Feder. Anhand dieses Beispiels, in der Folge dann aber auch anderer in Hamburg entstandener Quartalsmusiken analysiert Harasim Bachs Umgang mit dem Parodieverfahren. Dabei unterscheidet er zwischen Parodie und Übernahme. Warum und auf welche Weise, wird gefragt, hat sich Bach so häufig bei anderen Autoren bedient? Zu Recht sieht der Autor in dieser Verfahrensweise einen „kreativen, kompositorischen, neu zusammenstellenden und damit ernsthaften Neuschaffensprozess“. Bei dieser Formulierung drängt sich die Frage auf, ob nicht jeder Schaffensprozess – ob „ernsthaft“ oder nicht – Neues hervorbringt. Leider gibt es in der Arbeit zahlreiche solcher gedanklichen und damit auch sprachlichen Ungenauigkeiten. Bei der Definition der beiden Arbeitsweisen über-

nimmt Harasim die Erläuterungen der *MGG2* und betont, dass „Übernahmen von Parodien abzugrenzen“ seien. Das allerdings gelingt ihm nicht in jedem Fall.

Generell hätte es dem Text gut getan, wenn er noch einmal sorgfältig und kritisch überprüft worden wäre. Denn dann wären die zahlreichen Wort- und leider auch Faktenwiederholungen und unnötigen Füllwörter aufgefallen. Sie sind laut Brockhaus „für den Sinn eines Satzes entbehrlich“. Harasim dagegen meint fälschlicherweise, sie seien „geistige Ausrufungszeichen“ und würden „zu besonderer Aufmerksamkeit rufen“. Bei sorgfältiger Lektüre wäre ein weiterer peinlicher Fehler aufgefallen: Anna Carolina Philippina Bach war nicht, wie Harasim schreibt, Carl Philipp Emanuels „Witwe“, sondern seine Tochter. In der hier zitierten „Acta“ ist ausdrücklich von der „Tochter des verstorbenen Kapellmeisters“ die Rede. Leider ist diese Ungenauigkeit kein Einzelbeispiel. Zudem steht der Autor mit dem Konjunktiv auf bedenklichem Kriegsfuß. Auch trifft man immer wieder auf Formulierungen wie zum Beispiel die „Tilgung der Flöten“ (gemeint ist, dass Flötenpartien gestrichen wurden), die zwar ein Schmunzeln hervorrufen, doch die Lesefreude erheblich schmälern. Bei den Anmerkungen fehlen häufig Seitenangaben usw. Der Anhang enthält die vollständigen Texte sowie alle Satzanfänge der Quartalsmusiken und ein Literaturverzeichnis. Vermisst werden ein Namens- und ein Werkregister.

(Juli 2012)

Ingeborg Allihn

*ANITA-MATHILDE SCHRUMPF: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. 364 S., Abb.*

Die Rhythmusforschung ist einer der wenigen Bereiche, in denen die sich etablierende Musikwissenschaft nachhaltige Außenwirkungen auf schon etablierte Fächer wie die Germanistik entfalten konnte. In der vorliegenden rhythmusanalytischen Studie zu Friedrich Hölderlins Elegien wird in ebenso

differenzierter wie schlüssiger Weise eine Rehabilitation der taktgebundenen Verslehre Andreas Heuslers vorgenommen. Das Taktprinzip ist hier nicht mehr das apriorische Prokrustesbett der Metrik, sondern eine historische versmetrische Erscheinung, die von der Autorin vor allem über die Skansionspraxis und auch über den Einfluss der Musik als Deutungsmöglichkeit für einen begrenzten geschichtlichen Zeitraum neu zur Debatte gestellt wird: „Musik und Sprache als menschliche Ausdrucksformen waren zwischen 1600 und 1800 keineswegs getrennte Systeme, sondern in ihrer Entwicklung aufs Engste verflochten, sei es im Gesang des Gemeindegottesdienstes oder im Text der Gattungen kirchlichen und weltlichen Gesangs.“ (S. 33)

Die Frage der mal stärkeren und mal schwächeren Takttoleranz kann so an konkrete Sozialisierungen angebunden werden, indem schon der zeitweilige Erfolg von Heuslers Verslehre damit erklärt wird, dass „Heuslers Leser ebenso wie er in den Traditionen des 19. Jahrhunderts vorgebildet sind und für sie Instrumentalunterricht zum musikalischen Grundrepertoire bürgerlicher Bildung zählt“ (S. 26). Diese Perspektive könnte sinnvoll auf musiksoziologische Forschungen zu den Differenzen zwischen einer eher anti-metrisch eingestellten Avantgarde nach 1945 mit negativen Marschtritt-Erfahrungen und der heutigen eher prometrischen Forschergeneration mit positiven Beat-Erfahrungen ausgeweitet werden.

Die Arbeit konzentriert sich nach diesen kulturhistorischen Überlegungen auf die Detailanalyse der sprachrhythmischen Musterbildungen in den Elegien, wobei vor allem die im Anhang in vorbildlicher Weise beigegebene Dokumentation der Einzelanalysen eine große Transparenz der Zusammenhänge zwischen Methode und Ergebnis garantiert. Aus Sicht der Musikwissenschaft allerdings widersprach Hölderlins Poesie den vom Taktprinzip repräsentierten Normvorgaben der musikalischen Syntax: Sie galt schlicht als unkomponierbar. Und noch der differenzierteren Ansicht Hans-Joachim Hinrichsens zu Paul Hindemiths Hölderlin-Vertonungen (veröffentlicht in den von Dominik Sackmann herausgegebenen

*Hindemith-Interpretationen*, Bern 2007) zufolge scheint erst die starke Lockerung dieser Syntaxregeln eine adäquate Vertonung zu ermöglichen. Aus der germanistischen Sicht Schrumpfs dagegen ist Hölderlins Lyrik gerade durch eine taktmetrische Analyse adäquat beschreibbar. Dies verweist auf eine grundlegende Übersetzungsproblematik zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus: Das Metrum steht in der Musik unter einem (für den Einzeltakt strikten und für die Taktgruppe erst mit Riemann absolut gesetzten) Postulat der gleichen Gruppengröße, aber diese verlangt nicht eine prosodisch gleiche Ausfüllung (dieselbe Taktvorgabe kann einen Trochäus oder Anapäst rhythmisch abbilden). In der versmetrischen Taktanalyse dagegen erzeugt jeder Hexameter notwendig zunächst einmal eine Sechstaktgruppe, deren Einzeltakte aber umgekehrt keinerlei Postulat der gleichen Gruppengröße mehr erfüllen müssen, sodass eine Taktabfolge entsteht, die in der Musik permanente Taktwechsel implizieren würde. Somit – und dies ist das Paradox – ist der „unkomponierbare“ Hexameter in der Germanistik (auch durch seine Beschränkung auf initialbetonte Versfüße) sinnvoll mit einem musikalischen Taktgerüst analysierbar: „Um in vorliegenden Elegienversen die um 1800 gültigen Hexameter- und Pentameter-Versmaße aufzufinden und zu einer primär taktmetrisch orientierten Rezitation zu gelangen, muss man die verfügbaren Silben jedes einzelnen Verses auf jeweils sechs Takte aufteilen. Dies gelingt am besten, indem zunächst betonte Silben identifiziert werden, die an den Taktanfängen stehen.“ (S. 115) Die Probleme der musikalischen Umsetzung beginnen also dort, wo durch das Reimprinzip strophischer Melodien und das Periodenprinzip symmetrischer Gruppenlängen die Verstake in der musikalischen Syntax nicht gut abgebildet werden können, obgleich diese prosodisch ungebunden ist.

Schrumpf geht auch darauf ein, wie moderne musikalische Takterfahrungen und eine poetologische Antikenrezeption nach 1800 Konflikte zwischen einer qualitativ-intentionalen und einer quantifizierend-phänomena-

len Metrumauffassung erzeugen mussten (S. 79ff.). Vor allem jedoch werden übliche sprachrhythmische Gegenakzent-Typen wie Enjambements oder Satzäsuren in der Versmitte ausführlich beschrieben und auf ihre performativen Konsequenzen hin befragt: „Daktylisch überspielte (Teil-)Satzfugen sind in gewisser Hinsicht eine Umkehrung des Enjambements (wo die Syntax zum Weiterlesen animiert und der Verswechsel zum Verweilen anhält): Hier findet der Teilsatz im Versinneren sein Ende und der Vers eilt gerade daktylisch voran.“ (S. 178). Es wäre spannend zu überprüfen, wie solche Beobachtungen auf die Relation musikalischer Vertonungen zur jeweiligen Gedichtvorlage übertragbar sind. Auch hier besteht eine Übersetzungsproblematik: Sprachrhythmisch werden strukturell differente Akzente wie der unabhängig vom Metrum bestehende Wortakzent performativ durch einen Sprecher dargestellt, in der Musik dagegen kann das Fehlen solcher metrumunabhängiger Akzentqualitäten durch die Präsenz mehrerer metrischer Ablaufschichten ausgeglichen werden (die überspielte Satzäsur wird also im Gedichtvortrag notwendig vom Sprecher abgebildet, aber in der Musik nicht notwendig vom Sänger). Die Bedeutung der vorliegenden germanistischen Arbeit liegt aus musikwissenschaftlicher Perspektive also darin, dass Differenzen von Sprache und Musik implizit dadurch zur Sprache kommen, dass musikalische Analysekatégorien zur Beschreibung poetischer Texte wieder explizit hinzugenommen werden.

(Juli 2012)

Julian Caskel

*DEAN CÁCERES: Das Echte und Innerliche in der Kunst: Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten“ 19. Jahrhunderts. Göttingen: V & R unipress 2010. 454 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 17.)*

Mit seiner nunmehr in Buchform erschienenen Göttinger Dissertation legt Dean Cáceres eine umfassende, zu einer Neubewer-

tung ihres Gegenstands einladende Studie über Leben, Wirken und Werk von Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel vor. Die Grobeinteilung der Arbeit in die zwei Teile „Biographische Studien“ und „Analytische Studien“ ist primär pragmatisch motiviert. Denn obwohl der Autor in der Einleitung betont, „eine deutliche und weitgehende Trennung von Biographie und Werkanalyse“ (S. 4) anzustreben, relativiert er zu Recht in einer Anmerkung, die „problemgeschichtlich orientierte Werkanalyse“ müsse durch „eine biographische Hermeneutik auf der Grundlage zeitgenössischen Quellenstudiums“ (S. 5, Fußnote 4) ergänzt werden. In der Tat finden sich im biografischen Teil etliche Hinweise zu Entstehung und Stellenwert einzelner Werke, und im analytischen Teil mangelt es nicht am Einbezug biografischer Gegebenheiten, deren Berücksichtigung für Verständnis und Würdigung einzelner Werke unentbehrlich ist.

Im biografischen Teil, der unter gelegentlicher Verdichtung der Darstellung zu thematischen Schwerpunkten (betreffend z. B. Bargiels Verhältnis zu Schumann, Bargiels Verleger, Bargiel als Bearbeiter und Herausgeber) weitgehend chronologisch verfährt, werden die biografischen Fakten eingebettet in ihren sozial-, mentalitäts-, institutions- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Die schwierige familiäre Ausgangssituation und die Verhältnisse in den Musikstädten Berlin und Leipzig in den 1840er und 1850er Jahren werden ebenso beleuchtet wie die für Bargiel wenig befriedigenden Zustände am Kölner Konservatorium während der Dauer seiner dortigen Anstellung (1859–1865) in der mittleren Hiller-Zeit. Es wird deutlich, wie Bargiel sein sorgsam gehütetes Selbstbild als Komponist aus Berufung, der nebenbei seinen Lebensunterhalt verdient, mit seiner Anstellung als Musikdirektor in Rotterdam (1865–1874) zu revidieren gezwungen ist, indem seine Arbeitskraft zunehmend von seinen Pflichten als Organisator, Interpret und Repräsentant des Rotterdamer Musiklebens absorbiert wird. Im letzten Abschnitt seines Lebens als Theorielehrer an der Königlichen Musikhochschule in Berlin (1874–1897), so gelingt es dem Autor

überzeugend darzulegen, gerät Bargiel in den Einflussbereich kulturpolitischer Rivalitäten, aus denen er sich in zunehmender Isolation herauszuhalten trachtet und deshalb umso mehr ihr Opfer wird. Die kompositorischen Ambitionen der jungen Jahre sind einem gelegentlich zur Bitterkeit neigenden Überlebenspragmatismus im akademischen Lehramt gewichen. Folgerichtig schließen die „Biographischen Studien“ mit einem Abschnitt über Bargiels „pädagogische Wirkung“.

Die „analytischen Studien“ beginnen mit einer grundlegenden Reflexion über die Kategorien der frühen Rezeptionsgeschichte. Paradigmatisch wird Max Chops Artikel über Bargiel von 1890 herangezogen, dessen Urteil, Bargiel sei ein „Epigone“, vielfach ungeprüft in spätere Lexikonartikel und Aufsätze übernommen wurde. Weiterhin werden Bargiels öffentliche Äußerungen über den „Fortschritt in der Musik“ diskutiert. Diese Reflexionen sind Voraussetzung für Cáceres' analytischen Zugriff auf die Werke Bargiels, in dem der Autor um eine angemessene Integration der historischen Voraussetzungen von Bargiels Kompositionen bemüht ist. Vielfach werden wieder zeitgenössische Rezensionen zur Erläuterung der analytischen Befunde herangezogen. Auch intertextuelle Bezüge zu Werken von Mendelssohn, Schumann u. a. werden herausgearbeitet und ihrem Stellenwert nach gewürdigt. Dabei fördert Cáceres auch Überraschendes zu Tage, etwa die Affinitäten von Brahms' Klarinettenquintett h-Moll op. 115 von 1891 zu Bargiels drei Jahre zuvor entstandenem Streichquartett d-Moll op. 47 (S. 326 ff.). Direkte Einflussnahmen Schumanns durch Ratschläge, die konkrete Werke betreffen, werden ebenso thematisiert wie die kompositorische Gestaltung tangierende hermeneutisch-analytische Leitbegriffe, etwa der des „romantischen Humors“, des „Volkstons“ oder der „Arabeske“. Als Leitfaden zieht sich durch die analytischen Betrachtungen die immer wieder berührte Frage, inwieweit der von Max Chop und anderen erhobene Vorwurf des Epigontums triftig ist. Die Antwort fällt, wie nicht anders zu erwarten, nach Gattungskontext und Entstehungszeit differenziert aus.

Getrübt wird das rundum positive Bild, das die Lektüre dieser Studie hinterlässt, allenfalls durch einen etwas zu sorglosen Gebrauch von Epochenetiketten. So ist die „Romantik“ allzu häufig zur Stelle, Franz Schubert wird zum „Neuromantiker“ (S. 310) erklärt. Auch einige ärgerliche Lapsus sind zu beklagen, so wird etwa der Mendelssohn-Schüler und Schumann-Freund Johannes Joseph Hermann Verhulst konsequent mit dem Rufnamen „Hermann“ belegt (S. 42, 53, 76), obwohl doch in den einschlägigen Quellen von Johannes Verhulst die Rede ist; Schumanns Todestag wird auf den 29. Juli 1855 (S. 43) verlegt; aus einem Werk von Bargiel wird „Beethovens Psalm op. 25“ (S. 99), dafür wird Schumann die Komposition des *Elegischen Gesangs* op. 118 (S. 102, 103) untergeschoben. Schumann widerfährt ebenfalls die Ehre, neben der *Genoveva* eine zweite Oper *Julius Caesar* (S. 216) komponiert zu haben. Auch war bisher unbekannt, dass Mendelssohn „Psalmessen“ (S. 383) komponiert hat und dass Theodor Körner (1791–1813) – und nicht dessen Vater Christian Gottfried Körner (1756–1831) – ein Freund Friedrich Schillers war (S. 403, Anm. 675). Einiges mehr wäre anzufügen. Alles in allem jedoch ist Dean Cáceres eine Studie gelungen, die in der Breite ihrer methodischen Mittel, in der Scharfsinnigkeit ihrer musikalischen Analysen und auch – mit den genannten Einschränkungen – in der Präzision ihrer sprachlichen Darstellung ihresgleichen sucht. Ein Personenregister erleichtert die Benutzung der umfangreichen Arbeit (ein Werkregister fehlt leider), und ein über die Homepage des Verlages abrufbares Werkverzeichnis ergänzt sie.

(August 2012)

Bert Hagels

*An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)*

Als Ergänzung zu ihrer zweibändigen monumentalen Dokumentarbiografie der Fami-

lie Bargiel aus dem Jahr 2007 haben die beiden Herausgeber nun dieses schmale Bändchen mit Woldemar Bargiels Tagebuch während eines Besuchs bei Clara und Robert Schumann in Düsseldorf in die Öffentlichkeit entlassen. Ein kurzes Vorwort stellt den Autor Woldemar Bargiel (1828–97) vor, führt in dessen Beziehungen zur Familie Schumann ein und erläutert die Situation vor Beginn der Reise. Das Tagebuch umfasst den Zeitraum vom 16. Juli 1852, dem Tag der Abreise Bargiels aus Berlin, bis zum 13. August 1852, dem Tag der gemeinsamen Abreise nach dem Seebad Scheveningen bei Den Haag. Ergänzt wird der Text des Tagebuchs durch einen Auszug aus Bargiels Reisenotizbuch vom 13. bis zum 17. August, welcher den Aufenthalt in Scheveningen umfasst. Im Unterschied zum ausführlichen Reisetagebuch sind Bargiels stichwortartige Reisenotizen bereits (vollständig) in der oben erwähnten Dokumentarbiografie veröffentlicht worden. Jedem Tagebucheintrag Bargiels folgen die unter dem jeweils gleichen Datum zu findenden Notizen Robert Schumanns in den Haushalt- bzw. Tagebüchern der Familie Schumann. Das ist ein glücklicher Einfall, denn auf diese Weise können die umfangreicheren Einträge Bargiels auch als perspektivisch ergänzende Erläuterungen zu Schumanns sehr knappen Tagebucheinträgen gelesen werden. Überhaupt stellt die Edition des Textes einen für eine Lesausgabe ausgezeichneten Kompromiss zwischen Ansprüchen der Lesbarkeit und solchen der philologischen Genauigkeit her. Der Text erscheint in diplomatisch genauer Übertragung, ohne durch diakritische Zeichen zu sehr belastet zu sein. Dem Text als Fußnoten unmittelbar beigegebene inhaltliche Anmerkungen sind auf das für das Verständnis des Textes notwendige Minimum beschränkt; ein kommentiertes Personen- und Werkregister hilft bei weiterem Informationsbedarf.

Bargiels Tagebuchaufzeichnungen sind in mancherlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen ist zweifellos das Charakterbild, das Bargiel unabsichtlich von sich selbst zeichnet, von hohem Interesse: ein schüchterner junger Mann, der sich in weiblicher Gesellschaft

leicht „geniert“ fühlt, ziemlich dünnhäutig auf öffentlich geäußerte Kritik an seinen Werken (hier seine im Juli 1852 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* rezensierten *Nachtstücke* op. 2 betreffend) reagiert und mit deutlichen Worten über Kollegen (u. a. über Ferdinand Hiller) nicht spart. Er erweist sich anlässlich eines Besuchs der Düsseldorfer Gemäldeausstellung als kundiger Bildbetrachter und zeichnet auch selbst gelegentlich; die von Bargiel beschriebenen Gemälde sowie seine eigenen zeichnerischen Versuche sind an den entsprechenden Stellen wiedergegeben, ebenso wie zeichnerische Reflexe einer zweitägigen Rheinreise, die Bargiel ohne Robert und Clara Schumann mit ein paar Freunden unternommen hat. Zum anderen bieten Bargiels Texte natürlich etliche ergänzende Schlaglichter zur Biografie Schumanns. So geraten die extremen Stimmungsschwankungen, die der Komponist bereits anderthalb Jahre vor seinem Selbstmordversuch durchlitt und die ihm zeitweise jeden Kontakt zur Außenwelt unmöglich machten, ebenso in den Blick wie Schumanns Äußerungen über Bach, dessen Johannespassion und über Beethoven. Zentrales Stück des Tagebuches ist Bargiels Bericht über Proben und Verlauf des Düsseldorfer Sängerefestes vom 1. bis zum 4. August 1852. Eindrucksvoll ist insbesondere seine Schilderung einer Konzertprobe von Beethovens fünftem Klavierkonzert mit Clara Schumann am Pianoforte, die Bargiel zu Worten der höchsten Bewunderung veranlasst.

(August 2012)

Bert Hagels

*Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 14: Briefwechsel Clara Schumanns mit Mathilde Wendt und Malwine Jungius sowie Gustav Wendt. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER. Köln: Verlag Christoph Dohr 2011. 483 S., Abb.*

Dieser Band ist in ein anspruchsvolles Editionsprojekt der Briefe Robert und Clara Schumanns eingebettet. Man darf besonders auf den zweibändigen Briefwechsel Clara

Schumanns mit ihrer Tochter Eugenie gespannt sein, der in Kürze erscheinen wird, denn darin wurden die wichtigsten Begebenheiten diskutiert, ihre Töchter waren für Clara „mein Alles“ (S. 255). Der Kontakt Clara Schumanns mit der Klavierlehrerin Mathilde Wendt und deren Freundin Malwine Jungius ist hingegen trotz des freundlichen Tons durch eine gewisse Distanz geprägt.

In ihren letzten Lebensjahren (1876–1886) ist Clara Schumann von Krankheiten geplagt, die viel Raum einnehmen. Oft drehen sich die Briefe um Termine (wann man sich wo in den Ferien trifft bzw. wann ein Konzert stattfindet), um Probleme mit dem morphium-süchtigen Sohn Ferdinand sowie Sorgen um die Enkelin Julie. Man schenkte sich Fußkissen und Blumen und sandte sich in Veilchenduft getränkte Briefchen. Lobenswert ist die akribische Arbeit der Herausgeberin, die nichts unversucht lässt, um Spuren zu sichern und auszuwerten. Insgesamt ist der wissenschaftliche Ertrag jedoch recht übersichtlich. Die große Sorgfalt Rosenmüllers bei den Kommentaren kontrastiert mit den dürftigen Aussagen. Die editorischen Richtlinien gebieten bei kurzen Kommentaren eine Wiederholung anstelle eines Rückverweises, aber es ist ermüdend, wenn man viermal lesen muss, dass es sich bei Thekla Kurz um die Urlaubswirtin handelte. Der Band endet mit einem Abdruck der von einer starken Verehrung der berühmten Pianistin gekennzeichneten Erinnerungen Mathilde Wendts an Clara Schumann, in denen sie deren Unterrichtsmethodik beschreibt und zahlreiche Konzertprogramme auflistet.

(Oktober 2012)

Eva Rieger

*SEBASTIAN HENSEL: Hier fiel die Mutter vom Esel. Reisen nach Italien mit den Eltern Wilhelm Hensel und Fanny, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Tagebuch von 1839/40 und die Zeichnungen von 1845. Hrsg. von Wolfgang DINGLINGER. Hannover: Werhahn Verlag 2011. XX, 195 S., Abb.*

Wolfgang Dinglinger ediert in seiner Publikation erstmals das Tagebuch Sebastian

Hensels, des Neffen Felix Mendelssohn Bartholdys, das dieser während seiner Reise nach Italien 1839/1840 führte. Der neunjährige Junge befand sich in der Begleitung seiner Eltern Wilhelm und Fanny Hensel. Ergänzt werden die Aufzeichnungen durch Zeichnungen Sebastian Hensels, die 1845 bei einer zweiten italienischen Reise, angefertigt wurden. Während das komplette Tagebuch im Mendelssohn-Archiv der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt wird, stammen die Skizzen teilweise aus selbiger, teilweise aus der Privatsammlung von Rudolf Elvers, teilweise sind sie „Kritzeleien aus dem Tagebuch“ selbst. Zeitgenössische Abbildungen wie Stadtpläne, Landkarten oder Postkarten und Faksimiles ergänzen die Illustration der Ausgabe.

Das größte wissenschaftliche Verdienst der Studie liegt in der Paralleledition des ersten Teils des Tagebuchs, das vom 27. August 1839 bis zum 2. Juni 1840 geht: Eine Spalte gibt den Wortlaut der Eintragungen des Kindes wieder, daneben ist die von der Mutter, Fanny Hensel, erweiterte, sprachlich und inhaltlich überarbeitete und ergänzte Fassung zu lesen. Sie war als Geschenk für die Großmutter, Lea Mendelssohn Bartholdy, gedacht und entstand nach der Rückkehr der Familie im heimatischen Berlin. Bei der Textwiedergabe handelt es sich um eine äußerst zuverlässige und akribische wissenschaftliche Arbeit Wolfgang Dinglingers. Vergleicht man den jeweiligen Text von Mutter und Sohn, wird eines sehr schnell deutlich: Mit dem Kind wird in der Familie Mendelssohn nicht altersgemäß umgegangen. Man behandelt ihn als kleinen Erwachsenen. Darauf weist auch der Herausgeber hin, wenn er in seinem Vorwort schreibt: „Sebastian Hensel bezeichnet sich selbst als ‚erstaunlich frühreif‘ und ‚verzogenes Wunderkind‘.“ Die typische Sprache eines Kindes (Sebastian Hensel) wird zu der eines altklugen Jünglings (Fanny Hensel) verfremdet. Die einleitenden Worte geben die allgemeinen Informationen zum Umstand der Entstehung des Tagebuchs nebst familienbiografischen Details der Familie Mendelssohn wieder. Auch werden hierin die Erziehungsmaßnahmen Fannys kritisch hinterfragt und ihr

Vorgehen dokumentiert. Eine ausführlichere und detailliertere Untersuchung von Sprache und Wortwahl hätten möglicherweise dazu geführt, dass nicht nur die Forschung zur Familie Mendelssohn/Hensel durch diese Arbeit eine Bereicherung erfahren hätte, sondern auch tiefere Einblicke in die Geschichte der Pädagogik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich geworden wären, so dass das Buch ein noch breiteres Interesse finden könnte. Der zweite Teil des Tagebuchs – vom 3. Juni bis zum 11. September 1840 – ist nur aus eigenem Interesse geschrieben und nicht wie der erste Teil für Geschenkzwecke bearbeitet worden.

An die Edition schließt sich ein Kommentar an, in dem unter anderem die Reiseabschnitte, Sehenswürdigkeiten, Namen, allgemeine Gebäude und ähnliches, nähere Erläuterungen erfahren. *Hier fiel die Mutter vom Esel* ist eine für die Fachwelt, insbesondere für die Familienforschung der Mendelssohns, bedeutende, wichtige und sinnvolle Ergänzung, für den interessierten Laien aber eine eher trockene Lektüre.

(Juli 2012)

Patrick Kast

*Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien und Kommentare. Hrsg. von Freia HOFFMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011. 321 S., Abb.*

*Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Augsburg: Wifner-Verlag 2011. 220 S., Abb., Nbsp.*

Reiseberichte können für historische Forschungen in vieler Hinsicht aufschlussreiche Quellen sein. Sie geben Einblick in den Alltag des Reisenden, sein Denken, seine Reaktionen auf die Begebenheiten und Erlebnisse, mit denen er unterwegs konfrontiert wird, können uns aber auch aus der Perspektive des Augenzeugen früherer Jahrhunderte Erkenntnisse über eine Zeit oder ein historisches Ereignis vermitteln. Sie helfen uns im Idealfall zu jener

kulturhistorischen Kontextualisierung, die uns in der Wahrnehmung nüchterner Fakten verwehrt bliebe. Nicht zuletzt deshalb erfreuen sich Reiseberichte auch in der musikhistorischen Forschung eines zunehmenden Interesses. Sie schließt damit auf zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit diesem Bereich schon länger beschäftigen und bereits Ergebnisse vorgelegt haben, die sich auch interdisziplinär nutzen lassen.

Der von Freia Hoffman herausgegebene Band erfasst elf Beispiele von Aufzeichnungen, die von reisenden Musikerinnen des 19. Jahrhunderts angefertigt wurden. Neben den Sängerinnen Amalie Joachim und Lilli Lehmann kommen u. a. die Instrumentalistinnen Hortensia Zirges (Violine), Lise Cristiani (Violoncello) und Martha Remmert (Klavier) oder auch die Komponistinnen Fanny Hensel und Ethel Smyth zu Wort. Die so beliebte Italienreise ist nur durch die Sängerin, Pianistin und Komponistin Fanny Hünenwadel vertreten, weitere Ziele waren Paris und London. Wieder andere (Vietnam, Sibirien, Russland, Ägypten) muten z. T. recht exotisch an. Die Quellen werden jeweils von im 19. Jahrhundert ausgewiesenen Fachleuten in Auszügen vorgestellt und kommentiert. Ein lesenswerter, sehr aufschlussreicher einführender Aufsatz der Herausgeberin rundet den insgesamt sehr interessanten und gelungenen Band ab.

Die zweite hier zur Diskussion stehende Publikation ist ein Tagungsbericht, der weniger die Reisen einer bestimmten Berufsgruppe und einer bestimmten Zeit, als vielmehr die Musikerreisen „an sich“ zum Thema hat. Ausgehend von dem bekanntesten Musik-Reisenden, W. A. Mozart (Cliff Eisen, Anja Morgenstern), wird auch die Reisetätigkeit einiger seiner Kollegen beleuchtet, so etwa Johann Adolph Hasses (Raffaele Mellace), Joseph Haydns (Christine Siegert, Dieter Haberl), Christoph Willibald Glucks (Tanja Gözl) oder auch Louis Spohrs (Christoph-Hellmut Mahling). Einem in der Musikwissenschaft wenig beachteten Thema, der Wandertuppenforschung, widmet sich darüber hinaus ein Beitrag von Frank Ziegler zur Weber'schen Schauspielgesellschaft. Den Artikeln vorange-

stellt ist ein Grundsatzvortrag zum Thema Musikerreisen von Ulrich Konrad, bedauerlicherweise nur in einer Vortragsfassung. Der den Band abschließende Anhang enthält eine Vorstellung des von Cliff Eisen, Patrizia Rebulli und Marina Majno initiierten Projekts einer Online-Edition der italienischen Reisebriefe der Mozarts („In Mozart's Words“), eines Vorhabens, das gerade in der Kommentierung und Vernetzung der Briefstellen und Inhalte eine besondere technische Herausforderung darstellt. Da der Tagungsband sich überwiegend mit geläufigen Namen beschäftigt (Hasse, Gluck, Mozart, Haydn, Spohr, Weber) enthält er allerdings recht viel durchaus Bekanntes. Auffällig ist ferner, dass er trotz des interdisziplinären Potenzials der Thematik auf diese Möglichkeit des Perspektivwechsels, etwa in Form eines z. B. im Hinblick auf Mozart sicherlich erhellenden Beitrags zum Thema Brief (oder Reisebrief) im 18. Jahrhundert, verzichtet. Dennoch bildet der Band einen lesenswerten Einstieg in ein spannendes Thema und wird deshalb ohne Zweifel dem Wunsche des Herausgebers entsprechend (S. 7) Anregung zu einer weiteren Beschäftigung mit Musikerreisen sein.

(Oktober 2012)

Daniel Brandenburg

*„Diess herrliche, imponirende Instrument“.  
Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn  
Bartholdys. Hrsg. von Anselm HARTINGER,  
Christoph WOLFF und Peter WOLLNY.  
Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel  
2011. 423 S., Abb., CD, Nbsp. (Beiträge zur  
Geschichte der Bach-Rezeption. Band 3.)*

Der vorliegende Sammelband, der die Ergebnisse einer Leipziger Tagung des Jahres 2007 in Verantwortung der drei Leipziger Komponistenhäuser im Rahmen des Kooperationsprojekts „Bach – Mendelssohn – Schumann“ zusammenträgt, nimmt das Thema Orgel und Orgelmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in besonderer Weise, nämlich in europäischer Perspektive, in den Fokus: Erlitt die Orgel wie die Orgelmusik in der frühen Romantik einen nicht wieder auf-

zuholenden Bedeutungsverlust, so waren es namentlich Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, deren kompositorische wie interpretatorische Tätigkeit diesem Wertverfall Einhalt zu gebieten versuchten – insbesondere im Feld der Bach-Rezeption.

Einen besonderen Wert legte schon die Tagung auf das Zusammenwirken ästhetischer und gattungsgeschichtlicher Perspektiven einerseits und aufführungspraktischer und organologischer Betrachtung andererseits: So ist auch dieser Band erfreulich durchsetzt mit eingehenden Darlegungen zur Musizierpraxis des 19. Jahrhunderts, aus denen Rückschlüsse für die gegenwärtige Aufführungspraxis gezogen werden können, sowie mit Beiträgen von Musikern und Orgelexperten.

Ein erster Abschnitt dreht sich um die Stellung der Orgel in der Musikästhetik sowie in der Musizierpraxis der Romantik. So rekonstruiert Arnfried Edler die Bedeutung der Orgel für Robert Schumann, während Burkhard Meischein den Blick auf die liturgischen und theologischen Auseinandersetzungen und ihren Einfluss auf das zeitgenössische Verständnis des Orgelklangs wirft. Kristian Wegscheider, ausgewiesener Experte in der Restaurierung historischer Orgeln, widmet sich in einem umfangreichen Beitrag – dessen großer Anteil an Originaltexten fasziniert – dem Klangideal des vor allem im Nordostdeutschland des frühen 19. Jahrhunderts bedeutenden Orgelbauers Carl August Buchholz, dessen Instrumente etwa in Barth oder in der Stralsunder Nikolaikirche ideale Voraussetzungen für das Wiedererleben der zeitgenössischen Klangwelt bieten und dessen Umbau der Stellwagenorgel in St. Marien Stralsund ein bislang wenig beachtetes frühes Restaurierungskonzept darstellt.

Ein weiterer Bereich des Bandes widmet sich unter unterschiedlichen Blickwinkeln der Orgelkomposition nach Bach. Uwe Wolf legt einen kommentierten Katalog der choralgebundenen Orgelwerke von Gottfried August Homilius vor. Jean-Claude Zehnder erörtert so kundig wie raumgreifend rhythmische Probleme der Orgelmusik zwischen 1700 und 1900; der weiter hinten im Band veröffentli-

chte Beitrag von Christoph Kaufmann, der die Aspekte Artikulation und Pedalapplikatur in den Orgelschulen nach 1800 thematisiert, kann die hohen wissenschaftlichen Erwartungen im Kontext nicht ganz erfüllen. Anhand der Orgelmusik Mendelssohns stellt Peter Wollny dessen Bach-Rezeption als Ergebnis einer umfassenden Repertoirekenntnis dar – darunter vor allem der frühen Orgelkompositionen. Abgeschlossen wird dieser Bereich mit einem lesenswerten Erfahrungsbericht des Basler Organisten Rudolf Lutz, der sich (als Meister der Orgelimprovisation) dem Oxforder Choralfragment Mendelssohns *O Haupt voll Blut und Wunden* mit einer Ergänzung widmet und so die bemerkenswerten Potenziale dieser Musik als Improvisationsmodell darstellt; als Besonderheit des Bandes, die zugleich ein beeindruckendes Zeichen der Interdisziplinarität des Projektes ist, ist dem Buch eine CD mit einer Aufnahme der Lutz'schen Ergänzung beigelegt. Eine Beigabe der Notenausgabe wäre so hilfreich wie von großem Interesse gewesen.

Eine umfangreiche und vielfältige dritte Gruppe von Beiträgen ist Mendelssohn als praktizierendem Organisten sowie der Rezeption seines Orgelspiels gewidmet: Nicholas Thislethwaite stellt in seiner Arbeit die Eigenschaften der englischen Orgeln des 19. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf den von Mendelssohn gespielten Instrumenten dar und beleuchtet somit die Aufführungsumstände für Mendelssohns Konzerte in England als auch seinen tatsächlich nachhaltigen Einfluss auf den Orgelbau. Wm. A. Little erörtert Mendelssohns Recitals in Birmingham in den Jahren 1837 und 1840. Ein ebenso umfang- wie materialreicher Beitrag Markus Zepfs untersucht den Wandel der Klangideale im süddeutschen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weitere Beiträge fokussieren weniger das zeitgenössische Instrumentarium als vielmehr den Stand des Musizierens: Michael Maul bietet in seinem Beitrag historische Anforderungsprofile an Organisten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während Anselm Hartinger anhand von zum Teil skurril anmutenden Konzert-

programmen und Pressemitteilungen die Auführungsgattung „Orgelkonzert“ im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Bach-Rezeption thematisiert. Der informative Beitrag Annegret Rosenmüllers zur Leipziger Orgelausbildung des mittleren 19. Jahrhunderts bildet eine Brücke zum letzten Teil der Veröffentlichung, der der Bach-Rezeption gewidmet ist: Andreas Glöckner stellt einzelne Bach-Interpreten des 19. Jahrhunderts vor, Christine Blanken würdigt die Verdienste des Wiener Verlegers Tobias Haslinger um Bachs Orgelmusik und Karen Lehmann den bedeutenden Erfurter Verleger Gottfried Wilhelm Körner. Thomas Synofzik schließlich rundet den Band, der ja im Kern dem Zusammenwirken der drei Leipziger Heroen gewidmet ist, mit einem Beitrag über Schumanns Tätigkeit als Bach-Herausgeber insbesondere in den Beilagen der *Neuen Zeitschrift für Musik* ab.

(November 2011)

Birger Petersen

*Bruckner Handbuch.* Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler Verlag 2010. XXIII, 399 S., Abb., Nbsp.

DERMOT GAULT: *The New Bruckner. Compositional Development and the Dynamics of Revision.* Farnham-Burlington: Ashgate 2011. XVIII, 276 S., Nbsp.

Das *Bruckner-Handbuch*, ein Nachschlagewerk mit Zeittafel und Werkverzeichnis, und die Monografie von Dermot Gault zählen zu den aktuellen Publikationen über Anton Bruckner. Beide lassen sich gut gemeinsam besprechen, weil sie unter anderem beanspruchen, ein neues oder wenigstens neueres Bruckner-Bild zu vermitteln. Daher stellt sich zunächst die Frage, welche Faktoren hierfür in Anschlag gebracht werden. Der Herausgeber des Handbuchs verknüpft eine „neue Sicht auf Bruckner“ (Einleitung, S. IX) mit der Kritik an traditionellen Klischees, die bis heute Schriften oder Kommentare über Bruckner durchziehen, beispielsweise das Klischee des „Musikanten Gottes“: „Es ist eine Konstante

der seriösen wie der populären Literatur, nicht nur aus der Sakralmusik, sondern vor allem aus der Sinfonik des gläubigen Katholiken Bruckner ein auskomponiertes religiöses Credo herauszuhören.“ (Hinrichsen, S. 3) Mehr noch als die Ablehnung von Stereotypen in der Biografie scheint es für einen aktuelleren Zugang zu Bruckner notwendig zu sein, den Einfluss der „subjektiven Disposition eines Komponisten“ (ebd.) auf dessen Werk grundsätzlich in Frage zu stellen. Dermot Gault geht in seinem Buch, das auf seiner Dissertation an der Queen's University Belfast von 1994 beruht, weniger von biografischen Details der Herkunft und der Persönlichkeit aus als von Bruckners Arbeitskontexten, die eine Trennung von Biografie und Werk allerdings nicht sinnvoll erscheinen lassen. „But the various manifestations of Bruckner's personality always have to be seen in context. [...] Bruckner would not have continued writing great music until his seventies, despite grave illness, without a core of inner toughness. The unabashed boldness with which he alternates disparate elements in the outer movements of his Third Symphony is part of the same unselfconsciousness with which he ignored polite manners and disregarded [Moritz Edler von] Mayfeld's well-meant advice about dress.“ (Gault, S. 7) Eine neuere Sicht auf Bruckner ist demnach mit zum Teil widersprüchlichen musikwissenschaftlichen Forschungsansätzen verbunden. Dies bestätigen auch die unterschiedlichen Beiträge im *Bruckner-Handbuch*, in denen neben dem Herausgeber auch Laurenz Lütteken über Bruckners Leben im 19. Jahrhundert, Thomas Leibnitz über Bruckner und seine Schüler, Andreas Jacob über Bruckner und die Orgel (und Orgelwerke), Gerhard J. Winkler über Bruckners musikalische Herkunft, Giselher Schubert über Bruckners Musik und Thomas Röder über Bruckners kompositorische Werkstatt (und über die dritte und vierte Symphonie) berichten, bevor neben dem Herausgeber Wolfram Steinbeck, Peter Gülke, Mathias Hansen, Melanie Wald-Fuhrmann, Ivana Rentsch, Wolfgang Rathert und Wolfgang Suppan die weiteren Werke kommentieren.

Erich Wolfgang Partsch schließt das Handbuch mit einer ausführlichen Erörterung der Bruckner-Rezeption ab.

Von Thomas Röders instruktivem Beitrag zur Arbeitsweise Bruckners lässt sich wahrscheinlich am ehesten eine Brücke zu Dermot Gaults Untersuchung schlagen, denn die beiden Forscher – neben denen mindestens noch die Bruckner-Experten Paul Hawkshaw und Benjamin M. Korstvedt zu erwähnen wären, die aber im Handbuch nicht vertreten sind – beschäftigen sich seit Jahren mit der Fassungsproblematik bei Bruckner, der nur mit einer quellenbasierten und dahingehend erfahrenen musikwissenschaftlichen Arbeitsausrichtung zu begegnen ist. Dabei geht es nicht nur um die Analyse von Bruckners eigener Be- und Überarbeitungstechnik seiner Werke, sondern auch um die Analyse und Bewertung der Mitarbeit seiner Schüler. Eine tatsächlich neue Sicht auf diese Thematik ist zweifellos verknüpft mit einer nicht mehr ablehnenden, sondern abwägenden und von pragmatischen Gesichtspunkten ausgehenden Diskussion. Am Beispiel der dritten und vierten Symphonie, in denen sich Bruckners eigene Bearbeitungstechnik allmählich zu einer Kooperation mit seinen Schülern ausweitet, lässt sich dies gut zeigen, wie die entsprechenden Kommentare von Röder und Gault belegen. Gault kommt zu dem Schluss: "The history of his young friends' involvement in Bruckner's work has to be seen in the context of mid-twentieth-century perceptions. It was then that the hitherto hardly suspected 'alien interference' suddenly assumed boundless proportions, eventually reaching the stage in popular discourse where any aspect of Bruckner's work to which one takes exception can be ascribed to the influence of unspecified 'others'. The truth is that *in the absence of evidence, one cannot assume that any aspect of Bruckner's work can be attributed to the influence of any one else.*" (S. 153) So wäre eventuell auch zu überdenken, ob man weiterhin den extrem klingenden Begriff „Verstümmelungen“ benutzen möchte, sofern die Bearbeitungen von Bruckners Werken durch seine Schüler thematisiert werden (Handbuch, S. 101).

Einen neuen Blick auf Bruckner im 19. Jahrhundert und auf seine Werkstatt zu eröffnen, bedeutet also in der Hauptsache, den großen Schuttberg der Bruckner-Rezeption der 1930er und 1940er Jahre und deren Nachwirkungen mit offenem und kritischem Sinn aufzuarbeiten und – sofern möglich – abzutragen, das heißt, die unangenehmen und zum Teil auch widerlichen Verstrickungen der Bruckner-Forschung mit dem nationalsozialistischen Regime nicht wegzulösen, sondern das einzulösen, was Hans-Joachim Hinrichsen hinsichtlich der Beschäftigung mit Bruckners Leben einfordert: „ein angemessenes Verständnis der Voraussetzungen für die konkreten Praktiken kultureller Sinnerzeugung und ihrer Wirksamkeit“ (Handbuch, S. 4). So war beispielsweise der Bruckner-Philologe und Pionier der Bruckner-Gesamtausgabe Robert Haas gleichzeitig ein Nationalsozialist der ersten Stunde, ein illegales Parteimitglied in Österreich vor 1938 (vgl. dazu Pamela Potter, *Most German of the Arts*, New Haven/London 1998, S. 115 f.). So stand Haas nicht nur der Nazi-Ideologie nahe, wie Erich Wolfgang Partsch formulierte (Handbuch, S. 364), sondern damit war ein Bekenntnis verbunden, dem Haas eine Leidenschaft zuschreiben konnte, die erst nach dem „Anschluss“ zu Ende war. In einem „Bericht zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners“ für den Propagandaminister Goebbels vom 25. April 1938 übernimmt Haas die „volle Verantwortung für das Gedeihen und für die Vollendung dieses Monumentalwerks, das ich dem deutschen Volk und unserem Führer Adolf Hitler geweiht habe“ (Bundesarchiv Berlin, R 5001/583). Auch Dermot Gault hat diese Tatsache nicht in ihrer ganzen Tragweite in seine Untersuchungen einbezogen, sonst wäre ihm vielleicht auch nicht folgender Datierungsfehler unterlaufen (Gault, S. 218): Die Premiere der Haas-Fassung der achten Symphonie fand nicht in Hamburg statt, sondern beim „1. Großdeutschen Brucknerfest“ in Linz, St. Florian und Wien am 5. Juli 1939; Wilhelm Furtwängler dirigierte die Wiener Philharmoniker.

Mit der Verharmlosung der Rolle und/oder der Entlastung von Robert Haas in der Ge-

schichte der Bruckner-Rezeption ist eine weitere Problematik verbunden, die seine Herausgeberschaft speziell der zweiten und achten Symphonie betrifft, in der er Fassungen vermischt hat. Dass Haas hier gegen seine eigenen Intentionen und Ziele, Bruckner im „Original“ zu edieren, verstoßen hat, wird zum Teil heute offen ausgesprochen. Weshalb er dies getan hat, ist jedoch nicht zur Kenntnis genommen worden. Partsch erklärt den Lesern im *Handbuch* (S. 368): „Mit der Herausgabe der Zweiten Sinfonie (1938) wagte Haas erstmalig das Experiment der ‚Misch-Fassung‘ als ‚Ideal-Fassung‘. Dem lag die Idee zugrunde, unterschiedliche Werkstadien für die Praxis zu einem optimalen Ganzen zu vereinen. Zugleich war es der riskante Versuch, die Existenz alternativer Fassungen editorisch zu bewältigen und so – wenn auch fragmentierend – den ‚ersten Willen‘ des Komponisten miteinzubeziehen.“ Wolfram Steinbeck spricht in seinem *Handbuch*-Beitrag klar aus, was in Wirklichkeit zu sagen gewesen wäre: „[F]ür ungültig erklären sollten wir dagegen die ‚Originalausgabe‘ von 1938.“ (S. 149) Auch Gault stellt in diesem Zusammenhang fest: „With his scores of Symphonies 2 and 8 Haas joins the ranks of the ‘improvers’ who believed that they know better than the composer himself how his works should be written.“ (S. 226) Doch weshalb hat Haas damals die Fassungen vermischt? Die Frage bleibt offen, sofern man nicht erstens Haas’ editorischen Entscheidungen im Detail nachgeht (ihm fehlten zum Teil Quellen) und zweitens bedenkt, dass die neuen Partituren seiner Gesamtausgabe damals urheberrechtlich geschützt werden sollten und damit die Stagma (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) eingeschaltet wurde. Haas hat sich höchstwahrscheinlich dazu entschieden, die Urheberrechte durch die Mischfassungen sichern zu lassen.

Es erscheint also wenig sinnvoll, Rettungsversuche anzustellen, zumal man heute auf dem Weg sein könnte, auch in der Musikwissenschaft mit Maßstäben der professionellen historischen Forschung (speziell im Blick auf den Nationalsozialismus) zu arbeiten. Eine in-

terdisziplinäre Horizonterweiterung würde nicht zuletzt helfen, auch Aspekte der Bruckner-Geschichte im 19. Jahrhundert neu zu beleuchten. Eine kulturwissenschaftliche, die historischen, politischen, aber auch alltagsbezogenen Kontexte einbeziehende Betrachtungsweise eines künstlerischen Lebens und Schaffens ist heute dazu geeignet, die Genieästhetik zu überwinden und das Verständnis für das 19. Jahrhundert zu erweitern. Mit Lexika und Handbüchern gerade zu Komponisten und Komponistinnen sollten die entsprechenden Kontexte erschließbar sein, sofern sie die Künstler nicht weiterhin wie Solitäre behandeln.

Im *Bruckner-Handbuch* erscheint dies in den Kapiteln über Kirchenmusik (Melanie Wald-Fuhrmann) und weltliche Vokalmusik (Ivana Rentsch) selbstverständlicher. So formuliert Wald-Fuhrmann: „Kirchenmusik ist gleichsam Bruckners musikalische Muttersprache [...]. Die Kirchenmusik ermöglicht vielmehr die in Bezug auf das 19. Jahrhundert scheinbar fremde Betrachtungsweise, dass die ästhetische Anmutung eines Kunstwerks unmittelbar aus verschiedenen lebensweltlichen und funktionalen Parametern entsteht, auf diese reagiert und mit ihnen unauflösbar verflochten ist. Dass diese Zusammenhänge nicht nur für kirchliche und vokale Musik gelten, wäre ein Fokus, der sich aus dem genannten Umstand der Kirchenmusik als kompositorische Muttersprache leicht ableiten lässt.“ (*Handbuch*, S. 224 f.)

Der Autorin ist rundherum zuzustimmen, aber welche Konsequenzen sind zu ziehen? Ist die Kirchenmusik zum Beispiel ohne Bruckners Religiosität oder Gläubigkeit zu betrachten, um sie dann als Grundlage für das symphonische Schaffen zu verstehen? Es entsteht ein hermeneutischer Zwiespalt, denn kann man den „Musikanten Gottes“ vergessen und gleichzeitig die Kirchenmusik als Muttersprache verstehen (auch in Relation zu den Symphonien)? Die Problematik scheint ähnlich gelagert zu sein wie Bruckners Wagner-Rezeption. Kann man in den Symphonien Bruckners Inspiration durch Wagners Musik feststellen (etwa bereits hörbar in der ersten Sym-

phonie), Bruckners große Wagner-Verehrung berücksichtigen und gleichzeitig die Meinung vertreten, er habe die Musik von Wagner nur am Rande wahrgenommen? Die Beziehungen zwischen Wagner und Bruckner werden allerdings in beiden vorliegenden Publikationen kaum thematisiert.

Eine neuere Sicht auf Bruckner gewähren aber vor allem auch die analytischen Ausführungen zu Bruckners symphonischer Form, die hauptsächlich durch Wolfram Steinbecks Bruckner-Studien angeregt wurden, bei Hans-Joachim Hinrichsen (in seinem *Handbuch*-Beitrag „Bruckner als Sinfoniker“, S. 90–109) weitergeführt werden und auch bei Dermot Gault ganz ähnlich angelegt sind. Dass Bruckner eine bestimmte Grundform oder ein Schema zum Ausgangspunkt seiner Symphonien genommen und dieses dann variiert hat, wird nicht mehr als Primitivität oder Schablonendenken negativ bewertet, sondern als konstruktives und zielorientiertes Arbeiten an der Differenz aus Wiederholungen positiv verstanden. „Die Individualität jedes Einzelwerks [...] entfaltet sich nämlich bei Bruckner auf dem Grundriss eines stets wiederkehrenden Bauplans, den man aber nicht als monoton repetiertes ‚Schema‘ disqualifizieren, sondern als immer wieder neu durchgespieltes, dabei zunehmend rational organisiertes und im Verlauf der Entwicklung kontinuierlich optimiertes dramaturgisches Modell begreifen sollte.“ (Hinrichsen, S. 93) Möglicherweise könnte man in einem nächsten Schritt die Bearbeitungstechnik Bruckners und seiner Schüler in diese Perspektive integrieren.

Im Handbuch ebenso wie bei Gault gibt es dafür viele Anregungen, die in zukünftigen Bruckner-Studien aufgegriffen und weiterentwickelt werden können.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

WERNER KEIL: *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012. 348 S., Abb., Nbsp.

War Musik noch im Mittelalter mit einer mathematisch geprägten Vorstellung von

Harmonie im Sinne eines Abbildes des wohlgeordneten Kosmos verbunden, so dient sie in der Neuzeit auch dem subjektiven Ausdrucksbedürfnis – und spiegelt seit der Romantik die Welt in der Dissonanz. In seiner Studie zu *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne* zeichnet Werner Keil nach, wie harmonikale, gnostische und theosophische Strömungen seit dem späten 19. Jahrhundert eine Entwicklung hin zur atonalen – per se dissonanten – Musik des 20. Jahrhunderts unterlaufen; die Hauptthese des Autors ist die Bewahrung einer harmonikalen Vorstellung von Musik, die die Avantgarde in der Hinwendung zu okkultistischen Vorstellungen erreicht. Dabei streift der Autor Bereiche der historischen Esoterik – allerdings ohne selbst der Gefahr anheimzufallen, esoterische Kontextualisierungen zu betreiben.

Der von Keil gewählte Ausgangspunkt ist die These Schopenhauers von Musik als Dissonanz, die dieser an Beethoven exemplifizierte; Beethoven gilt Keil dann (im Sinne eines teleologisch geprägten Geschichtsverständnisses) als erster „dissonanter“ Komponist, und dieser Beginn der Moderne, die bis hin zu Zimmermanns „Kugelgestalt der Zeit“ reicht, ist zugleich geprägt durch die Euler'sche Entdeckung der Zahl  $e$  – Grundlage für eine neuartige Struktur, die neben kreisförmig-symmetrischen Strukturen existiert und deren Bedeutung für die Musikgeschichte bzw. für verschiedene Bilder von Musik von Keil ausführlich gewürdigt wird. Mit dem 19. Jahrhundert gewinnt zudem die Idee des Fragmentarischen an übergeordneter Bedeutung, wie Keil mithilfe einer Deutung von Chopins Préludes nachweist; das *Tristan*-Vorspiel Wagners hingegen wird von ihm als kreisförmig-symmetrisch umklammertes, ungeheuer verdichtetes Fragment verstanden. Leider übersieht der Autor, dass inzwischen durchaus eine Vielzahl von Arbeiten über Richard Wagner als Komponist präsent ist – unter Missachtung von Arbeiten etwa von Bernd Asmus oder Ekkehard Kiem, aber auch einer Vielzahl von Arbeiten anglo-amerikanischer Provenienz.

Keils analytische Anregungen sind allerdings allesamt überaus lesenswert; sie folgen

mehrheitlich der These, eine Geschichte des musikalischen Satzes ließe sich schreiben als eine Geschichte der Dissonanzbehandlung – die bemerkenswerterweise übereinstimmt mit einer maßgeblichen Position der historischen Satzlehre im gegenwärtigen Diskurs um die Bedeutung von Satzmodellen. Im Detail hat bereits Hubert Moßburger in seiner Studie *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns* (Bonn 2005) dieser These anhand des Schaffens Robert Schumanns Raum gegeben.

Besonders überzeugend argumentiert Keil in seinem Kapitel über Kepler, wenn er Bereiche wie die pythagoreische Zahlenwelt und die Proportion des Goldenen Schnitts mit der Affektenlehre des frühen 17. Jahrhunderts verknüpft. Querverweise von der Gnosis und Theosophie des späten 19. Jahrhunderts zum Schaffen Arnold Schönbergs und zum „englischen Debussy“ Cyrill Scott wirken nachvollziehbar, die Kontextualisierung der Ur-satz-Theorie Heinrich Schenkers (S. 208) hingegen ist weniger überzeugend, zumal Schenker ausweislich nie esoterische Kontakte hatte. Problematisch ist in diesem Kontext das Adorno-Kapitel des Buches, das in erster Linie – den Prämissen des Autors folgend – dem fragmentarischen Beethoven-Buch Adornos gewidmet ist (warum nicht den *Dissonanzen?*): Keil versteht es in erster Linie als gescheitertes Hegel-Buch und wird an dieser Stelle vom aktuellen Diskurs um die Bedeutung der Beethoven-Fragmente als finale Entwicklungsstufe der Ästhetik Adornos abgehängt.

Die Schlusskapitel des Buches wiederum hätten auch einer Einleitung in die von Keil ausgebreitete Thematik gereicht: Das Kapitel „Die Stimme aus dem Jenseits“, das sowohl beziehungsweise (als auch gelegentlich beziehungslos) in einer Tour de force von Rossinis *Tancredi* über Genderfragen in der Opernbesetzung, Altgriechisch und Platons *Symposion* den zunehmenden Verlust von Variantenreichtum, von Bedeutungsvielfalt und Offenheit beklagt, führt ebenso in Keils Thematik der vielfältigen Dichotomie von Harmonie und Dissonanz ein wie seine abschließende Darstellung zu „in der Musikästhetik gelegentlich dilettierenden Philosophen“ im 20.

Jahrhundert, das Arbeitsrichtungen der amerikanischen verwurzelten New Musicology in ein rechtes Licht setzt. Das ambitionierte letzte Kapitel „Leonores Flaschenpost“, dessen Titel bereits die Verschmelzung zweier zentraler Perspektiven des Autors – Beethoven und die Musikästhetik im 20. Jahrhundert – andeutet, versöhnt in seinem Weitblick.

(Oktober 2012)

Birger Petersen

*STEFANIE RAUCH: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 375 S., Abb. (Schott Campus)*

Während die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs mittlerweile vor dem Abschluss steht und Schönberg, wie man zuweilen hört, überhaupt als der quellenkundlich am besten „aufgearbeitete“ Komponist des 20. Jahrhunderts gilt (mindestens die Ausgaben der Briefe und Schriften, von denen noch Wesentliches zu erwarten ist, wären von diesem Urteil auszunehmen), weckt eine monografische Studie, welche sich der „Arbeitsweise“ Arnold Schönbergs widmet, hohe Erwartungen, aber auch gewisse Zweifel, wie dieses Vorhaben auf relativ begrenztem Raum überhaupt gelingen kann. In der Gesamtausgabe sind in zunehmendem Maße (angefangen in den achtziger Jahren, etwa in den Bänden von Christian Martin Schmidt) Skizzen und Entwürfe nicht allein aufbereitet und präsentiert, sondern auch analysiert und interpretiert worden. Auch an grundsätzlichen Überlegungen zu Schönbergs musikalischer „Werkstatt“, so bei Schmidt oder in neuerer Zeit bei Ullrich Scheideler, Ulrich Krämer und Joseph Auner, fehlt es nicht. Stefanie Rauch ist dieses Forschungs-niveau wohl bewusst, und es ist für sich eine erstaunliche Leistung, diesen gesamten Komplex an Quellen (die Autorin zählt 3.200 Seiten Material), editorischer Aufbereitung und philologischer Reflexion einmal im Zusammenhang gesichtet und einen begründeten eigenen Standpunkt gefunden zu haben. Auch weite Teile der Schönberg-Literatur werden

akribisch bearbeitet, im gegebenen Rahmen perspektiviert und (vorsichtig) kommentiert, wobei sich wie oft in solchen Fällen die interessantesten Statements zum Teil in den Fußnoten finden.

Der Hauptteil der Arbeit behandelt nicht weniger als rund zwei Dutzend Werke Schönbergs in gesonderten (Kurz-)Darstellungen. Eines der auffälligsten Ergebnisse ist, dass Schönbergs Arbeitsweise sehr disparat war: Während die Klavierlieder „von vorne nach hinten“ komponiert wurden – oft, wie von Schönberg 1912 selbst beschrieben, ausgehend von der Initialzündung der ersten Textworte –, entstanden größere Werke wie *Pelleas und Melisande* op. 5 „versatzstückhaft“, d. h. mit Blick auf ganz verschiedene Abschnitte oder Problemstellen nacheinander bzw. parallel. Diese Vorgänge können im Einzelnen überaus komplex sein, wie hier an zahlreichen Beispielen deutlich wird; einen Extremfall bildet die jahrzehntelange (und letztlich abgebrochene) Entstehungsgeschichte von *Moses und Aron*, wo ja zusätzlich die Ebene des selbst verfertigten und noch während der Komposition laufend revidierten Textbuchs zu berücksichtigen ist. Schon ein frühes Beispiel wie die *Kammersymphonie* op. 9 illustriert, wie wenig Halt scheinbar verlässliche Kategorien wie „Skizze“ und „Erstniederschrift“ geben können, wenn etwa Erstniederschriften abbrechen, revidiert oder verworfen werden (und so nachträglich den Status einer Skizze erlangen) oder umgekehrt eine gelungene Skizzierung unversehens wieder auf die Ebene der Erstniederschrift zurückführt. Dass die Reihenfolge der Entstehung von Sätzen oder Einzelstücken nicht mit der „finalen“ Abfolge im veröffentlichten Werk übereinstimmen muss (wie z. B. bei op. 10 oder op. 21) oder dass die Wiederaufnahme einer längere Zeit unterbrochenen Arbeit wie der an den *Orchestervariationen* op. 31 besondere Probleme bereitet, ist natürlich im Einzelnen nicht neu. Die Vorgänge aber auf dem gegebenen Stand der Forschung zusammengefasst und weitergedacht, auch auf relativ knappem Raum vergleichend gegenübergestellt zu haben, das ist ein hoch zu veranschlagendes Verdienst. Generell möchte Stefa-

nie Rauch Schönberg vom Vorwurf abstrakten „Konstruierens“ freisprechen: Auch die dodekaphonen Werke nehmen von konkreten klanglichen Vorstellungen ihren Ausgang, und dort, wo in der Tat handwerklich-technische Materialien (Reihentabellen u. dgl.) dominieren, so bei den späten Werken op. 41 und op. 45, gehen sie der eigentlichen Komposition voraus, sollen dem Komponisten vorab „die Reihe zugänglich machen“ (S. 296).

Natürlich bleiben bei einer Arbeit von diesem Anspruch methodische Probleme, die hier nur ansatzweise zu diskutieren sind. Stefanie Rauch schreibt selbst, dass zwischen der „gedanklichen Dimension“ des Komponierens und den erhaltenen schriftlichen Quellen immer ein schwer zu vermessener Abstand bleibt. Das Anliegen, Schönberg aus dem Dunstkreis der „Genieästhetik des 19. Jahrhunderts“ herauszuholen (wie es zuweilen etwas pauschal heißt), d. h. von Mystifizierungen zu befreien, die er selbst in erheblichem Maße betrieben hat, ist aller Ehren wert. Es fragt sich jedoch, wieweit eine quellenkundliche Arbeit dies überhaupt leisten kann. Dass ein Komponist ein bestimmtes Problem in seine Details zerlegt, „bis es sich zu seiner Zufriedenheit lösen ließ“ (S. 299), macht ja die Arbeit an sich nicht weniger erstaunlich. Andererseits ist mir nicht ganz plausibel geworden, welchen Beitrag hier die von Stefanie Rauch in den reflektierenden Abschnitten herangezogene Kreativitätsforschung leisten könnte – so sehr der Zugang „frischen Wind“ in die verstaubten Gefilde der Philologie zu bringen verspricht. Ob Schönberg von „Intuition“ spricht oder die neuere Schaffenspsychologie von internalisierten Automatismen, ändert in der Sache ja nicht viel – nur die Ebene der Beschreibung wechselt. Eher müsste man wohl genauer fragen, *welcher Art* denn die Probleme sind, mit denen der Komponist sich da herumschlägt – die kompositorische Arbeit „löst“ ja nicht einfach Aufgaben wie etwa die Mathematik. Diese Art ästhetische Vertiefung, für die etwa Reinhold Brinkmann im B-Band seiner *Pierrot lunaire*-Edition ein herausragendes Beispiel gegeben hat, erforderte natürlich einen

ganz anderen Zuschnitt der Arbeit, spricht: eine stärkere Selektion des Materials. Stefanie Rauch setzt zwar gewisse Schwerpunkte: Mit einem statistischen Verfahren, das auf die gängige Periodisierung von Schönbergs Œuvre projiziert wird, sollen besonders markante bzw. kritische Punkte seiner Entwicklung identifiziert werden. Im Ergebnis bleiben jedoch so viele Werke und so viele Materialien zu berücksichtigen, dass ästhetische Begründungen für kompositorische Entscheidungen im Einzelfall nicht immer transparent werden. Jedoch wären die genannten Vorzüge einer vergleichenden Gegenüberstellung sehr verschiedener „Fälle“ anders wohl kaum zu haben gewesen. Und so ist die musikalische Schönberg-Philologie noch lange nicht an einem Ende, hat aber eine bedeutende Arbeit hinzugewonnen.

(Oktober 2012)

Andreas Meyer

*ALEXANDER SAIER: Rhythmuswahrnehmungen im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an Werken Carl Orffs. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2011. XI, 491 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 19.)*

Noch 1988 kritisierte Jonathan D. Kramer in *The time of Music*, dass die empirische Rhythmusforschung an allzu einfachen Beispielen ausgerichtet sei. Alexander Saier entwickelt in seiner Dissertation einen Versuchsaufbau, durch den die Perzeption rhythmischer Komplexität empirisch beschreibbar werden soll. In einem ersten Schritt nahmen die Probanden Klassifikationen verschiedener Rhythmen vor (nach einem einfachen Schema von Gefallensgraden). In einem zweiten Schritt sollte dann die nicht nur ästhetisch, sondern auch kognitiv höhere Attraktionskraft relativ komplexer rhythmischer Figuren nachgewiesen werden. Beim freien Nachspielen der Rhythmen werden komplexere Detailfiguren von den Probanden stärker erinnert

und bleiben in deren individuellen Varianten präsent. Dabei ergab sich das Problem, dass die Probanden oftmals zu große Scheu vor diesem aktiven Nachspielen besaßen. Die reduzierte Anzahl verfügbarer Beispiele musste zudem durch eine Expertengruppe den ursprünglich vorgespielten Rhythmusexzerpten wieder zugeordnet werden (da diese Relation aufgrund der teilweise starken Abweichungen von den Originalen keineswegs selbstverständlich war).

Dieser Versuchsanordnung wird ein ausführlicher Theorieteil vorangestellt, der allerdings ganz verschiedenartige Konzepte rhythmischer Komplexität zusammenführt: „Unter dem Begriff der ‚Komplexität‘ ist in dieser Hinsicht alles zu verstehen, das über die monotone Struktur eines Rhythmus hinausgeht.“ (S. 9) So erzeugen Mikrotiming-Phänomene, mit denen vor allem die Musikethnologie ständig konfrontiert ist, Komplexität durch performative Abweichungen von den digitalen Relationen 1:2 und 1:3 der europäischen Notenschrift. Aus Sicht einer systematisch-empirischen Rhythmusforschung dagegen sind bereits einfache Kompositionen, die auf diesen Relationen basieren (und sie in Tonhöhenzusammenhänge überführen), als komplex zu bezeichnen. Aus Sicht der historisch-analytischen Rhythmustheorie wiederum ist es vor allem die Kombination und Ausweitung der Basisrelationen durch Hemiolen oder Synkopierungen, die rhythmische Komplexität generiert. Nur dieser letzte Punkt jedoch wird von den Rhythmusfiguren abgedeckt, die Saier seinen Experimenten zugrunde legt. Die selbst komponierten bzw. kompilierten Beispiele besitzen dabei keinen direkten Bezug zu den Kompositionen Carl Orffs – mit ihnen soll aber die Annahme besonders günstig vor einem Hintergrund metrischer Einförmigkeit wahrnehmbarer rhythmischer Devianzen bestätigt werden (S. 83), die eher Orffs Stilmitteln als etwa der maximalen Komplexität eines Brian Ferneyhough entspricht. Dabei ergab sich als interessantes Nebenergebnis, dass – zumindest für Saiers europäische Probanden – die Orientierung an einem (mitgezählten oder getappten) me-

trischen Grundpuls eine notwendige Bedingung für die Wiedergabe der rhythmisch von diesem Grundpuls abweichenden Figuren darstellt (S. 469).

Die Diskussion der aus diesem Versuchsaufbau abgeleiteten empirischen Daten weist problematische Aspekte auf: So berücksichtigt Saier das etablierte Konzept der rhythmischen Dissonanz nicht, obgleich sein Begriff rhythmischer Komplexität eben dieses Konzept implizit beständig umstreift. Die auf S. 166 abgebildete Grafik zeigt entgegen der Grundhypothese Saiers zunächst eine Präferenz „konsonanter“ rhythmischer Figuren, solange diese noch als reines Tonmaterial und nicht als ästhetische Ausformung wahrgenommen werden. Die negative Klassifikation der Triolenfigur in derselben Beispielgrafik wiederum könnte auch die einfache Erklärung besitzen, dass diese eine Auftaktwirkung des Gesamtrhythmus erzeugt, der das Exzerpt unvollständig erscheinen lässt. Vor allem jedoch vermeidet Saier nicht immer die Gefahr, dass seine Hauptthese von der höheren Attraktionskraft rhythmischer Komplexität zur terminologischen „self fulfilling prophecy“ wird: Der qualitativ-ästhetisch verstandene Begriff der Komplexität bleibt zugleich methodisch rein quantitativ als Hinzutreten von Ablaufschichten bestimmt; in den von Saier als komplex bezeichneten Varianten jedoch wird durch das Hinzutreten einer den metrischen Grundpuls nachzeichnenden ostinaten Ablaufschicht der Gesamt Ablauf für den Rezipienten qualitativ weniger komplex (S. 210). Besonders werthaltig erscheint dagegen Saiers empirische Bestätigung intuitiv schlüssiger Varianten rhythmischer Memorierbarkeit: Synkopen werden melodieunabhängig primär durch eine metrische Rasterung kontextualisiert, bei anderen Rhythmusfiguren wie Quintolen dagegen ist diese kognitive Kontextualisierung eher melodieabhängig und vom Metrum stärker unabhängig.

Insgesamt ist Saier dafür Respekt zu zollen, eine perspektivische Erweiterung der empirischen Rhythmusforschung in einer über einige Jahre verfolgten und zum Teil mit unglücklichen Bedingungen wie Datenverlusten

etc. einhergehenden Arbeit in Angriff genommen zu haben. Es dürfte allerdings auch aufgrund der beschriebenen methodischen Inkonsistenzen leider ein wenig guten Willens benötigen, Saiers Ergebnisse von ihrem spezifischen Methodengerüst abzutrennen und so für zukünftige Forschungen verfügbar zu halten.

(Juli 2012)

Julian Caskel

*KNUTHOLTSTRÄTTER: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler. Weimar u. a. Böhlau Verlag 2010. 322 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 5.)*

Gemessen an seiner künstlerischen und pädagogischen Bedeutung für die Neue Musik gebührte dem argentinischen Wahlkölner Mauricio Kagel zweifellos große Aufmerksamkeit. Doch vergleicht man die tatsächliche Beachtung, die ihm und seiner Arbeit bislang entgegengebracht wurde, mit der publizistischen Präsenz etwa seines Kölner Kollegen Karlheinz Stockhausen, so liegt das Entwicklungspotenzial der Kagel-Forschung auf der Hand. An diesem Punkt setzt Knut Holtsträter mit seiner bei Albrecht von Massow entstandenen Dissertation an und es ist ihm – um den Gesamteindruck vorweg zu benennen – ein wichtiges und gutes Buch gelungen. Dem Anspruch nach möchte die Arbeit nicht nur werkanalytisch Forschungslücken schließen helfen, sondern – wie bereits der Titel verrät – mit Hilfe der Stichworte „Erzählen“, „Intermedialität“ und „Sammeln“ Charakteristika von Kagels Personalstil herausarbeiten und mit aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskursen in Beziehung setzen. Entsprechend sind die ersten drei von insgesamt fünf Hauptkapiteln diesen drei Begriffen gewidmet, die zunächst im Hinblick auf Kagel theoretisch etabliert und anschließend an verschiedenen Werken exemplifiziert werden. Im darauf folgenden Kapitel dringt der Autor zum Kern der kompositorischen Ästhetik vor, dem Konzept der Seriellen Tonalität, leitet dieses aus

Kagels Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule sowie dem argentinischen Frühwerk her und folgt den Spuren bis in die 1980er Jahre innerhalb des kammermusikalischen Zyklus *Die Stücke der Windrose*. Das letzte Kapitel, programmatisch überschrieben mit dem Werktitel *Les Idées fixes*, widmet sich den Konsequenzen der Seriellen Tonalität für das orchestrale Spätwerk.

Die untersuchten Arbeiten – *Südosten* und *Osten* aus den *Windrose*-Salonstücken, *Exotica*, *Anagrama*, das frühe *Sexteto de cuerda* aus der argentinischen Zeit sowie die berühmte filmische Komponistenstudie *Ludwig van* – dienen als eine Art roter Faden und stehen in jeweils einem Kapitel im Zentrum, um an anderen Stellen wieder aufgegriffen und um neue Aspekte ergänzt zu werden (insbesondere der Beethoven-Film). Dies mag durch die analytischen Absichten der jeweiligen Passagen motiviert sein, führt gelegentlich aber zu Redundanzen und behindert die Übersichtlichkeit, so dass man sich verschiedentlich die Fülle der klugen Bemerkungen und kompositionsästhetischen Details an einem Ort versammelt wünscht, ohne im Text springen zu müssen. Zu diskutieren wäre ebenso, ob die vom Autor gesuchte enge Anbindung des Themas an aktuelle Diskurse über literaturwissenschaftliche Erzähltheorien, Intermedialitätsforschung und kulturanthropologische Theoriebildung unverzichtbar ist oder ob die entsprechenden Inhalte nicht vielleicht in einem Kapitel hätten gebündelt werden können.

Diese Bemerkung sollte keinesfalls als versteckte Kritik missverstanden werden, da die ersten drei Kapitel solide ausgeführt, gut recherchiert und mit wichtiger Sekundärlektüre flankiert wurden. Vielmehr ist sie der Beobachtung geschuldet, dass mit dem Blickwechsel auf die Geschichte und die werkästhetischen Konsequenzen des Konzepts der Seriellen Theorie im vierten Kapitel der Schreibstil der Arbeit noch souveräner wirkt und den Eindruck weckt, dass der Autor nun bei seinem eigentlichen Thema angekommen ist, wenn er eindrucksvoll aus der Musik heraus eigene Kategorien entwirft. Besonders hoch

ist ihm anzurechnen, dass er für seine Dissertation umfangreiche Recherchen in der Kagel-Sammlung der Paul-Sacher-Stiftung unternahm und die präzise dokumentierte Materialfülle viele neue Erkenntnisse zu den genannten Werken eröffnet. So erfährt man beispielsweise zahlreiche Details über das Drehbuch von *Ludwig van* und dessen Überarbeitungen, über Kulissen, künstlerische Mitstreiter, Skizzen und Textgrundlagen, das kompositorische Material, die Dreharbeiten, die Nachsynchronisation sowie die drei autorisierten Fassungen des Films. Als charakteristischster Zug des Kagel'schen Personalstils wird in diesem Kapitel auch die Entstehung der Seriellen Tonalität überzeugend nicht erst aus dem merklichen Stilwechsel Ende der 1960er Jahre und der Retablierung der Konsonanz hergeleitet, sondern zehn Jahre früher datiert, als der Komponist mit *Anagrama* (1957–58) sein erstes in Deutschland vollendetes Werk vorlegte. Passend kontextualisiert werden auch die damaligen Debatten über Zufallsoperationen und alternative automatisierte Verfahren, kontrastiert durch Bemerkungen zum provokativen Potenzial, als Kagel das Tabu tonaler Klanglichkeit schließlich wirkungsvoll brach. Gern hätte man dabei mehr etwa über seine Auseinandersetzung mit Henry Cowells Rhythmuskonzepten erfahren, die leider nur in wenigen Fußnoten abgehandelt wird. Auch hätte man sich bei nicht immer ganz präzisen Seitenblicken auf Zeitgenossen mehr Informationen beispielsweise über sein Verhältnis zu Kölner Kollegen wie Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert und Gottfried Michael Koenig gewünscht. Auch den terminologischen und musikhistorischen Pointen – wenn etwa Kagel ein Schlüsselwerk der 1980er Jahre *Les Idées fixes* nennt – wird leider nicht weiter nachgegangen (für Berlioz ist kaum mehr als eine Fußnote Platz). Mehr als aufgewogen werden solche kleinen Desiderata aber durch den mehr als dreißig Seiten umfassenden dokumentarischen Anhang der in der Sacher-Stiftung eingesehenen Materialien, der ein reiner Gewinn für alle weiteren Forschungen über Kagel sein dürfte. Bedauerlich wiederum ist, dass nach einem ausführ-

lichen Verzeichnis der verwendeten Literatur, Noten und Tonträger kein Personenregister folgt. Zusammenfassend ist Knut Holtsträters Versuch, das kompositorische Subjekt in Kagels Schaffen aufzuspüren und dabei dessen Vorliebe für ironische Stilmittel angemessen zu berücksichtigen, aber sehr gelungen und von hohem Informationsgehalt.

(Juli 2012)

Michael Custodis

*MICHAEL MOWITZ: Die Form der Klänge. Stockhausens „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ am Beispiel der Komposition „Kontakte“. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2010. IX, 301 S., CD, Nbsp., (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 17.)*

Der Instrumentalpädagoge, Musikwissenschaftler, Komponist und Musiker (Stefan) Michael Mowitz hat sich mit Stockhausens elektronischer Komposition *Kontakte* bereits in seiner Diplomarbeit beschäftigt, die 2002 im Verlag Die blaue Eule (Essen) unter dem Titel *Die Form der Unendlichkeit. Aspekte der Momentform und der seriellen Struktur in Karlheinz Stockhausens „Kontakte“* erschienen ist. In seiner Dissertation, die 2008 von der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde, hat Mowitz die Studien erweitert und den Schwerpunkt von der Form auf die Zeitstruktur verlagert. Die Arbeit gliedert sich somit in Kapitel zu entstehungsgeschichtlichen Kontexten (Einflüsse auf Stockhausens Schaffen, Weiterentwicklung der seriellen Technik, Entwicklung der elektronischen Musik), zur Zeitkonzeption Stockhausens und deren Niederschlag in *Kontakte* sowie zur Analyse des Klangmaterials und der Werkstruktur. Die beiliegende CD enthält eine elektronische Version des Buches mit eingebauten Links von Klangbeispielen des von Mowitz digital rekonstruierten Klangmaterials von Stockhausen. Letzterer konnte offenbar noch bestätigen, dass die Klangbeispiele das Originalmaterial „zumindest sehr genau illustrieren“ (S. 115).

Bekanntlich hat sich Stockhausen in seinem Aufsatz „... Wie die Zeit vergeht ...“ (1956) mit der Frage befasst, „ob der seriellen Höhenstruktur [Tonhöhen] eine serielle Dauernstruktur zugeordnet werden kann, ohne dass sich diese widersprechen“ (Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 112). Diese Frage habe Stockhausen positiv beantwortet und gleichzeitig die damit zusammenhängende Problematik der zeitlichen Gestaltung von Klangfarben (als rhythmische Impulsstrukturen) gelöst, so dass sich daraus die „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ entwickelt habe. Auf dieser Grundlage entstand Mowitz zufolge die elektronische Komposition *Kontakte*: „Mit seiner ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ überwindet Stockhausen erstmals – zumindest theoretisch – diese Schwierigkeiten, indem er die Klangfarbe auf zeitlich bestimmbare Eigenschaften zurückführt und das zu verarbeitende Klangmaterial aus der übergeordneten Werkstruktur ableitet.“ (S. 103) Bei der Analyse des elektronischen Stücks, die durch erläuternde Tabellen und durch Abbildungen von Skizzen Stockhausens ergänzt wird, ging Mowitz dem entsprechend von der Annahme aus, dass sich das Modell einer einheitlichen Zeitstruktur (einem „berechneten“ beziehungsweise konstruierten Zusammenhang von Makro- und Mikrostrukturen) in dem Werk finden lassen könne. Diese Erwartung hat sich jedoch nicht bestätigt. „Die Untersuchung der Materialgestaltung zeigt, dass Stockhausen bei der Herstellung des Klangmaterials stark von seiner zuvor postulierten Verfahrensweise abwich. [...] Obgleich Stockhausen bei der Materialgestaltung und -verarbeitung auch unabhängig von den Defiziten seiner klangfarblichen Gestaltungsmethode darum bemüht war, Merkmale der Struktur zu verarbeiten, verdeutlichen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit, dass es Stockhausen in ‚Kontakte‘ nicht gelungen ist, die Klangfarbe mittels des von ihm beschriebenen Verfahrens umfassend zu gestalten. So gesehen haben sich Stockhausens Erwartungen an die ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ nicht verbindlich in der Komposition ‚Kontakte‘ manifestieren können“ (S. 231). Al-

lerdings waren Abweichungen von vorkonzipierten Verläufen bei Stockhausen damals bereits üblich, nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch deshalb, weil er bereits eine „statistische Zeitwahrnehmung“ in seine Überlegungen einbezogen hat (vgl. Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 129).

Die beiden einander ergänzenden Arbeiten (Diplomarbeit und Dissertation) von Mowitz können mit Gewinn gelesen werden, obwohl sie beide einen Hang zur Immanenz zeigen. Wer Studien erwartet, in denen sich die internationale Beschäftigung und Reflexion bzw. ein internationaler Stand der Forschung zu Form und Zeit in der Neuen Musik, zu elektronischer Musik und Stockhausen spiegeln, wird daher enttäuscht (zu nennen wären beispielsweise Publikationen von Jonathan D. Kramer oder diverse Studien von Richard Toop). Stattdessen folgt Mowitz überwiegend Stockhausens eigenen, immer überlegt auf sich selbst zulaufenden Spuren, einer eingeschränkten Auswahl von Sekundärliteratur sowie persönlichen Interessen, die sich vor allem auf einen analytischen Nachvollzug des Klangmaterials und der Werkstruktur von *Kontakte* beziehen. Sieht man also ab von solchen selbstverständlichen Erwartungen an eine aktuelle musikwissenschaftliche Dissertation, so ist die Arbeit trotzdem sehr informativ, denn gründliche Einlassungen auf die kompositorischen Ideen und die entsprechenden Resultate in Stockhausens Werken sind, insgesamt gesehen, noch immer unterrepräsentiert.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

STEFAN DREES: *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 168 S., Abb., Nbsp.*

In den vergangenen zehn Jahren sind die von einer neuen Historischen Anthropologie (Christoph Wulf/Dietmar Kamper) und von theaterwissenschaftlicher Performativitätsforschung (Erika Fischer-Lichte) angestoßenen Körperdiskurse auch in den Musikwissenschaften angekommen. So kann allmählich

auch hier von „Konjunkturen des Körpers“ die Rede sein, von denen Hartmut Böhme bereits 2002 in einem gleichnamigen Aufsatz sprach, mit dem er bereits so etwas wie einen Rückblick auf einen Höhepunkt entsprechender Forschungsperspektiven markierte.

Dabei sind noch einige Herausforderungen zu lösen, die insbesondere die innermusikalischen Wirksamkeiten des Körpers betreffen. Denn für die Musikwissenschaften stellt sich, stärker als in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften, zugleich die Frage nach einer Präsenz oder Immanenz des Körpers im nicht Sichtbaren und nicht Begreifbaren des Mediums Musik selbst. Der szenisch sichtbare bewegte Körper *zur* Musik ist noch allzu häufig alleiniger Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, ohne dass aber die Bedingungen seiner Gegenwart oder Materialität *in* der Musik näher bestimmt werden. Von solchen Ansätzen hebt sich Stefan Drees' Buch wohlthuend differenziert ab, wodurch es diesbezüglich eine Ausnahme darstellt.

Der Autor möchte sein Buch als einen „Versuch einer systematischen Bestandsaufnahme unterschiedlicher, teils aufeinander verweisender, teils aber auch einander ausschließender Körperkonzeptionen“ verstanden wissen. (S. 10) Angesichts einer Fülle von entsprechenden musikalischen, literarischen und ästhetischen Entwürfen der jüngeren Musikgeschichte gelingt ihm dies außerordentlich gut. Sein treffsicherer Blick für sorgsam ausgewählte exemplarische Werke und Diskurse führt zu einer ausgewogenen Darstellung der durchaus komplexen Materie. Sehr gut fügt sich der umfangreiche Fußnotenapparat in die Untersuchungen ein, der aufgrund seiner ausführlichen Verweisstruktur ein gleichsam eigenes Kompendium zum gegenwärtigen Stand der Forschung bildet – auch wenn hier noch die ein oder andere essentielle Lücke zu schließen wäre.

Insgesamt gliedert Drees seine Studie in fünf Themenbereiche, denen er nicht zuletzt durch die Bezeichnung „Problembereiche“ (S. 13) den Charakter eines offenen und un abgeschlossenen Projekts gibt und die dargestellten Diskurse zugleich in ihrer Diskursivität

bewahrt. Das erste Kapitel „Leiblichkeit und Stimme“ widmet sich den wohl körperlichsten Aspekten einer nicht durch Instrumente hervorgebrachten Klanglichkeit, dargestellt u. a. anhand der Entwürfe von Dieter Schnebel, Meredith Monk oder Laurie Anderson. Hierbei fällt Drees’ Augenmerk nicht nur auf stimmtechnische Voraussetzungen und physiologische Dispositionen des Singens (Atmen, Schreien, Hauchen etc.), sondern auch auf Momente einer Emotionalisierung des Ausdrucks (S. 23), etwa auf ein „affektiv aufgeladenes Leibbewusstsein“. (S. 26) Im zweiten Problembereich „Der Körper im Spannungsfeld von Befreiung und intermedialem Einsatz“ werden u. a. bedeutsame Schritte der Enttabuisierung des Sexuellen beleuchtet, etwa in Arbeiten Nam June Paiks; darüber geht Drees aber auch den Bedingungen einer „Mediatisierung des Körperlichen“ (S. 63) sowie dessen Veränderung, Transformation und Überschreibung durch technische Medien nach. Folgerichtig widmet sich Drees in einem dritten Kapitel dem „hybridisierte[n] Körper im Spannungsfeld künstlerischer Fragestellungen“. Hier entwickelt er diskursive Zugänge zu Interfaces, Biofeedbacks und Sensoren etc. im Zusammenhang des philosophischen Topos der Mensch-Maschine, aufgezeigt u. a. an Performance-Konzeptionen von Stelarc und kompositorischen Strategien Heinz Holligers. Als besondere Leistung des Buches kann das darauf folgende Kapitel gewürdigt werden, in dem der Autor eine differenzierte Auseinandersetzung mit Fragestellungen von Musik, Körperlichkeit und körperlicher Behinderung führt. Dass eine körperliche Behinderung – der Autor verwendet explizit die Bezeichnung „beschädigte Körper“ – einerseits als Herausforderung für körperlich-motorisch eingeschränkte Instrumentalisten als auch für deren Komponisten gesehen wird, ist in der Forschungsgeschichte bereits mehrfach eingehender beleuchtet worden. Drees geht jedoch über die bisherige Forschungsdiskussion hinaus, indem er sich verstärkt genuin ästhetischen Fragestellungen widmet, etwa der Beziehung künstlerischer Darstellung und körperlich-sinnlicher Wahr-

nehmung, indem er u. a. die kompositorische Integration der Gebärdensprache untersucht oder gar die Simulation von Behinderung „als Form künstlerischen Handelns“ (S. 112) in den Blick nimmt. Somit bilden die exemplifizierenden Verweise auf innermusikalische Darstellungsformen in Werken von György Kurtág, Helmut Oehring oder Hans-Joachim Hespos einen gut geeigneten Einstieg, um zu den Kernpunkten der Körperdiskurse der vergangenen 60 Jahre vorzudringen, nicht zuletzt, da der Autor in diesem Kapitel auch eine stärkere historische Anbindung an kompositorische Entwicklungen über den Untersuchungszeitraum hinaus leistet – was man sich auch in den anderen Kapiteln zuweilen gewünscht hätte. Im letzten Kapitel steht „Der Körper als Instrument und performative Resource“ im Vordergrund. Ein wenig drängt sich der Eindruck auf, hier sei all das noch verarbeitet, was aus den anderen Kapiteln herausgefallen oder noch übrig sei: Das Gestische, der Körper des Rezipienten und letztlich die Auswirkungen der mp3-Technologie. So könnte vor allem die Materialität des Körpers des Rezipienten, ebenso die Geste im Akt des Komponierens noch fundierter dargestellt und im Sinne einer innermusikalischen Verortung herausgearbeitet werden. Andererseits geben diese angerissenen Aspekte wiederum Anregungen zur weitergehenden Forschung.

Insgesamt bildet das wissenschaftlich wie sprachlich exzellent ausgearbeitete und zugleich diskursiv offene Buch von Stefan Drees eine hervorragende Grundlage sowohl für den Einstieg als auch die Vertiefung in substanzielle Fragestellungen der Erforschung von Körperlichkeit in der jüngeren Musikgeschichte. Es sei all jenen ans Herz gelegt, die sich mit dieser Thematik wissenschaftlich auseinandersetzen wollen.

(Juli 2012)

Tim Becker

GIROLAMO FRESCOBALDI: *Opere complete XII: Fiori musicali di diverse composizioni. Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Recercari in partitura a quattro*. Hrsg. von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, unter Mitarbeit von Etienne DARBELLAY und Christine JEANNERET. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2010. LIV, 91 S., Abb., Zusatzheft: 82 S. (Monumenti Musicali Italiani. Band 27.)

Frescobaldis *Fiori Musicali* gehören zu den beeindruckendsten Kompositionszyklen für Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, deren Hintergrund die drei Messen *della Domenica, degli Apostoli* und *della Madonna* sowie die beiden weltlichen Lieder *Bergamasca* und *Giolmetta* bilden. 1635 bei Alessandro Vincenti erstmals veröffentlicht, hatten sie maßgeblichen Einfluss auf die nachfolgenden Musikergenerationen. So gibt es zahlreiche Zitate und Bezugnahmen auf die Werke, darunter beispielsweise eine komplette Abschrift von Johann Sebastian Bach. Als Lehrbuch „agli organisti [...] che potranno rispondere a Messe e a Vespri“ (S. I) konzipiert, handelt es sich zudem um eine der fruchtbarsten Quellen des 17. Jahrhunderts für das Studium der gottesdienstlichen Liturgie in Hinblick auf den Einsatz der Orgel. Angesichts ihres musikgeschichtlichen Ausnahmecharakters ist die kritische Edition der *Fiori Musicali* ein Baustein von enormer Bedeutung hin zur Komplettierung der Frescobaldi-Gesamtausgabe und der kritischen Aktualisierung des Forschungsstandes.

Die Edition besteht aus zwei Bänden: erstens einem hochformatigen Hauptband mit Vorwort in italienisch und englischsprachiger Kurzfassung, kritischem Bericht, Faksimile-Abbildungen und Edition des Notentextes in Partiturform, zweitens einem querformatigen Paperbackband, der ausschließlich den Notentext in Klavier-/Orgelsystem enthält und vor allem dem praktischen Gebrauch dient. Das umfangreiche Vorwort gliedert sich in verschiedene kleinere Kapitel, die die *Fiori Musicali* unter Berücksichtigung der neusten Sekundärliteratur in den historischen Kontext einordnen und Hinweise für die originalgetreue Aufführungspraxis liefern.

Es ist auffällig, dass sich der Herausgeber nachhaltig für die treffende These Frederick Hammonds einsetzt, dass es sich bei den *Fiori Musicali* um einen Kompositionszyklus handelt, der nicht explizit für den Gebrauch an der Cappella Giulia konzipiert worden sei (vgl. z. B. S. I, XIV). Neben den Verweis auf Sekundärliteratur führt der Autor die beiden zentralen Passagen aus dem Vorwort an den Leser („Al Lettore“) an, die in der Tat vor allem den universalen Lehrbuchcharakter für Organisten unterstreichen. Zudem verdeutlicht der Autor, dass nicht die rekonstruierbaren Dispositionen der Orgeln an der Peterskirche zur Zeit Frescobaldis der Hintergrund für die Komposition des Zyklus seien, sondern „più strumenti di diversa fisionomia“ (S. XIV). Doch bei aller Plausibilität für die These des universalen Charakters der Werke sollte im Blick behalten werden, dass in der Peterskirche im 17. Jahrhundert Orgelmusik in der Liturgie erklang. Da keine kritische Diskussion und Abwägung der Musikalien mit den Quellen der Peterskirche erfolgt, bleibt letztendlich die Frage offen, warum Frescobaldi bei seinen alltäglichen liturgischen Verpflichtungen nicht auch auf seine eigenen Kompositionen der *Fiori Musicali* zurückgegriffen haben sollte.

In Hinblick auf die Verwendung der *Cantus firmi* verweist der Herausgeber darauf, dass das Kyrie ultimo der *Messa della Domenica* in neueren Ausgaben mit dem zweiten Kyrie in der aktuellen *Editio Vaticana* gleichgesetzt wurde, was auf den charakteristischen Terzsprung des Torculus und die anfängliche tonale Verortung auf *d* zurückzuführen sein dürfte. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine leicht veränderte, transponierte Fassung des Kyrie ultimo aus zeitgenössischen Quellen und somit um eine analoge Version des ersten Kyries. (vgl. S. IX) Auf überzeugende Weise wird durch die vorliegende Edition der *Cantus firmus* über dem *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* – bekannt in der analogen Version als *Aria sopra Sancta Maria* bei Claudio Monteverdi – im Sinn der rhythmisierten Schreibweise im *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* in der *Proportio tripla* an den Rhythmus des *Tempus*

imperfectum der vier durchlaufenden Hauptstimmen angepasst (vgl. S. XXI f.). Zudem erwähnt Tagliavini, dass es sich bei dem Soggetto möglicherweise um ein Soggetto cavato *Re Fa Fa Mi La Re* über den Magnificat-Ausschnitt „Beatam dicant te“ handelt (S. XXII).

Vor allem die hochformatige Partitur-Version besticht durch ihr ausgewogenes und übersichtliches Erscheinungsbild. Sie orientiert sich – unter Beibehaltung der vier ausgeschrieben Einzelstimmen und den C-Schlüsseln für die drei oberen Stimmen – optisch am Erstdruck. Die durch den Typendruck bedingten Einzelnoten der Erstaussgabe werden in den kleineren Notenwerten durch moderne Balkenligaturen wiedergegeben. Die Triller bleiben in der Originalschreibweise erhalten. Die Ausführung wird detailliert im Vorwort erläutert. Der kritische Apparat bezieht nicht nur leicht abweichende Versionen verschiedener Druckexemplare, sondern auch einzelne wichtige Handschriften des 17. Jahrhunderts mit ein. Bei besonderen editorischen Schwierigkeiten wird durch Fußnoten im Notentext auf den kritischen Bericht hingewiesen. Bedauerlicherweise fehlt im *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* (S. 73 ff.) die zentrale fünfte Cantus-firmus-Stimme. Da sich der Herausgeber für eine möglichst große optische Annäherung an den Erstdruck entschieden hat (vgl. S. XXXIII), wird z. B. im Christe III der *Messa della Domenica*, welches im Tempus imperfectum cum prolazione perfecta in der Proportio 3/2 steht, der Cantus firmus in dreizeitigen ganzen Noten (anstatt punktierter ganzer Noten) wiedergegeben. Dies hat zur Folge, dass in den Unterstimmen optisch identische zweizeitige ganze Noten erscheinen. An bestimmten Stellen finden sich geschwärzte Noten („note denigrate“ bzw. „annerite“, S. XXXIV), welche entweder Hemiolen oder rhythmische Unregelmäßigkeiten anzeigen. Ihre Verwendung in der Transkription entspricht den Editions-kriterien der Frescobaldi-Gesamtausgabe und ist im Zusammenhang selbsterklärend. Meist entspricht die geschwärzte Note einer zweiwertigen ganze Note und dient der visuellen

Absetzung von der dreizeitigen ganzen Note in der Cantus-firmus-Stimme (vgl. S. 6).

Die Paperbackausgabe bietet an vielen Stellen leider kein so übersichtliches Gesamtbild. Häufig sind Anfangstakte weit gedehnt, am Ende des Stücks wird der Notentext extrem gestaucht (vgl. S. 14 f. und S. 16 f.). Bisweilen wirken Haltebögen störend, z. B. die Überschneidung von Haltebogen der dritten Stimme und die Achtelnoten der zweiten Stimme in Takt 16 der *Toccata avanti la Messa degli Apostoli* (S. 22) oder die Überschneidung von Bogen und Longa im Tenor ebenda Takt 20. Auch die Entscheidung, die Pausen auf ein Minimalmaß zu reduzieren und bei ganztaktigem Aussetzen völlig zu streichen, hat zur Folge, dass der Stimmverlauf prima vista manchmal nur erschwert nachzuvollziehen ist – auch dies ist jedoch eine Vorgabe der Gesamtausgabe (S. XXXIII).

Trotz dieser Marginalien konnten durch die gründliche Quellenarbeit des Herausgebers und seines Mitarbeiterteams völlig neue Akzente für die wissenschaftliche und musikalisch-praktische Arbeit mit den *Fiori Musicali* gesetzt werden.

(August 2012)

Gunnar Wiegand

GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL:  
*Brockes-Passion. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Hrsg. von Axel WEIDENFELD, Manfred FECHNER, Ludger RÉMY. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2010. XL, 239 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 3.*)

Mit *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* legte Barthold Heinrich Brockes 1712/13 eines der für den nord- und mitteldeutschen Raum wichtigsten Passionslibretti vor. Nicht zufällig entstand es in Hamburg, wo öffentliche Oratorienkonzerte bereits kurz nach 1700 Konjunktur hatten. Brockes schrieb seinen Text im hohen Stil, orientierte sich an Marino, an mittelalterlich-mystischer Literatur und an der zeitgenös-

sischen Passionspredigt; der Evangelist, wenn auch frei gedichtet, stellt eine Nähe zur oratorischen Passion her. Die Verschmelzung dieser verschiedenen Literatur- und Traditionsstränge hat die überwältigende Bildhaftigkeit des Textes und, damit einhergehend, dessen erschütternde Wirkung zur Folge, aber auch eine gewisse frömmigkeitsgeschichtliche Ortlosigkeit. Brockes' Passion öffnet sich dem Konzertsaal ebenso wie der Kammer (in der Keisers Erstkomposition 1712 uraufgeführt wurde) und ist auch im liturgischen Rahmen verwendbar. In dieser im Zusammenhang mit der beginnenden Säkularisierung brisanten Eigenschaft ist ein Gutteil der Attraktivität des Textes zu sehen: Er bot verschiedene Möglichkeiten des Zugangs und eröffnete individueller Religiosität ein weites Feld.

Es ist angesichts dessen außerordentlich zu begrüßen, dass Stölzels *Brockes-Passion* von 1725 nun als Denkmälerband vorliegt. Zu den kritischen Ausgaben der entsprechenden Werke Händels (HHA I/7) und Telemanns (TAXXXIV) tritt damit eine Brockes-Passion, die für die Liturgie entstand: für den Karfreitagsgottesdienst in der Gothaer Schlosskapelle.

Der Band repräsentiert die Ergebnisse langjähriger Forschungsarbeit. Am Anfang stand Ludger Rémys musikalische Wiederbelebung des Werkes, die 1998 in einer CD-Produktion (CPO) gipfelte. Auf der Grundlage von Rémys Aufführungspartitur erarbeitete Axel Weidenfeld eine Edition, die von Manfred Fechner aufgrund neuer Quellenuntersuchungen überarbeitet wurde. Alle drei firmieren als Herausgeber; es gibt zwei einander ergänzende Vorworte von Weidenfeld und Fechner (beide in Deutsch und Englisch); den Kritischen Bericht hat Fechner in seine endgültige Form gebracht. Entscheidend war dessen Erkenntnis, dass als Hauptquelle nicht die in Sondershausen überlieferten Partituren bzw. Partiturfragmente, sondern der ebenfalls dort liegende Stimmensatz anzusehen ist, der „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ die Gothaer Erstaufführungsfassung von 1725 repräsentiert (S. 223). Somit ist es möglich, diese Gothaer und damit überhaupt

eine „authentische“ Fassung der Stölzel'schen *Brockes-Passion* zu präsentieren.

Fechners knapper, präziser Vorwort-Anteil konzentriert sich auf diese Zusammenhänge und auf aufführungspraktische Bemerkungen, in denen dargelegt ist, wie die Befunde aus den Stimmen in die edierte Partitur einfließen und mit welcher Besetzung 1725 in Gotha zu rechnen ist. Da der Stimmensatz erst nach Benutzung in Gotha nach Sondershausen geschickt wurde, enthält er Eintragungen von Gothaer Musikern. Diese wertvollen aufführungspraktischen Informationen wurden im Kleinstich in die Partitur aufgenommen.

Die Ausführungen Weidenfelds gehen zunächst auf Brockes und seinen Text, die verschiedenen Kompositionen, gattungsterminologische Fragen usw. ein (S. V–VII). Wichtig ist seine Beobachtung, dass die Einbindung eines solchen Textes in den Gottesdienst im höfischen Kontext besser möglich war als im städtischen, da der jeweilige Herrscher autonom darüber entscheiden konnte (S. VII). Dass die Aufführungsgeschichte von Stölzels Passion dafür sogar ein Paradebeispiel ist, erfährt man dann allerdings erst bei Fechner (S. X). Bei Weidenfeld folgen knappe Bemerkungen zur Wirkung des Textes und dann die Darstellung des Aufführungsrahmens des bei Stölzel in vier Partes geteilten Werkes: je zwei für den Vor- und Nachmittagsgottesdienst mit je einer Predigt zwischen den musizierten Teilen. Ein ausführlicher Abschnitt zu Besetzungsfragen schließt sich an, partiell ergänzend zu Fechners späteren Ausführungen. Bei Weidenfelds abschließender Würdigung der musikalischen Darstellungskraft Stölzels bleibt freilich zu fragen, inwieweit für die delikate, hochgradig kunstvolle und in entscheidenden Momenten einen verblüffend sakralen Ton anschlagende Komposition der liturgische und zugleich elitäre Aufführungsrahmen eine Rolle gespielt haben könnte.

Verwunderlich ist die Haltung der Herausgeber gegenüber dem Gothaer Textdruck, besonders mit Blick auf die von Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig verfasste „Vorrede“. Von dem für Gotha spezifischen, mithin auch im Blick auf Stölzel wertvollen Text sind

die erste und die letzte Seite faksimiliert (S. XXVI f.); ein von Weidenfeld zitierter Passus (S. VII) weist mit diesen Fragmenten keine Deckung auf. Die vollständige Übertragung des Librettos (nach der Lesart der musikalischen Quellen; S. XXIX–XL) enthält die dem Druck vorangestellten Textteile nicht. Was tatsächlich in der „Vorrede“ des Mannes steht, der 1725 mutmaßlich auch die beiden Karfreitagspredigten hielt, erfährt man also nicht.

Partitur und Kritischer Bericht sind solide, letzterer enthält eine akkurate Übersicht über das äußerst umfangreiche und heterogene musikalische Quellenmaterial sowie noch einmal präzisierende Ausführungen zu Entstehung und gegenseitiger Abhängigkeit dieser Quellen. Auf das Libretto wird auch hier nur am Rande hingewiesen (S. 221), obwohl es, wie aus den Einzelanmerkungen hervorgeht, für einzelne Textlesarten zu Rate gezogen wurde.

Ein Manko stellt der Faksimile-Teil dar. Die reichlich lieblosen Reproduktionen erschweren an vielen Stellen das Lesen und damit ein präzises Studium der verschiedenen Schreiber. Beim Textbuch fiel die Wahl neben Titel und Beginn der „Vorrede“ auf die vier Doppelseiten, auf denen die vier Partes beginnen. Damit sind zugleich auch das besagte Ende der „Vorrede“ und die jeweils zum Abschluss der Partes I–III in Gotha eingefügten „Choräle der Christlichen Kirche“ abgebildet. Eine qualitativ hochwertige vollständige Faksimilierung des Drucks oder zumindest der einführenden Textteile wäre hier wohl die sinnvollere Lösung gewesen.

(Juli 2012)

Hansjörg Drauschke

*JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 9: Sonaten für Klavier und Violoncello Nr. 1 e-Moll opus 38, Nr. 2 F-Dur opus 99 und Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier Nr. 1 f-Moll opus 120, 1, Nr. 2 Es-Dur opus 120, 2. Hrsg. von Egon VOSS und Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2010. XXXIII, 185 S.*

Die Brahms-Gesamtausgabe legt mit die-

sem Band aus der Serie II (Kammermusik) den ersten aus der Gruppe der Werke mit Klavier vor und vereint darin die zwei Sonaten für Violoncello und Klavier op. 38 und 99 und für Klarinette (oder Viola) und Klavier op. 120, Nr. 1 und 2.

Wiederum besticht der Band durch ein klares Druckbild, einen engen (und damit für den Käufer sparsamen), aber immer gut lesbaren Notensatz und eine klare Gliederung. Dass hierbei die Teilung des Kritischen Berichts in „Die Quellen“ und „Zur Edition“ beibehalten wurde, dürfte eine Grundsatzentscheidung sein. Die Rezensentin hätte es bei der Benutzung angenehmer empfunden, wenn jeweils pro Werk die Angaben zu den Quellen und zur Edition aufeinander folgten. (Eine andere Bemerkung zur Beibehaltung von Prinzipien sei erlaubt: Wenn in der Einleitung der letzte Abschnitt die Überschrift „Frühe Rezeption“ trägt, wundert man sich, wenn bei den Klarinettensonaten noch die kompositorische Rezeption bis 1950 und sogar die Orchesterfassung von Luciano Berio aus dem Jahr 1986 behandelt ist – auch wenn die Informationen selbstverständlich sehr erwünscht sind.)

Die Edition der Sonaten basiert (wie immer bei der Brahms-Ausgabe) auf der umfassenden Kenntnis aller Quellen – sowohl bezüglich der biografischen Dokumente als auch der Zeugen zur Musik –, aber auch der Sekundärliteratur, so dass der Leser in der Einleitung den aktuellen Forschungsstand zu Entstehung, Drucklegung und Rezeption zusammengefasst und kritisch diskutiert vorfindet. Dass es hierbei zu gelegentlichen Doppelungen mit dem Abschnitt „Quellengeschichte“ im Kritischen Bericht kommt, war vermutlich kaum vermeidbar. Bei den musikalischen Quellen wird denn auch in der Übersicht der erschlossenen Quellen eine Vollständigkeit erreicht, die weit über die Angaben des Brahms-Werkverzeichnisses von Margit L. McCorkle hinausgeht. Die Quellenbewertung wird abschließend in einem Stemma dargestellt, das mit Hilfe einer Zeitleiste strukturiert ist und so biografische und quellenkundliche Ergebnisse zusammenfasst.

Die langjährige Erfahrung der Brahms-Gesamtausgabe wird vor allem im Umgang mit den musikalischen Quellen deutlich: Geht es hier bei der Auswertung der handschriftlichen Quellen vor allem um Erfahrungen mit den Schreib-, Korrespondenz- und Redaktionsgewohnheiten des Komponisten, so erfordert der Umgang mit den Korrekturabzügen sowie den Erst- und Frühdrucken zu allererst Kenntnis und kritisches Bewusstsein der technischen Druckmöglichkeiten der Zeit, die erst in den letzten Jahren – nicht zuletzt durch die Arbeit der Brahms-Ausgabe – Eingang in die Arbeit der kritischen Gesamtausgaben gefunden hat. „Bei den übrigen Abweichungen handelt es sich ausnahmslos darum, dass einzelne kleinere Zeichen (Verlängerungs-, Staccato- und Strichpunkte, Akzidentien im Kleinstich etc.), die im Erstdruck vorhanden sind, in einigen späteren Abzügen fehlen. Für einen solchen zufälligen Zeichenschwund sind eindeutig drucktechnische Mängel, insbesondere abgenutzte Lithographiesteine, verantwortlich zu machen; die betreffenden Abweichungen können also keinesfalls als beabsichtigte Korrekturen gelten und bleiben darum unberücksichtigt und im Editionsbericht unerwähnt.“ (S. 128 f.) Diese Erkenntnis ist nicht nur Ergebnis eines genauen Vergleichs von zahlreichen Exemplaren des Erstdrucks und seiner Folgeauflagen, der nur bei Autopsie der Exemplare möglich ist, sondern sie ist in der Bewertung der jeweiligen Unterschiede (wie z. B. auch von Korrekturspuren) auch Ergebnis langjähriger Erfahrung und Diskussion. Dies betrifft auch die Bewertung der Unterschiede zwischen dem Druck der Einzelstimme und der Partitur (vgl. die Anmerkung auf S. 128) – ein Problem, das in der Forschung noch kaum grundsätzliche Beachtung gefunden hat.

Wie unterschiedlich „neu“ Editionen auch im Rahmen einer Gesamtausgabe sind, zeigt ein Vergleich der Editionen der beiden Cello-Sonaten: Da zu der frühen Sonate op. 38 nur gedruckte Quellen erhalten und diese seit langem bekannt sind, ergeben sich hier im Notentext selbst gegenüber bisherigen Ausgaben (z. B. München: Henle 1949/1977) so gut wie keine Neuigkeiten. Auch der Editionsbericht

kann in diesem Fall ausgesprochen knapp ausfallen. Bei dieser Sonate ist die wissenschaftliche Leistung also nicht in neuen Tönen oder sonstigen hörbaren Unterschieden (Artikulation, Dynamik etc.) zu finden, sondern sie liegt eindeutig in den Textteilen, die den bekannten Notentext wissenschaftlich absichern. Ganz anders ist es bei der zweiten Sonate op. 99: Da hier das Autograph – wie schon lange bekannt – erhalten ist, ergeben sich sehr viel mehr Diskussionspunkte gegenüber dem Erstdruck, der auch hier – wie fast immer bei Brahms – Hauptquelle ist. Die Herausgeber stellen allerdings fest: „Änderungen nach dem Autograph erfolgen darum nur in Fällen, in denen mit einiger Sicherheit von unentdeckten Fehlern, Ungenauigkeiten oder Missverständnissen des Kopisten bzw. Stechers auszugehen ist.“ (S. 132) Da aber alle Abweichungen des Autographs vom Erstdruck verzeichnet sind, ist der Editionsbericht zu dieser Sonate sehr viel umfangreicher, zumal auch die Unterschiede zwischen Partitur und Stimme im Erstdruck größer sind und diese „vermutlich auf Eintragungen Robert Hausmanns und/oder David Poppers in der später als Stichvorlage verwendeten Stimmenabschrift zurückgehen. Diese von Brahms offenbar gebilligten aufführungspraktischen Angaben werden zwar nicht in den Haupttext übernommen, aber in Fußnoten mitgeteilt und im Editionsbericht beschrieben.“ (S. 134) Bei dieser Sonate legt die Gesamtausgabe also einen „neuen“ Notentext vor. Vielleicht werden nicht alle Entscheidungen von den Musikern unbedingt übernommen werden (vgl. z. B. 1. Satz T. 24 Violoncello; der Beginn des crescendo-Zeichens ist bei diesem Motiv mehrfach auf den Beginn ab der 2. Note verkürzt worden; vgl. aber Klavier T. 22), aber mit Hilfe dieser Ausgabe und dem umfangreichen kritischen Apparat sind die Entscheidungen sämtlich gut nachvollziehbar.

Ähnlich ist es bei den Klarinettensonaten, die aufgrund ihrer gemeinsamen Entstehungsgeschichte in der Ausgabe konsequent (auch im Stemma der Quellen!) zusammen behandelt werden. Da hier neben den Autographen auch noch die abschriftlichen Stich-

vorlagen existieren, galt es wiederum zahlreiche Abweichungen gegenüber der Hauptquelle – dem Erstdruck – zu dokumentieren. Dass dabei (wie schon zu op. 99) auch etliche Frühfassungen von einzelnen Stellen veröffentlicht werden können, macht die Ausgabe für alle Fragen zum Kompositionsprozess, der bei Brahms sonst so schwer zu dokumentieren ist, unverzichtbar. Die Edition legt im Anhang auch die Skizzen zum ersten und dritten Satz der ersten Klarinettensonate in Transkription mit Kritischem Bericht vor.

Die Abweichungen der Viola-Stimme gegenüber der Klarinettenstimme werden in beiden Sonaten im Kleinstich über der Klarinetten-Stimme wiedergegeben.

Die vorliegende kritische Ausgabe der vier Sonaten von Johannes Brahms erschließt diese Werke, die zum Standard-Repertoire der Musiker gehören, in vorbildlicher Form und wird künftig Grundlage jeder musikalischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen sein.

(Juli 2012)

Irmlind Capelle

## Die im Jahre 2012 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Gerhard Herfeldt (Münster)

### Nachträge

Augsburg. *Musikwissenschaft*. Christian Broy: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts (2011)

Berlin. *Technische Universität, Fachgebiet Audiokommunikation*. Ann Kristin Krause: Die Idee eines Jahres in der Musikgeschichte am Beispiel 1883 und der Positionierung zeitgenössischer Komponisten gegenüber dem Vorbild Richard Wagner (2011)

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Jens Knigge: Modellbasierte Entwicklung und Analyse von Testaufgaben zur Erfassung der Kompetenz „Musik wahrnehmen und kontextualisieren“ (2011)

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft*. Ulrich Blomann: Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–47 (2009)

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Johannes Volker Schmidt: Hans Rott. Leben und Werk (2008)

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Sebastian Nickel: Männerchorgesang und die bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland (2011) | Margret Scharrer: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts (2011)

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy*. Lutz Felbick: Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“ (2011)

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut*. Anna Ciocca-Rossi: Die Bühnenwerke von Luigi Dallapiccola: „Volo di notte“ 1935–1939 (2010) | Philipp Kreyenbühl: Die französischen und englischen Schulen für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts. Analysen und Interpretationen unter besonderer Berücksichtigung instrumentaldidaktischer Aspekte (2010)