

Besprechungen

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008. Hrsg. von Christian UTZ. Saarbrücken: Pfäufel-Verlag 2010. 692 S., Abb., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart. Band 4.)

Der umfangreiche Tagungsbericht dokumentiert den Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz vom Oktober 2008. *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach* war das Thema. Vor allem zwei Deutungsmöglichkeiten öffnet diese Überschrift: Musiktheorie kann in interdisziplinäre Zusammenhänge eingefügt und ihre Anschlussfähigkeit überprüft, aber auch per se als Interdisziplinarität verstanden werden. Dazu stellt das Buch 45 Beiträge zusammen (28 deutsch-, 17 englischsprachige), verbunden mit der Dokumentation einer Podiumsdiskussion und dem Vorwort des Herausgebers. Die Gliederung in sechs Bereiche folgt den Sektionsüberschriften des Kongresses: „Grenzen und Potentiale der Rezeption historischer Musiktheorie“, „Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens“, „Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis“, „Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess“, „Musik als ‚System‘ vs. Musik als ‚Kultur‘ – Musiktheorie und Ethnomusikologie“ und „Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen/Divergenzen“. Mit besonderer Neugier liest man das Vorwort, um seinen Begriff von Interdisziplinarität zu erfahren. Dass sich der Band in den „offenen und interaktiven Theoriebegriff“ der Schriftenreihe einfüge, „der Musiktheorie als multiperspektivische wissenschaftliche Disziplin in den Spannungsfeldern Theorie/Praxis, Kunst/Wissenschaft und Historik/Systematik auffasst“ (S. 9), ist allerdings eine sehr allgemeine Aussage. Die folgenden Gedanken vertiefen das auch nicht so gründlich, wie man es aufgrund

von Theoriediskussionen der letzten Jahre erwarten würde. Zudem werden einige Sachverhalte verkürzt; von „einer naturwissenschaftlich und mathematisch bestimmten music theory im englischsprachigen Raum“ zu sprechen (S. 10), scheint mir nicht auszureichen – immerhin sind auch dort kulturelle Deutungen und vor allem die Geschichte der Musiktheorie seit langem zentrale Gegenstände der Untersuchung. So bleibt das kurze Vorwort zwar opak, schürt aber doch die Erwartungen an eine „einzigartige Standortbestimmung des Fachs Musiktheorie“, die der Band bietet (S. 9).

Der übergreifend und außerhalb der Sektionsgliederung platzierte Beitrag von Clemens Kühn („Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie“) trägt ein solches Konzept nach. Abermals jedoch sucht man eine Auseinandersetzung mit der Interdisziplinaritätstheorie der Kulturwissenschaften vergebens. Stattdessen wird Fritjof Capras *The Tao of Physics* von 1975 als „unerwarteter Zuspruch [...] aus einem fachfremden Bereich“ herangezogen. Danach finden sich mehrmals Plädoyers für disziplinäre Grenzen. Folgerichtig endet der Artikel in der Warnung vor einer Gefahr, „musiktheoretische Fragestellungen zu überdehnen und Grenzen des Faches aufzuweichen“: „Musiktheorie darf sich nicht als Gemischtwarenladen verramschen“ (S. 27). Immerhin ist das ein deutlich formulierter, sicher auch provokativ zugespitzter Standpunkt, der durchaus diskutierenswert erscheint. Allerdings zeigen viele Beiträge des Bandes, welche Attraktivität Grenzüberschreitungen dann doch bieten. Johannes Menke denkt über „Implizite Theorie“ nach und fragt nach der Interpretation historischer Quellen. Er möchte eine „oberflächenorientierte“ Theorie (S. 34) rekonstruieren und Verfahrensweisen für „handwerkliches Know-How“ (S. 38) lernen: ein Ansatz, der schon mehrmals als eine Art experimentelle Archäologie gesehen wurde. Ludwig Holtmeier („Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts“) verbindet musiktheoriegeschichtliche mit soziologischen Fragen und versteht

Harmonielehre im Kontext von Bürgerlichkeit – eine Art ‚social turn‘. Sehr ergiebig ist auch die zweite Sektion, in der beispielsweise Musiktheorie als Diskursgeschichte gelesen wird (Berthold Höckner), Verbindungen zu Newtons Optik erforscht (Bella Brover-Lubovsky) oder Konzepte von Gestik und Körperlichkeit auf dieses Fach übertragen werden (Deniz Peters). Nicholas Cook stellt am Beginn des dritten Abschnitts Schubert-Interpretationen von Eugen d'Albert und Heinrich Schenker gegenüber und fragt nach der Grenzüberschreitung zwischen Analyse und Ausführung, George Papageorgiou greift die zuvor gestellte Frage der Körperlichkeit auf, Markus Neuwirths detaillierte Studie zu auführungspraktischen Implikationen metrischer Analysen gilt dem Finale von Beethovens op. 31,2. An versteckter Stelle steht am Beginn der Dokumentation einer Podiumsdiskussion zu „Denken und Hören in der Musik der Gegenwart“ in der vierten Sektion doch noch eine Klärung von Interdisziplinaritätsbegriffen, die der Philosoph Andreas Dorschel als Auftakt des Gesprächs konzise umreißt. Die Kapitel zur Ethnomusikologie (mit nur vier Beiträgen, unter denen derjenige von Dieter Mack aus der Perspektive eines Komponisten einen faszinierenden interkulturellen Blick auf balinesische Musik wirft) und zur Systematischen Musikwissenschaft (wiederrum mehrmals mit methodologischen Fragen, gleich eingangs bei Helga de la Motte-Haber schließen den opulenten Band ab.

Der Kongressbericht legt eine Sammlung von Beiträgen vor, die das Phänomen von Interdisziplinarität der Musiktheorie grundsätzlich kontrovers auffassen. Als systematische Diskussion von Musiktheorie als interdisziplinärem Fach krankt er bisweilen zwar am Mangel von Theorie, als Fundgrube ist das Buch dank vieler ausgezeichneten Artikel dagegen sehr gelungen. Es wäre sicherlich wünschenswert, dass die hier begonnene Diskussion nicht mehr abreißt – sowohl eingedenk der kritischen Stimmen als auch im Interesse einer schärferen Profilierung von Anschlussmöglichkeiten für die Kulturwissenschaften.
(November 2011) *Christoph Hust*

JÜRGEN OBERSCHMIDT: Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2011, 374 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 98.)

In seiner Dissertation rückt der Autor ein Problemgebiet in den Fokus, welches angesichts des aktuellen ‚Musizierbooms‘ innerhalb der musikpädagogischen Forschung in letzter Zeit ein wenig an den Rand gedrängt wurde: Form und Funktion des *Sprechens über Musik*. Ein Themenfeld mit einer derartig gewichtigen und langen Tradition zu beackern, zeugt von Mut, da es den Autor vor die Herausforderung stellt, das Feld nicht bloß umzupflügen, sondern neue Erkenntnisse hervorzu bringen und diese vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) für die Musikpädagogik nachhaltig fruchtbar zu machen. Insgesamt ist dem Autor dies in eindrucksvoller Weise gelungen. Mit dem Blick auf die Metapher untersucht er zwar kein neues, sondern ein in einer jahrtausendelangen philosophischen Tradition verankertes Phänomen, kann diesem jedoch erhellende Facetten abgewinnen.

So wird die auf Aristoteles zurückgehende Vorstellung, die Metapher sei ein bloßer „Schmuck“ mit dem „Ruf des Unseriösen“ (S. 26), „Füllmaterial“ (S. 87), welches immer dann eingesetzt wird, wenn die richtigen Worte fehlen, zurückgewiesen und stattdessen die Metapher als „Ausdruck eines sprachschöpfenden, kreativen Aktes“ (S. 250) konzeptualisiert. Textdokumente aus Unterrichtssituationen, wie beispielsweise Hausaufgaben, Klausuren oder dokumentierte Unterrichtsgespräche ausgewählter Schülerinnen und Schüler, flankieren dabei die theoretischen Erörterungen in anschaulicher Weise. Durch die vor dem Hintergrund der kognitiven Metaphertheorie entwickelte Fundierung erfährt die Metapher eine Aufwertung, da sie nicht länger als eine (defizitäre) Vorform des Verstehens aufgefasst wird, sondern durch ihren „Überschuss an Anschaulichkeit“ (S. 250) eine kognitive Leistung mit eigener Klugheit darstellt, die Reflexionsprozesse in Gang setzen

und fachwissenschaftliche Begriffe nicht substituieren, sondern anreichern oder gar ermöglichen kann.

Dieser neue Ansatz bereichert allerdings nicht lediglich die Musikpädagogik, da die Erkenntnisse des Verfassers auch in musikwissenschaftlicher Perspektivierung von erheblicher Relevanz und großem Nutzen sind. Mit der Nobilitierung metaphorischen Sprechens über Musik wird der sich mitunter immer noch hartnäckig haltenden Vorstellung, der Rekurs auf außermusikalische Assoziationen beim Sprechen über Musik sei unangemessen bzw. allerhöchstens als Vorstufe anzusehen, zu Leibe gerückt. Stattdessen postuliert der Verfasser einen „metaphorischen Prozess“ (Kapitel 4), welcher bei den individuellen Äußerungen der Menschen, die sich mit Musik beschäftigen, ansetzt. Der die Kunst umwehende Nimbus des „Unsagbaren“ wird somit zu Gunsten eines Plädoyers für mehr Mut zu sprachlichen Äußerungen seitens der Rezipienten abgelegt, ohne jedoch in die Falle semiotischer Verengungen im Sinne einer linearen Übersetzbarkeit von Musik in Sprache zu geraten. Dabei wird die auf Hans Heinrich Eggebrechts Verstehenskonzept basierende berühmte Maxime „Vom Sinn zum Gehalt“ in der Chronologie „Zuerst Beschreibung der Form, dann Deutung des Gehalts“ ausgehebelt bzw. umgekehrt: Metaphern initiieren einen Verstehensprozess, sollten aber in einem zweiten Schritt ausgestaltet bzw. verdichtet und in einem letzten Schritt an den musikalischen Gegenstand angebunden werden. So ließe sich einer drohenden Beliebigkeit von Bedeutungszuweisungen ebenso wie einer Pauschalisierung von Äußerungen vorbeugen.

Der Zugang zum Musikverstehen über Metaphern wird vom Autor allerdings als Prinzip „gesetzt“; nonverbale Möglichkeiten des Musikverstehens werden nur am Rande gestreift. Auch die Methodik der Auswertung der Textdokumente ist nicht ganz eindeutig; der wissenschaftliche Horizont der Ausführungen schwankt zwischen Hermeneutik und Konstruktivismus. Des Weiteren finden sich im Text einige Wiederholungen, und die unzähligen

Zitate und Annotationen erschweren den Lesefluss.

Der Autor nimmt den Leser tatsächlich mit auf eine Reise durch ein hin und wieder „zerklüftetes Gelände“ (vgl. Kapitel 1.2), welche ihm aber einigen Gewinn bringt und ihn – nicht zuletzt durch den an vielen Stellen selbst von Metaphern durchsetzten Sprachstil – immer wieder zu Höhen ästhetischen Lesegenres führt.

(September 2011)

Martina Krause

Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld. Hrsg. von Jens HAUSTEIN und Franz KÖRNDLE unter Mitwirkung von Wolfgang BECK und Christoph FASBENDER. Berlin/New York: De Gruyter 2010. X, 287 S., Abb., Nbsp.

Die *Jenaer Liederhandschrift* (J) gehört mit 91 Melodien in Quadratnotation zu Sangsprüchen, Liedern und Leichs zu den wichtigsten Zeugen der einstimmigen mittelalterlichen deutschen Liedkunst. Nachdem der Codex 2007 restauriert und online zugänglich gemacht wurde, versammelt der anzuzeigende Band die Ergebnisse einer germanistisch-musikwissenschaftlichen Tagung zum Abschluss der Restaurierung. Vorbildlich ist die Internetpräsenz (<http://www.urmel-dl.de/Projekt/JenaerLiederhandschrift.html>): Die Qualität der Aufnahmen ist hervorragend, man kann direkt zu einzelnen Seiten springen, es sind nicht nur die Nummern der Aufnahmen angegeben, sondern auch die in der Forschung verwendeten Foliozahlen. Überdies ist den Digitalisaten eine Startseite vorgeschaltet, die zu zahlreichen weiteren Informationen führt, darunter auch Digitalisaten von zwölf mit J in kodikologischem, paläographischem oder inhaltlichem Zusammenhang stehenden Fragmenten samt detaillierten Beschreibungen. Wünschenswert bleibt nur die eine oder andere Ergänzung: Das genaue Lagenschema im Tagungsband sollte online zugänglich sein, Listen mit Tonautoren und Tönen in der Reihenfolge des Codex und in al-

phabetischer Folge wären bei der Arbeit mit dem Online-Faksimile ebenfalls hilfreich.

Die Mehrzahl der Beiträge des Bandes befasst sich mit Entstehung, Lokalisierung und Konzeption der Handschrift, drei Beiträge betreffen ihre jüngere Geschichte. Musikwissenschaftlichen Leserinnen und Lesern ermöglichen vier Beiträge den Einstieg in die germanistische Forschung. Luise Czajkowski informiert über die Schreibsprache, Klaus Klein erörtert die Zusammenhänge zwischen zwölf Handschriftenfragmenten und J. Gisela Kornrumpf gibt einen Überblick über Textbestand, Einrichtungscharakteristika und Schreiberhände, präsentiert einen Abriss der Forschungsgeschichte und befasst sich mit dem Verhältnis der Randnachträge zum Grundstock. Die Nachträge ordnen sich der Konzeption des Grundstocks unter und zeigen, dass es eine größere Anzahl an Zusatzquellen gegeben haben muss, aus denen wahrscheinlich nicht alles Aufnahme in J fand. Die Lied- und Sangspruchtradierung im nordöstlichen deutschen Sprachgebiet dürfte dichter gewesen sein, als sie sich durch J darstellt. Johannes Rettelbach vergleicht die Bauformen der Töne von J mit denen der rund 120 Jahre jüngeren Kolmarer Liederhandschrift. Im Vergleich erweist sich J als „eigene, unverwechselbare Individualität“ (S. 97) in der Formengeschichte des deutschen Liedes. Die Beiträge von Rettelbach und Kornrumpf zeigen, dass die Literatur- und Musikgeschichtsschreibung die großen Sammelhandschriften nur bedingt als repräsentativ ansehen darf. Das Bild, das sie vermitteln, ist durch spezifische Sammelinteressen bedingt und sollte soweit möglich anhand der Streuüberlieferung und kleineren Sammlungen überprüft werden.

Zwei der drei musikhistorischen Beiträge befassen sich mit Fragen der Notation. Oliver Huck setzt sich anhand der Parallelüberlieferung einiger Melodien mit Robert Lugs These auseinander, die Notation der Haupthand von J bringe eine Feinrhythmik innerhalb der Melismen zum Ausdruck. Sein Vergleich zeigt, dass weder eine Grob- noch eine Feinrhythmik festgehalten wird, und ermöglicht Aussagen über die Gestalt der Vorlagen. Aufgrund

dieser Resultate und seiner Überlegungen zu den epistemologischen Problemen im Umgang mit mittelalterlicher Musik plädiert Huck dafür, Editionen nicht als „Aufführungspartituren“ (S. 112) zu konzipieren, sondern so zu gestalten, dass Musikern wie Germanisten die Auseinandersetzung mit der Spezifik der Notation ermöglicht wird. Franz Körndle geht auf das Basler Fragment ein, das in Einrichtung und Melodie nahezu identisch mit J ist, wobei es aber Hufnagelnotation verwendet. Eine gemeinsame Vorlage dürfte in Quadratnotation aufgezeichnet gewesen sein. Für den in J verwendeten Climacus aus drei treppenförmigen Quadraten kann Körndle Choralhandschriften zisterziensischer Provenienz beibringen, was bei der weiteren Suche nach dem Skriptorium von J hilfreich sein kann. Um diesem näher zu kommen, weist Körndle auf mögliche Vorbilder unter liturgischen Büchern für die zweispaltige Einrichtung hin: Plenar-Missalien aus nord- und westdeutschem Gebiet.

Lorenz Welker fragt nach der Funktion des Codex und sieht die von ihm und Christoph März aufgestellte Hypothese, das außergewöhnliche Format verdanke sich der Bestimmung zum Vortrag durch eine Sängerguppe, nicht bestätigt. Die zum Vergleich ermittelten großen Gradualien und Antiphonare des 14. Jahrhunderts weisen ein deutlich kleineres Format auf (ca. 47x32 cm), was zum Singen aus einem Codex genügt hätte. So erwägt er erneut Repräsentation als Zweckbestimmung: J könnte ein Geschenk König Ludwigs IV. des Bayern oder seines Sohns Markgraf Ludwigs I. von Brandenburg an Rudolf von Sachsen-Wittenberg oder an Günther XXI. von Schwarzburg gewesen sein. Besitzerthesen entwickeln auch Jürgen Wolf und Christoph Fasbender. Wolf hält eine Entstehung im Umfeld des Hofes Rudolfs I. von Sachsen-Wittenberg für wahrscheinlich, während Fasbender die Schwarzburger als mögliche Besitzer sieht.

Für die Fragen nach Entstehung, Auftraggeber und Funktion kommen die Beiträge mit divergierenden Vorannahmen und unter Betrachtung unterschiedlicher Aspekte zu teils

sich ergänzenden, teils sich widersprechenden Hypothesen. Bis auf weiteres wird es wohl bei der Einschätzung bleiben müssen, dass J „um 1330 in Mitteldeutschland für einen Auftraggeber von hohem Rang“ (Startseite der Homepage) gefertigt wurde. Wenn sich auch die Einzelresultate nicht in allen Details zu einem Bild fügen, bieten sie gerade aufgrund der unterschiedlichen Vorgehensweisen neue Ansätze, mit denen sich J genauer im Kontext von Entstehungszeit und -raum verorten lässt. Insgesamt haben Autoren, Herausgeber und die Bibliothek mit der Einrichtung der Internetpräsenz ein Instrument geschaffen, das für weitere Forschung Grundlage und Ausgangspunkt sein wird. Über Kodikologisches und Paläographisches hinaus bieten die Ergebnisse des Bandes Impulse für die musik-, literatur- und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit volkssprachlicher musikalischer Lyrik im deutschen Sprachgebiet im 14. Jahrhundert.
(Januar 2011) *Stefan Rosmer*

ISABEL KRAFT: Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonier Paris, BnF f. fr. 12744. Stuttgart: Steiner 2009. 348 S., Abb., CD, Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 64.)

Die musikhistorische Erforschung des 15. und 16. Jahrhunderts war und ist wesentlich auf die Mehrstimmigkeit gerichtet, selbst hinsichtlich der vermeintlichen ‚Kontexte‘ wie der Sozial- oder Institutionsgeschichte. Zweifelloso hat das neuartige mehrstimmige musikalische Kunstwerk das Verhältnis des Menschen zur Musik auf fundamentale Weise verändert, auch und gerade dort, wo es von ganz anderen Bereichen als denen der Polyphonie geprägt war. Gleichwohl ist in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über lange Zeit vernachlässigt worden, dass diese Mehrstimmigkeit nur in Konkurrenz zu anderen musikalischen Praktiken existierte: zur Instrumentalmusik, zum begleiteten Sologesang, zur elaborierten Einstimmigkeit. Das Privileg der Aufzeichnung, also des dauerhaften Eingangs in ein musikalisch-kulturelles Gedäch-

nis blieb hingegen bis weit in das 16. Jahrhundert hinein der vokalen Mehrstimmigkeit vorbehalten, mit einem Anspruch erstaunlicher Ausschließlichkeit; allen anderen Bereichen hingegen war nur in meistens genau umschreibbaren Einzelfällen die Teilhabe an dieser Schriftlichkeit vergönnt. Die einzige Ausnahme bildet der einstimmige Choral, der auch im 15. und 16. Jahrhundert fortwährend neu komponiert und verändert wurde, dem allerdings, als entscheidende Abweichung, das Merkmal der Autorschaft grundsätzlich verweigert wurde. Über die Musikkultur jenseits der Mehrstimmigkeit, sogar (und vor allem) über den Choral, ist nach wie vor viel zu wenig bekannt, und dies ist nicht allein der komplexen Quellenlage geschuldet, sondern der viel zu engen Fokussierung des Forschungsinteresses auf schriftliche Polyphonie. Aber auch einstimmige Vokalmusik kann, wie zum Beispiel aus den Zeugnissen über Leonardo Giustinian erkennbar, einen expliziten Kunstanpruch tragen, obwohl ihr die Aufzeichnung verweigert wurde (sogar in den Texten, die erst nach seinem Tod fixiert worden sind).

In der Forschung ist nur gelegentlich (und folgenlos) für eine vorsichtig erweiterte Perspektive plädiert worden, so schon früh bei Manfred Bukofzer oder Theodore Karp, später bei David Fallows, jüngst auch bei Alejandro Planchart in seinen Studien zur *L'homme armé*-Melodie oder bei Rob Wegman, der daraus gleich einen pointierten Zweifel am Paradigma der Mehrstimmigkeit überhaupt gemacht hat. Die Bremer Dissertation von Isabel Kraft, mit einigen Jahren Verzögerung im Druck erschienen, setzt an dieser Problemlage an, da sie einer der wenigen Quellen einstimmiger Überlieferung um 1500 gewidmet ist. Die Handschrift F-Pn f. fr. 12744 hat zwar seit dem 19. Jahrhundert immer wieder Berücksichtigung in der Forschung gefunden, stets jedoch unter den verzerrten Prämissen des ‚Volksliedes‘ oder des negativen Korrelats zur Mehrstimmigkeit. Die Verfasserin hingegen will in ihrer Studie, wie sie schon in ihrem Vorwort darlegt, diese Vorurteile weitgehend abstreifen und einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf das Manuskript versuchen,

auch, um gleichsam einen unbelasteten phänomenologischen Befund zu erheben. Diese ‚dekontextualisierte‘ Herangehensweise mag neutralisierend-puristisch erscheinen, doch angesichts einer so instabilen Forschungslage hat sie zweifellos ihre Berechtigung.

Im Grunde handelt es sich hier um eine traditionelle Handschriftenuntersuchung, allerdings aus veränderter Blickrichtung, da es nicht um die Sicherung eines Bestandes, sondern um die Erschließung einer Lakune geht. Die Dissertation zerfällt in drei Hauptteile, eine ausführliche Untersuchung zur Provenienz, eine umfangreiche Beschreibung sowie einen Katalog, der gleichsam eine Art von ‚al-lusivem‘ Konkordanzverzeichnis aufweist, also ein komplex aufgeschlüsseltes Beziehungsgeflecht, das weit mehr als bloße Parallelüberlieferungen enthält. Eine ausgezeichnete aufbereitete CD mit Reproduktionen, Übertragungen, zahlreichen weiteren Listen und der Aufbereitung eines memorativen Traktats (F-Psg 2521, f. 96–99) rundet die Dokumentation ab.

Die Untersuchung von Isabel Kraft lässt keine Wünsche offen. Umrahmt von zwei grundsätzlichen Überlegungen zum Status der Einstimmigkeit stellt sie das Manuskript in einen übergreifenden Überlieferungskontext, wobei der tatsächlichen ‚Parallelhandschrift‘ F-Pn f. fr. 9346 (Manuscrit de Bayeux) eine fundamentale Rolle schon deswegen zukommt, weil es die einzige vergleichbare Quelle nur mit einstimmiger Musik ist. Die von Stephen Bonime 1975 aufgestellte These, das Manuskript habe mit Anne de Bretagne zu tun, erfährt keine Bestätigung, aber auch keine Widerlegung – was den Umgang mit der Quelle nochmals komplizierter macht. Denn in der ausgiebigen Beschreibung wird eine planmäßige, aufwendige Herstellung erkennbar (freilich vom subtilen optischen Erscheinungsbild auch naheliegend), die schließlich mit Techniken der *ars memoriae* in Verbindung gebracht wird. An diesem Punkt spitzen sich die Überlegungen zu, sie haben hier ihren Fokus. Denn die Isoliertheit des Codex legt die Frage nach seiner Intention nahe, nach dem Stellenwert einer Praxis, die

eben keine solche ist, sondern lediglich einen Ausnahmezustand bezeichnet. Ähnliche Fälle wie die einhundert Jahre früher entstandene Handschrift GB-Lbl Add. 29987 provozieren vergleichbare, jedoch bisher nie systematisch erwogene Fragen nach der Bedeutung von Schriftlichkeit nicht als Regel-, sondern als isolierter Ausnahmefall, und zwar für das historische Bild der Musikkultur insgesamt. Bei aller Sorgfalt und Feinsinnigkeit der Argumentation kann man hier auch Bedenken haben, obwohl ein so überlegter, differenzierter Deutungsvorschlag im Umfeld eines weitgehenden Schweigens in der Forschung mehr als begrüßenswert ist.

Isabel Krafts Studie, formuliert in wohlthuend unspektakulärer, nachdenklicher Diktion, ist ein gründliches, sorgfältiges, vorbildlich gestaltetes und redigiertes Buch. Rein formal bleibt die Übernahme der amerikanischen Praxis von extrem leserunfreundlichen Literatursiglen und Handschriftenkürzeln, die nicht RISM entsprechen, bedauerlich, erschwert dies doch die Rezeption außerhalb des engsten Kreises der Fachkollegen. Dennoch bereichert diese ausgezeichnete Arbeit unsere Kenntnis nicht nur der Musik um 1500 erheblich, sie regt vielmehr auf unterschiedliche Weise zur grundsätzlichen weiteren Reflexion über die Rolle von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Mehr- und Einstimmigkeit, von Kunstbegriff und Reproduktionskontexten an. Kurzum: Das Bild der musikalischen Renaissance wird bereichert, differenziert und auf eine kluge, abwägende Weise an einem bestimmten Punkt korrigiert.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken

Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 4. bis 7. Oktober 2007. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG und Ute OMONSKY. Augsburg: Wissener-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2010. 560 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 75.)

Die Perkussionsinstrumente sind unzweifelhaft Gewinner der Musikgeschichte der vergangenen zweihundert Jahre. Dagmar Hoffmann-Axthelms einleitender Beitrag macht dies deutlich, indem der Assoziation von Pauke und Trommel mit höfischen Würdenträgern (aber auch dem Narren oder dem Tod) jene Einschränkungen gegenübergestellt werden, die den perkussiv erzeugten Klang notwendig zunächst zu einem Verlierer der Musikgeschichte machen mussten: Die Probleme bei der Notation geräuschnaher Klänge und die nicht-notationale Tradierung improvisatorischer Aufführungspraktiken sind das Band, das die in diesem Kongressbericht versammelten Einzelartikel miteinander verbindet. Die Randstellung der Perkussion fasst Kurt Birsak pointiert zusammen: „Man gewinnt den Eindruck, dass die Trommeln am Theater nicht als Teil des Orchesters angesehen wurden, sondern als Bühnenrequisit, wie Masken, Kostüme oder Waffen“ (S. 62).

Doch zeigt sich, dass gerade die Limitationen dieses Instrumentariums die Forschung befruchten können, indem Sozialgeschichte und Quellenstudien, Musikanalyse und technische Instrumentenkunde sich in immer neuen Variationen gegenseitig ergänzen können und auch müssen. Das sehr breite Spektrum an Forschungsansätzen, das im Rahmen einer 2007 abgehaltenen Tagung vorgestellt wurde, wird auch durch die vorbildliche Edition des Tagungsberichtes miteinander zusammengehalten: Mehrere Register, die Dokumentation auch der während des Kongress dargebotenen Konzertprojekte und vor allem der Abdruck einer Vielzahl von Bildzeugnis-

sen erzeugen und rechtfertigen zugleich seinen stattlichen Umfang.

Der Kongressbericht platziert dabei in bewährter ABA-Form die Texte zu den stärker spezifischen Fragen der Instrumentenkunde in der Mitte. Aus diesem Teil sei beispielhaft auf Ben Harms Diskussion der in die Pauken eingebauten Schalltrichter verwiesen, die in ganz konkreter Weise durch den Einbau eines Teils der Trompete in die Pauke die (durch ihre gemeinsame Zunftzugehörigkeit und Repräsentationsfunktion tradierte) Verwandtschaft der beiden Instrumentengruppen verdeutlicht. Die Frage, ob nicht nur die oftmals eher autosuggestiv behauptete akustische Verbesserung, sondern auch eine solche Absicherung von sozialem Prestige diesen Einbau motivierte, bleibt jedoch vorerst offen. Zahlreiche der in diesen Beiträgen verhandelten Details sollten auch der Aufführungspraxis wertvolle Hinweise geben (beispielhaft erscheint die Diskussion der verschiedenen Schlägelarten und Wirbeltechniken durch Harald Buchta als Pflichtlektüre für den aktiven Musiker).

Die stärker an einzelnen Komponisten orientierten Beiträge wiederum enthalten unter anderem eine Diskussion der überraschend geringen Bedeutung der Pauke in Händels Opern durch Christopher Hogwood und die Rekonstruktion der oftmals teilweise selbstständigen Paukenstimmen bei Johann Sebastian Bach (und anderen) durch Philip E. Tarr. Die institutionsgeschichtlichen Beiträge dagegen operieren mit den merkantilen, militärischen und musikalischen Spuren, welche die für die Hofmusiken angeschafften Instrumente hinterlassen haben (so besonders eindrücklich anhand erhalten gebliebener detaillierter Kammerrechnungen aus Gotha und Sondershausen durch Christian Ahrens).

Spuren jener gegenüber der mitteleuropäischen Tradition taktmäßig weniger gebundenen Rhythmen dagegen, welche schon die Instrumentalpraxis für die türkische Militärmusik nahelegen dürfte, finden sich selbst in der Summe aller Artikel nur in erstaunlich geringem Maße. So dominiert in dem breiten Repertoire an Konzerten für mehrere Pauken, das Harrison Powley für das 18. Jahrhundert nach-

weisen kann, eine eher konservative Kompositionsstilistik: Die Gattungsinnovation der Pauke als Melodieinstrument wurde in ihrem Entfaltungspotenzial von den tonartlich engen und formal suitenhaften Werkkonzepten vielleicht eher behindert als befördert. Und auch die „Alla Turca“-Imitationen der Janitscharenmusik, die Ralf Martin Jäger beschreibt (unter anderem anhand von Louis Spohrs Symphonien), sind vor allem durch ihre kompositorische Simplizität bestimmt: Borduneffekte und dynamische Kontraste bestimmen die Rezeption einer Musik, die zudem erst dann einsetzt, wenn ihre hörbare Präsenz in Zentraleuropa schon wieder vorbei ist.

Die multikulturellen Verflechtungen der Perkussionsinstrumente dagegen führt Birgit Heise am Beispiel des Schellenbaums in schlagender Weise vor (die Liste der verarbeiteten Einflüsse reicht von Chinoiserie, Halbmond und antiker Lyra bis zu christlichen Symbolen). Eine solche Vermengung divergenter Einflüsse erscheint als logischer Grundzug einer Integrationsgeschichte der Perkussion: Kurt Birsak kann sie in seinem Artikel zu Michael Haydn anhand der zunehmenden Vernachlässigung der spezifischen Einsatzweisen verschiedener Trommeltypen durch ein weiteres Beispiel eindrücklich belegen. In der Summe der Artikel entsteht so ein plastisches Bild, das zeigt, wie die Perkussionsklänge zum einen stets am Rande stehen (und dadurch der Abbildung eines behaupteten Exotismus wie der Integration tatsächlich exotischer Einflüsse dienen können) und wie diese Instrumente doch vom Rand her zugleich stets das Fundament von Tonalität und Metrik musikalisch abbilden. Auch wenn den Perkussionsinstrumenten in Viridungs „Musica getuscht“ ein teuflischer Urheber zugesprochen wurde, besteht also Grund zur Hoffnung, dass gegen deren musikwissenschaftliche Behandlung, die mit diesem Kongressbericht vermutlich eine neue Standardreferenz erhalten hat, nicht derselbe Vorwurf erhoben wird.

(November 2011)

Julian Caskel

Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn/Stuttgart: Verlag Beethoven-Haus Bonn/Carus 2007. VII, 264 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Begleitpublikationen zu Ausstellungen. Band 18).

Die Beziehungen zwischen Komponisten und ihren Verlegern gehören zu den interessantesten Kapiteln einer Geschichte der musikalischen Ökonomie – verstanden als Aushandlung von immateriellen wie materiellen Werten. Und die Verhandlungen des Verlags Breitkopf & Härtel, dem es nie nur um letztere zu tun war, mit Ludwig van Beethoven, dessen Kunstsinn zur Dynamik des Musikalienmarkts quer stand – das ist gewiss ein Thema, das ein Buch rechtfertigt.

Der vorliegende Band, als Begleitbuch zu einer Ausstellung für ein breites Publikum konzipiert und hauptsächlich mit Beiträgen von Mitarbeitern des Beethoven-Haus Bonn und des Verlags Breitkopf & Härtel ausgestattet, ist sicherlich nicht das Letzte, was sich zu diesem Thema sagen ließe, doch bietet er im Ganzen einen soliden, auch in der Lehre verwertbaren Überblick. Die für das angegebene Thema substanziellsten Beiträge stehen gleich zu Beginn: Nicole Kämpken skizziert die „wechselvolle Geschäftsbeziehung“, und im Anschluss daran gibt es einige Einblicke in das Entstehen einer Ausgabe. Kämpkens Übersicht zu der Geschäftsbeziehung Beethoven – Breitkopf beruht im Wesentlichen auf den bekannten Zeugnissen, bietet also sachlich nichts Neues. Aber Kämpken stellt in vorbildlich klarer Weise die finanziellen wie auch die rechtlichen Aspekte der Verlagsbeziehung dar. So weist sie darauf hin, dass Verleger Eigentumsrechte nur innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen (auch Deutschland wurde als eine solche Einheit angesehen) respektierten, und dass es für Komponisten somit, um den Lohn ihrer Arbeit zu gewinnen, notwendig war, solche Werke mindestens dreimal zu ver-

kaufen: nach England, Frankreich und Deutschland. Beethoven spricht das in einem Brief an Härtel vom 18. November 1806 auch unumwunden aus und nennt noch Edinburgh als vierten Abnehmer. Beethoven praktizierte somit genau das, was man ein oder zwei Generationen vorher Haydn vorgeworfen hatte – nur tat er es im Gegensatz zu Haydn ganz offen. (Für Haydn war diese Situation neu; der Rechtsstatus eines musikalischen Global Players war ja noch nicht erprobt.)

Immer wieder wird auch die Bedeutung von Gottfried Christoph Härtel als Musikverleger deutlich. Beethoven hat Härtel in mehreren Tranchen die Opuszahlen 67 bis 86 als eine geschlossene Reihe seiner wichtigsten Werke verkauft – darunter fallen immerhin die 5. und 6. Symphonie, das 5. Klavierkonzert, die *Egmont*-Musik, die C-Dur-Messe und *Christus am Ölberg* sowie wichtige Kammermusik- und Klavierkompositionen. Dass Härtel bei dieser damals ja nicht durchweg populären und gewinnträchtigen Musik zu griff, spricht für den entschiedenen Kunstsinne des Verlegers, der freilich mit dem Geschäftsmann die Balance halten musste. Angesichts exorbitanter – freilich durch seine wirtschaftliche Misere motivierter – Honorarforderungen Beethovens von etwa 310 Dukaten für op. 73 bis 82 hat Härtel im Juli 1810 sehr nobel geantwortet, dass er „nicht wie ein Fürst nach dem Maßstabe des innern Werts, sondern nach dem Maßst. des wahrsch[ein]l.[ichen] merkantilen Erfolgs solche Werke honorieren muß, da ich nicht die Ehre des fürstl. Kunstbesitzers, sondern die des rechtlichen und besonnenen Geschäftsmanns suchen und finden kann“ (zitiert S. 22); und auch Beethoven hat Härtel, sicherlich taktisch, doch kaum unaufrecht, wenig später mit „sie als ein Humanerer und Weit Gebildeterer Kopf als alle andern Musikalischen Verleger“ angesprochen, um ihn doch noch zu überzeugen. (Letztlich setzte sich Härtel mit seiner Honorarvorstellung von 200 Dukaten durch.) Es war denn auch Härtel, dem Beethoven im Zuge dieser Verhandlungen seinen Wunsch zu verstehen gab, eine Gesamtausgabe seiner Werke zu veröffentlichen (S. 24, vgl. S. 96–98), sicherlich moti-

viert durch die im selben Verlag erschienen „Euvres completes“ von Mozart und Haydn. Dieser faszinierende Versuch einer Selbstkanonisierung (und gleichzeitigen Einordnung in die Trias der ‚Wiener Klassik‘) unterblieb jedoch aus rechtlichen Erwägungen, hätte man doch die Zustimmung aller Originalverleger einholen müssen.

Im Anschluss an Kämpkens Beitrag stellen Michael Ladenburger, Julia Ronge und Jens Dufner in vier Fallstudien (zu den Klaviervariationen op. 34 und 35, der 6. Symphonie, der Cellosone op. 69 und der Klaviersonate op. 81a) vor, wie eine Originalausgabe entsteht. Die editionsphilologisch und druckgeschichtlich interessanten Details dieser Einzelstudien können hier nicht erläutert werden; interessant ist immerhin, dass Artaria bei seinem Nachdruck der *Les-Adieux*-Sonate op. 81a die berühmte Stelle in der Coda des Kopfsatzes, in der sich im verklingenden Hornruf Dominant- und Tonikaharmonie überlagern, zu maßloser Trivialität „korrigierte“ (S. 88).

Der Rest des Bandes widmet sich recht heterogenen Themen: Der weiteren Beethoven-Pflege des Verlags (der 1862 bis 1865 nun in der Tat die erste kritische Beethoven-Gesamtausgabe herausbrachte); den Verlagsverzeichnissen, dem Typendruck, der verlagseigenen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, den beiden von Ferdinand Georg Waldmüller geschaffenen Beethoven-Porträts und – in einem eigenen Aufsatz! – deren Kopien; der zeitweiligen Klavierproduktion des Verlags, dem Verlagsarchiv und zuletzt ganz allgemein der Verlagsgeschichte. Die meisten dieser Beiträge kommen über die Zusammenfassung gängigen Wissens nicht hinaus. Die bemerkenswerteste Ausnahme bildet Klaus Martin Kopitz' Beitrag über „Beethoven und seine Rezensenten“, der einige interessante Quellenfunde (unter anderem über das gespannte Verhältnis zwischen Friedrich Rochlitz und Carl Spazier) enthält.

Was aber aus allen Beiträgen hervorgeht, ist die ungeheure geistige Macht, die der Verlag Breitkopf nun schon seit fast drei Jahrhunderten darstellt, und das weit über den Fall Beethoven hinaus. Imposant ist nicht nur die

Reihe der Komponisten, deren Werke er in Kopie oder Druck verbreitet hat (schon daher ist die Zerstörung großer Teile des Verlagsarchivs in der Nacht vom 3. zum 4. Dezember 1943 ein wahrer Jammer); imposant sind nicht nur die unentbehrlichen Quellen der Verlagsverzeichnisse oder die Großtat der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1798–1848); sondern zutiefst beeindruckend erscheint auch die Unterstützung des aufkommenden Fachs Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert. Das Köchel-Verzeichnis, die Gesamtausgaben von Bach, Beethoven und Händel, aber auch Palestrina oder Berlioz und vielen anderen, das Quellenverzeichnis von Robert Eitner, die *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, die *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, die großen Komponistenmonographien von Spitta, Thayer, Pohl, Ramann, Glasenapp – wo stünde das Fach heute, hätte es nicht in seiner Gründerzeit an diesem Verlag diese Stütze gehabt? Dass Breitkopf & Härtel auch Belletristik veröffentlichte und mit Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* 1876 sogar hier einen Massenerfolg erzielte, ist da nur noch eine Kuriosität am Rande. Verleger von dem Kunstsinn und Weitblick eines Gottfried Christoph, Raymund oder Hermann Härtel werden auch heute bitter benötigt. (Oktober 2011) *Wolfgang Fuhrmann*

Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Heidi ZIMMERMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2009. 406 S., Abb. (Reihe *Jüdische Moderne*. Band 9.)

Zwar kreist auch die musikologische Kulturdebatte seit mehreren Jahrzehnten unermüdlich um Identitäts-Suchen in inter- oder gar transdisziplinären Diskursen, und der wissenschaftsmodische Jargon mitsamt seiner Assimilation, Dissimilation und Akkulturation, Dialogizität und Universalität fehlt auch in diesem Band zu einer Hamburger Tagung des Jahres 2007 aus Anlass des hundertsten Todestags von Joseph Joachim nicht. Doch verlässt er dankenswerterweise die Metaebene

der Selbstreflexion, wie sie in der sozial- und kulturgeschichtlichen Literatur oder eben auch auf vielen Tagungen und Kongressen gängig ist. Der Band zu den Beziehungen von Musik und jüdischer Geschichte in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert vereint 23 erfreulich konkrete Fallstudien. Er verweist auf eine „Vielfalt von Wegen“ (S. 10) und erfüllt im Blick auf das Detail jene „Denk-Genauigkeit“, die Peter Gülke in seinem Beitrag einfordert (S. 59).

Eröffnet wird der Band durch die beiden Herausgeberinnen. Heidi Zimmermann („Zwischen Assimilation und Dissimilation. Musik als Indikator jüdischer Identität“) erhellte Grundlagen im Umfeld der jüdischen Emanzipation nach Moses Mendelssohn und klärt die Vielfalt der Begriffe wie „jüdische Musik“, „jüdische Musiker“, „Musik und Juden“, „Musik der Hebräer“ oder „von Juden praktizierte Musik“. Neben antisemitischen Hintergründen der Debatte steht die innerjüdische Perspektive. Dem Tagungsanlass entsprechend beleuchtet Beatrix Borchard beispielhaft Joseph Joachim als Musiker jüdischer Herkunft in Deutschland („Von Joseph Joachim zurück zu Moses Mendelssohn. Instrumentalmusik als Zukunftsreligion“). Ihr Blick gilt der Akkulturation des Geigers und Hochschulleiters im Spannungsfeld von individuellem Handeln, beruflichen und gesellschaftlichen Verbindungen sowie kulturellen Zuschreibungen. In gewohnt weitblickend assoziierender Weise fasst Peter Gülke den jüdisch-deutschen Kontext am Punkt von Felix Mendelssohn Bartholdys „Verhinderter Musik“. Gülke spinnt das Werk des Komponisten weiter im Geflecht von Herkunft und Ausbildung, Individuellem und Zeittypischen, Erwartungshaltungen und deren Täuschung im Spiegel der Rezeption, von gern Gesagtem und gezielt Ungesagtem. Gülke hinterfragt Mendelssohns vorgeblich passgenaues Komponieren auf mehreren Ebenen und erweitert sein Plädoyer in Richtung von Vollendung insgesamt. Vollendung suggeriert „den vollständigen Austrag des je aufgegebenen Konflikts und seine Lösbarkeit“. Indes gehört zu jeder Lösung „der Umkreis

des Ungelösten, zu ermöglichter Musik verhinderte, zu jeder kreativen Entscheidung für ein Detail diejenige gegen ein anderes, vielleicht gleichwertiges“ (S. 60). Barbara Hahn legt einen weiteren Grundsatzbeitrag vor: „Zwischen Adjektiven und Substantiven. Oder was kann ‚jüdisch‘ sein an Musik?“ Sie betrachtet Beiträge aus Handbüchern und Überblicksdarstellungen, insbesondere den 1934 von Siegmund Kaznelson herausgegebenen Sammelband *Juden im deutschen Kulturbereich* (21959). Wie bereits Borchard trennt Hahn die Werke von Komponisten jüdischer Herkunft selbst von kulturellen Einschreibungen durch Traditionen und Aufführungssituationen.

Zwei Beiträge spüren der jüdischen musikalischen Identität über ihren Ursprungsort in der Liturgie nach (Reinhard Flender: „Die Quelle jüdischer Identität in der Hörwelt der Synagoge“, Barbara Boisits: „diese gesungenen Bitten um Emancipation – Akkulturationsdiskurse am Beispiel von Salomon Sulzers Wirken am Wiener Stadttempel“). Dem Jubilar widmen sich Michael Heinemann und Beate Angelika Kraus mit Aufsätzen über Joachims Verständnis von Bach („Die Chaconne als tönende Philosophie“) und Beethoven („Joseph Joachims ‚religiöses Glaubensbekenntnis‘: Die 9. Symphonie von Ludwig van Beethoven“). Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet „Musikalische Interpretation und antisemitisches Rezeptionsparadox im Dreieck Joseph Joachim – Richard Wagner – Hans von Bülow“. Reiche Einsichten vermittelt Reinhard Kapps ebenso engagierte wie analytisch sorgfältige und methodisch feinfühlig (und lange überfällige) Würdigung der kompositorischen Entwicklung Joachims („Joachim – Schumann: Die kompositorische Lage um 1850“). Kapp hebt den Einfluss Schumanns hervor und würdigt Joachim zugleich als Komponisten, der „mit dem, was ihm gelungen ist, auf durchaus prägnante Weise zum Gesamtbild der Jahrhundertmitte“ beitrug (S. 213). Jan Brachmann fragt nicht weniger erhellend nach den antiaufklärerischen und nationalen „Funktionen des vorgeblich funktionslosen Kunstwerks“ (S. 216) im Zeitalter

der Kunstreligion („Die Bibel als Grundgesetz aller Deutschen. Johannes Brahms’ ambivalenter Liberalismus“). Das gesellschaftliche Zeitbild erweitern Beiträge von Annette Weber („Jupiter tonans im Bild. Musik und jüdische Musiker im Spiegel der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“), Cornelia Bartsch („Dialogizität versus Univers(al)ität? – Musik bei Lea Mendelssohn“) und Janina Klassen („Geld oder Liebe. Antijüdische Metaphorik in ästhetischen Schriften und im Gefühlsdiskurs um 1840 am Beispiel von Robert Schumann“). Quellenstudien zu jüdischen Musikern seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert stellt Daniel Jütte vor („Die Grenzen der Musik. Verbürgerlichung, Antisemitismus und die Musikästhetik der Moderne im Kontext der Geschichte jüdischer Interpreten (1750–1900)“). Mit einzelnen Orten und geographischen Regionen befassen sich Cordula Heymann-Wentzel („Das Sternsche Konservatorium der Musik in Berlin – ein privates Ausbildungsinstitut im Besitz Berliner jüdischer Familien“) sowie Gerhard J. Winkler („‚Multikulturalität‘ und ‚Heilige deutsche Tonkunst‘. Komplementäre und parallele Lebensläufe aus dem historischen Westungarn“). Gabriele Knapp zeichnet die Schwierigkeiten der Akkulturation am Beispiel der Familie Rosé nach („Arnold und Alma Rosé. Antisemitismus und Geschlecht als Einflußfaktoren auf die Karrieren von Vater und Tochter“). Weitere anregende Studien erweitern den Rahmen zeitlich und thematisch in den Bereich der Neudefinition jüdischer Identität im Zeichen der NS-Barbarei: Silke Wenzel („Die Rolle jüdischer Musik im Jüdischen Kulturbund 1933–1941“), Hannes Heer („Die Machtergreifung in der Oper. Nationalsozialistische Musikpolitik am Beispiel Hamburgs“), Eckhard John („Musik im NS-Lagersystem“), Ulrike Migdal („Jüdische Musik‘ im KZ Theresienstadt?“) und Sophie Fettbauer („Musik im DP-Camp Bergen-Belsen und ihre Rolle bei der Identitätsfindung der jüdischen Displaced Persons“). „Die inkommensurablen Ereignisse verlaufen synchron“, so Max Frisch. Dass freilich die Erfahrung der Macht der Musik noch über gesellschaftliche

Integration und Emanzipation oder Diffamierung und Ausgrenzung hinaus bis an die Grenzen der physischen Existenz reicht, gehört zu den bedrückenden Erkenntnissen dieser Beiträge.

Und als Gesamtertrag? So wenig sich der von der deutschen liberalbürgerlichen Kunstreligion erwartete „Alle-Menschen-werden-Brüder“-Bund über Musik stiften ließ, so wenig vermag eine einzelne Musikwelt, Gruppenidentität zu vermitteln. Die Erfahrung von Musik ist so divergent wie die von Lebenswelten überhaupt. Insgesamt also ist ein Sammelband das adäquate Forum für ein solches Thema. Unter einem gezielt offenen Titel wird kein geschlossenes Bild vermittelt, vielmehr die Suche selbst nach jüdischer Identität in deutscher Musikkultur auf vielfältigen Wegen entfaltet, mit Anregungen zum Weitersuchen und Weiterforschen, auch über den deutschen Kulturraum hinaus.

Zwei letzte Bemerkungen: Auch dieser Band verbreitet die merkwürdige Tendenz, Texte mit Anführungszeichen wild und willkürlich zuzustreuen, mal doppelte, mal einfache Tüddelchen, ein nonverbales Quasigewissermaßensozusagen (vgl. Franziska Augstein, „Mehr sagen wollen, als der Mut hergibt. Die Anführungszeichen. Das war die Gegenwart 20“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Mai 2010). Und: Schön, dass dem fabelhaft sorgfältig redigierten Band auch ein Register beigegeben wurde.

(Oktober 2011)

Thomas Schipperges

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 6: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in Berlin und Hamburg. Hrsg. von Hrosvith DAHMEN, Michael HEINEMANN, Thomas SYNOFZIK und Konrad SZIEDAT. Köln: Verlag Dohr 2009. 542 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 7: Briefwechsel Robert Schumanns mit Verlagen in Nord- und Ostdeutschland. Hrsg. von Hrosvith DAHMEN, Michael HEINEMANN, Thomas SYNOF-

ZIK und Konrad SZIEDAT. Köln: Verlag Dohr 2009. 472 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 8: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen im Ausland 1832 bis 1853. Dänemark, England, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Russland, Schweiz, Ungarn. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2010. 436 S.

Drei weitere Bände des im Jahre 2005 begonnenen, auf insgesamt rund 40 Bände veranschlagten und etwa 20.000 Briefe umfassenden editorischen Großprojekts liegen nun vor. Sie setzen die Serie III (Verlegerbriefwechsel) fort und lenken die Aufmerksamkeit auf beim ersten Hinsehen vielleicht weniger interessante Gegenstände, bei denen die bekannten, die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts als Komponisten prägenden Personen eben nicht unter den Korrespondenten begegnen. Insbesondere zwei Tätigkeitsbereiche Schumanns sind es, die durch den Briefwechsel dokumentiert werden: zum einen die Verlagsverhandlungen in eigener Sache (etwa mit Bote & Bock, Haslinger, Luckhardt und Schubert), die auch dann von großem Interesse sind, wenn sie (wie im Falle Schlesingers) zu keinem Ergebnis führten, zum anderen (und mit dem genannten Schwerpunkt oft eng verknüpft) seine umfangreiche Aktivität als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Gerade hierbei entfaltet sich ein geradezu ungeahnter Kosmos aus Namen, die auch den eingefleischtesten Kennern der Materie womöglich unbekannt sind. Die Herausgeber haben gut daran getan, keine Selektion vorzunehmen, sondern die gesamte existierende oder auch nur mit Hilfe von Schumanns Geschäftsnotizen zu rekonstruierende Korrespondenz aufzunehmen und sich vor allem nicht auf diejenigen Verlage zu beschränken, die die Werke des Komponisten veröffentlichten. So gerät, und dies unter Einbeziehung überlieferter und auch erschlossener Gegenbriefe, erfreulicherweise die Geschäftstätigkeit in ihrem vollen Umfang in den Fokus, selbst wenn etwa zur Rezension zugesandte

Musikalien keine Berücksichtigung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* fanden. Die drei Bände enthalten Korrespondenzen unterschiedlichster Ausdehnung mit insgesamt rund 200 Firmen – ein bis dahin kaum zu vermutendes Beziehungsgeflecht wird sichtbar. Die Konzeption des Ganzen verdient also uneingeschränkte Anerkennung.

Den Briefformen sind jeweils Erläuterungen zu den einzelnen Firmen und ihren Inhabern vorangestellt; zu begrüßen ist dies umso mehr, als die Literatur zu diesem Thema noch immer als kaum existent bezeichnet werden muss und man auf diese Weise eine willkommene Bündelung erreichbarer Informationen erhält, die (allerdings nicht immer) auch Archivrecherchen zu danken sind. Dass hier und da Unterlassungen begegnen (bei Meser hätte man die Beziehung zu Wagner durchaus erwähnen sollen), im Blick auf die Charakterisierung der Verlagsprogramme etwas oberflächlich und nach Gutdünken verfahren wird (Johann Peter Spehrs Verhältnis zum Urheberrecht, das es streng genommen noch gar nicht gab, müsste erst geklärt werden) und auch Fehler unterlaufen (Lischkes zeitweiliger Compagnon Concha war nicht männlich, sondern eine Dame mit dem Vornamen Julie), bestätigt nur den Mangel an einschlägigen Forschungen, mindert aber (eine kritische Lektüre vorausgesetzt) den grundsätzlichen Wert des Mitgeteilten nicht wesentlich. Die Kommentare zu den Briefen lassen nichts zu wünschen übrig; sie erstrecken sich vor allem auf die Identifizierung der (vielfach in den Schreiben nur summarisch aufgeführten) eingesandten Kompositionen inklusive Verweisen auf die Besprechungen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie auf die Erläuterung einiger zum Verständnis wichtiger Fakten, während die genannten Personen am Schluss der einzelnen Bände in Registern erfasst sind. Letztere enthalten allerdings einige Stolpersteine und lassen eine uneinheitlich anmutende Vorgehensweise erkennen – mal werden genaue Lebensdaten mitgeteilt, mal nur Lebensjahre, und mitunter finden sich anfechtbare Mitteilungen, die auf die Benutzung älterer Nachschlagewerke (unter seltsam conse-

quenter Umgehung der neuen *MGG*) zurückzuführen sind: Böhner war niemals Theaterkapellmeister in Nürnberg, Dotzauer wurde im Juni und nicht im Januar geboren, Mozart starb nicht 1891 (in Band 8 bereinigt), und Carl Friedrich Whistlings Verlag erwarb nicht etwa 1830 die „Hoffmeistersche Firma“ (die längst nicht mehr existierte), sondern wurde selbst von Hofmeister (mit einem f) in diesem Jahr übernommen; auch war es Carl Friedrich (und nicht dessen damals erst neunjähriger Sohn Friedrich Wilhelm), der 1817 das *Handbuch der musikalischen Litteratur* herausgab.

Ergänzt werden die erläuternden Angaben durch eine den Briefformen beigelegte Auflistung der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* enthaltenen Rezensionen der Verlagswerke der jeweiligen Firmen, und dies ermöglicht einen willkommenen Überblick zum Verhältnis angebotener und letztlich besprochener Werke, was wiederum wertvolle Rückschlüsse auf die Auswahlkriterien Schumanns zulässt. Hinsichtlich der Textübertragung führte der Wunsch nach Lesbarkeit zu erfreulich pragmatischen Entscheidungen, die in der Einleitung begründet sind: Der Lesefluss wird nicht durch die Auflösung von (sich ohnehin in den meisten Fällen selbst erklärenden) Abkürzungen beeinträchtigt, die ihrerseits mit Hilfe vorangestellter Verzeichnisse (diese enthalten allerdings manche Doppelungen, Inkonsequenzen und Fehler in der alphabetischen Reihung) aufgeschlüsselt sind. Warum bei erschlossenen Briefen bisweilen der Vermerk „Brief verschollen“ bzw. „Notensendung verschollen“ fehlt, ist nicht klar. In diesem Zusammenhang muss auch angemerkt werden, dass ein letzter Korrekturgang offenbar nicht durchgeführt wurde: Nicht wenige Druckfehler (auch an prominenter Stelle, wie im Inhaltsverzeichnis zu Band 7: „Meinigen“ statt „Meinigen“) trüben das Erscheinungsbild der Ausgabe, und es ist nur zu hoffen, dass dergleichen nicht auch in den Briefformen unterlaufen ist. Die geradezu bibliophile Gestaltung des Äußeren (Leinen mit Blindprägung, Leseband) kollidiert zudem leider mit der wenig professionell wirkenden typographischen Gestaltung der Haupt- und Reihentitel sowie

der Zwischenüberschriften; hinzu kommen falsche Trennungen und unschöne Zeilenumbrüche.

Angesichts der vorliegenden Bände von Licht und Schatten zu sprechen wäre nicht angemessen, da ersteres, vor allem hinsichtlich der überzeugenden Gesamtkonzeption, deutlich überwiegt und insgesamt mit der Edition ein seit Jahrzehnten angemahntes Projekt endlich in Angriff genommen wurde und zügig vorangetrieben wird. Allerdings muss gerade hier, wo es auf Präzision ankommt, der Wunsch erlaubt sein, für die folgenden Bände in mancher Hinsicht etwas mehr Sorgfalt im Detail an den Tag zu legen.

(Oktober 2011)

Axel Beer

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)

Dieses Buch darf für die Musikwissenschaft exemplarischen Charakter beanspruchen. Sicherlich nicht deshalb hatte die 1. Auflage des Jahres 1998 den Musikeditionspreis erhalten – das hatte wohl eher musikdidaktische und bibliophile Gründe –, aber die Bedeutung dieser Untersuchungen geht über das pädagogisch Anwendbare oder das schön Gemachte hinaus. Dankenswerterweise gibt es nun eine für Forschung und Lehre geeignete zweite Auflage, die endlich auch in der *Musikforschung* eine Besprechung erfahren soll. Appel präsentiert hier einen Typus von Werkanalyse, der Schule machen sollte, aber wohl kaum könnte, weil methodische Eindimensionalität in den gerade etablierten disziplinären Aufspaltungen und Richtungen dies zu verhindern wissen würde. Es ist kein Zufall, dass eine mehrdimensionale Musikanalyse sich gerade an Schumann entzünden kann, zumal an einem seiner Werke, das nicht im Brennpunkt des interpretatorischen Interesses steht, sondern in eine Region der musikalischen Formgebung führt, die als eher ephemere und zu wenig „durchgearbeitet“ gilt, dem monothemati-

schen Charakterstück oder, noch abwertender sei es gesagt: dem Albumblatt.

Schumanns Sammlung von 43 für die Jugend bestimmten ausgewählten Albumblättern als musikalische Kunstwerke ernst zu nehmen, heißt zunächst, solche flüchtigen Gebilde in ihrem „Instant-Charakter“, in ihrer Geburt aus und für den Augenblick für in hohem Grade geist- und kunstfähig zu halten, welche Voraussetzung Appel nicht nur anerkennt, sondern für die Musikanalyse überaus fruchtbar macht. Eine ganze, immer noch neuartige musikalische Poetik lässt sich aus dieser Haltung ableiten, und Appel geizt nicht mit solchen möglichen und geradezu sich anbietenden ästhetischen Verallgemeinerungen. Schumanns sporadischer Rückzug aus der großen Form hat mit einer artistischen Disposition zu tun, die dem emphatischen Bekenntnis von Größe und Dauer durch die Sinfonisierung und sonatensatzmäßige Durchformung aller musikalischen Gattungen misstraut und sich deren Machtanspruch entzieht. Der Idylliker und Erinnerungsfanatiker Schumann war auf Dauer nicht gewillt, dem Schlachtgetümmel der Herrschaftsdiskurse zu gehorchen.

Und so ist es nur angemessen, dass Appel die zeit- und kulturgeschichtliche Situation in Dresden des Jahres 1848 als eine bestimmt, in der für Schumann die bedrohlich dräuende Revolution dem Künstler signalisierte, sich in ästhetischem Widerstand und Verteidigung individueller Sphären zu üben. Und zwar gegen ein drohendes bürgerlich-egalitäres Primat der Politik über Kunst und Wissenschaft, das gegen die Wirtschaft zu erheben das gleiche Bürgertum bis heute vermissen lässt. Appel verschweigt Schumanns Freiheitslieder für Männerchöre zur selben Zeit nicht, mit denen Schumann seine Sympathie für die Ziele der Revolution bekundet, ohne im Mindesten daran zu denken, diese abgelieferte Referenz seiner patriotisch-republikanischen Gesinnung mit Opuszahlen zu schmücken, aber er verweist mit aller gebotenen Entschiedenheit darauf, dass für einen politisch integren Künstler wie Schumann der Platz nicht auf den Barrikaden, sondern in Szenen des Waldes und der

Kinderstube ist – weil er von diesen gesellschaftlichen Orten aus das bürgerkriegsartige Schlachtfeld anders bewerten und das Politische auch ermahnen konnte, auf das Naturhafte und Kindliche zu hören und in seinen Bestrebungen zu respektieren. Die Rettung einer gerade erst erfundenen und mit Aufmerksamkeit bedachten Kindheit war 1848 eine politisch und künstlerisch aktuelle Aufgabe, der Schumann sich stellte. So lässt Appel Schumann in Zitaten aus Tagebüchern und Briefen sprechen, die seine Situation in Dresden und sein Sich-Einspinnen ins Private wiedergeben, noch bevor die Stadt im Jahre 1849 Schauplatz erbitterter Kämpfe wird, vor denen Schumann dann fliehen wird. Es war schon eine Flucht, für seine 7-jährige Tochter Marie Genrestücke zu komponieren, die sie klaviertechnisch bewältigen konnte und die darüber hinaus in der Sphäre kindlicher Erfahrungswelt lagen, d. h. die häusliche, ländliche und städtische Welt mit ihren auch gefährlichen Seiten zum Impuls klingender Momentaufnahmen machten. Für kleinere und für erwachsenere Jugendliche hat Schumann dann seinen Zyklus zum „Album für die Jugend“ op. 68 mit 43 Klavierstücken zusammengestellt.

Appel zeigt aber nicht nur den zeitgeschichtlichen Diskurs über Revolution und Kindheit, ohne den dieser Zyklus nicht verstehbar ist, er zeigt auch den ästhetischen Diskurs über die Entgrenzung der Künste, in dem Schumann damals stand, weshalb er ganz andere Vorstellungen von der Publikation seiner Klavierstücke entwickelte, die Illustrationen und Texte alternierend zur Musik enthalten sollte. Er zeigt überdies die Überbleibsel aus der Album-Werkstatt, z. B. die Stücke zu einem „Lehrgang zur Musikgeschichte“, der verkürzt bei Händel beginnen sollte, worüber sich Appel ruhig hätte verwundern dürfen, denn man stelle sich vor, ein heutiger Komponist, sagen wir Aribert Reimann, würde einen Lehrgang für heutige Kinder mit dem vor 100 Jahren gestorbenen Gustav Mahler beginnen lassen. Er zeigt auch das kompositorische Umfeld dieser Gattung, die Schumann nicht er-, sondern vorfand, z. B. bei heute vergesse-

nen Kollegen wie dem Berliner Hofkapellmeister Wilhelm Taubert.

Im Zentrum des Buches aber steht eine musikalische Hermeneutik oder besser: Poetik, die jedes Stück in seiner Machart analysiert. Hier wird auch dezent und angemessen paradox dem Problem nachgespürt, wie sich die Titel der Stücke zu ihrem musikalischen Inhalt verhalten. Sie sind nicht als Programmangaben misszuverstehen, denn hier wird nicht geschildert, sondern hier werden erst noch zu entschlüsselnde Signale aus der Kinderwelt gegeben, die über das rein Klangliche hinausreichen, aber ohne dies nicht auskommen; die Musik bedarf dieser Titel nicht.

Der Band ist in einem Schumann nahe liegendem Gehorsam reich bebildert und er enthält einen Faksimile-Nachdruck der zweiten Auflage von 1850 mitsamt der musikalischen Haus- und Lebensregeln, Schumanns Lehrgang und den ausgesonderten Stücken im Anhang. Dieses nachdenklich und glücklich machende Buch ist Dokumentensammlung und schlüssige Interpretation in einem, wie man es sich für andere Schumann-Werke nur wünschen kann.

(Dezember 2011)

Peter Sübring

UDO BERMBACH: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2011. 508 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 1994 erschien bei Fischer ein Taschenbuch, das seinen Autor schlagartig in der Wagnerforschung etablierte. Der Hamburger Politologe Udo Bermbach stellte den *Wahn des Gesamtkunstwerks* aus vornehmlich ideengeschichtlicher Perspektive dar. Noch bevor das Werk 2004 in zweiter Auflage – nun bei Metzler – herauskam, hatte Bermbach nachgelegt und nach Wagners Denken auch dessen Bühnenwerke einer politologischen Interpretation unterzogen („*Blühendes Leid*“. *Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*, ebenfalls bei Metzler). Mit dem seit Sommer 2011 vorliegenden Buch *Richard Wagner in Deutschland*, schließt sich eine gewaltige Trilogie. De-

ren letzter Band ist keine Monografie (wie die ersten beiden); er trägt den verschlungenen und in sich heterogenen Stadien der Wagner-Rezeption durch zehn Fallstudien Rechnung, die in sich geschlossen sind, gleichwohl aufeinander bauen.

Ihre besondere Bedeutung liegt darin, jene Verfälschungen und Vereinnahmungen detailliert nachzuzeichnen, denen Wagners Weltanschauung ausgesetzt war – auch und gerade durch seine Bayreuther Epigonen. Der Prozess, dessen Folgen bis in die Zeit weit nach dem Zweiten Weltkrieg reichen, wäre freilich undenkbar ohne Wagner selbst, dessen Positionen bekanntlich von vielfachen Ambivalenzen durchzogen sind und dessen Spätschriften anschlussfähig waren für Verfälschrhetorik, Regenerationstheorie und Suprematiedünkel des ‚Bayreuther Kreises‘. Auf keinen Fall hat Wagner hinterlassen, was seine Witwe Cosima, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen samt Mit- und Zuarbeitern etablierten: ein ideologisches System. Dieses System war zwar keineswegs stets eindeutig, wurde aber dogmatisch vertreten und wirkte nach außen hin weitgehend konsistent. Mit ihm ließ sich Bayreuth ins nationalistische und völkisch-antisemitische Lager eingliedern und konnte sogar – quasi interaktiv – in dieses hineinwirken.

Bermbach setzt mit einem Kapitel über die Wagner-Biografie zwischen Glasenapp und Gregor-Dellin ein und zeigt, wie die aus Vormärz und dem Aufstand von 1848/49 gewonnenen Vorstellungen des Revolutionärs über Generationen hinweg zum Inventar eines kunstrevolutionären Nationalkomponisten heruntergestuft wurden. Der Kontrast tritt deshalb stark hervor, weil Bermbach die Züricher Kunstschriften als Maßstab zugrunde legt und von dort Kontinuitätslinien setzt bis zu Wagners späten Regenerationsaufsätzen. Man kann das anders gewichten: Bei Wagners Sympathie für bestimmte Formen der Monarchie (in den sechziger Jahren) wie auch bei seiner Opposition gegen das Kaiserreich erscheint der radikaldemokratische und anarchische Impetus nicht nur gemildert, sondern bisweilen seines Kerns beraubt. Abgrenzungs-

strategie wird dabei vielfach wichtiger als ideologische Konstanz. Gesellschaftliche Entwürfe und Visionen waren variabel, oder besser: funktional. Nike Wagner hat das mit der Formel zugespitzt, sie hätten bei Wagner vor allem die Funktion eines „Gleit- und Schmiermittels“ zur Durchsetzung des eigenen Unternehmens (Nike Wagner: „Letzte Frage an den deutschen Geist: Die Bayreuther Festspiele“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 99).

Die drei folgenden Kapitel bilden das Kernstück von Bermbachs Buch. In ihnen nutzt er die *Bayreuther Blätter* als zentrale Quelle – jene Zeitschrift, die sich, vom späten Wagner als Verständigungsforum über sein Werk gegründet, ab 1894 zur „Deutschen Zeitschrift im Geiste Richard Wagners“ wandelte und unter der alleinigen Herausgeberschaft Wolzogens sechzig Jahrgänge erlebte, bis sie 1938 eingestellt wurde. Zunächst entwirrt Bermbach die Argumentationscluster des rechtsgläubigen, antimodernen Wagnertums bezüglich Sprachkritik, Politikablehnung und Kulturnation. Während des Ersten Weltkrieges sind die *Bayreuther Blätter* entgegen der nahe liegenden Vermutung nicht bellizistisch gewesen, betrachteten den Krieg vielmehr als Ausdruck einer „geistigen Krise der Zeit“ (S. 100), die man selbst seit langem bekämpfte. Während der – laut Wolzogen – „übelste Unfriede“ (S. 140), der sich anschloss, nach vertrauten antidemokratischen, antiliberalen und antizivilisatorischen Mustern geißelt wurde, mündete die beschworene Gesinnungsgemeinschaft ab 1933 in eine „lückenlose Identifikation“ mit dem neuen Regime (S. 173).

Dann untersucht Bermbach, darin echte Pionierarbeit leistend, den so genannten „Bayreuther Gedanken“, auf den es bei Wagner keinerlei Hinweise gibt, der aber von Chamberlain als weltumfassende „Politik-, Gesellschafts- und Kulturmission“ (S. 180) ausgebaut wurde, auf deren Basis Bayreuth seinen selbst erteilten Auftrag im (vorerst nur) konservativen, völkisch-nationalistischen Umfeld wahrnehmen konnte – ein Auftrag, mit dem

sich ideologische Kontrolle und Verfeinerung ebenso verbanden wie „Interventions- und Korrekturfunktion“ (S. 207). Schließlich legt ein Kapitel über „Bayreuther Theologie“ offen, wie die bereits bei Wagner und den theologischen Oppositionsgeistern seiner Zeit zu findende Ächtung des Alten Testaments in die Vorstellung eines „arischen“ Christentums mündete, mit dem sich klerikal-religiöse Wahrheitsansprüche relativieren und mit nationalisticischem wie rassistisch-antisemitischem Gedankengut unterfüttern ließen. Chamberlains „ausgearbeitete Theologie“ (S. 231) erscheint in Bermbachs Darstellung als eigenwilliges, gleichwohl „auf Augenhöhe mit der Fachtheologie der Zeit“ (gemeint ist insbesondere Adolf von Harnack) befindliches System, während Wolzogen ein „bloßer Gefühlschrist“ (S. 272) gewesen sei, dem Christus „zur Projektion und Widerspiegelung seiner eigenen Ideen vom ‚deutschen Wesen‘“ taugte (S. 272, 279).

Die Studien, die Bermbach im Anschluss an diese drei zentralen Kapitel auf weiteren rund 200 Seiten unternimmt, können im hier gegebenen Rahmen nicht einmal ansatzweise gewürdigt werden. Nach Bernhard Försters (des Nietzsche-Schwagers) groteskem „Nueva Germania“-Projekt in Paraguay geht es um die Rezeption der Siegfried-Figur bis zur Machtergreifung, um *Ring*-Deutungen von der Uraufführung bis in die inszenatorische Gegenwart, um die ideologische Vereinnahmung der *Meistersinger* (die als einziges Stück der „Kriegsfestspiele“ 1943/44 gespielt wurden). „Hitlers nazifiziertem Wagner“ widmet Bermbach einen großen Abschnitt. Er legt dar, wo sich das Nazi-Regime auf Wagners Positionen einließ und sie nutzte, wie wenig kompatibel aber sein Politikverständnis mit der NS-Ideologie letztlich war. Umgekehrt gilt allerdings: Die „Selbsttäuschung Bayreuths über die Bedeutung Wagners, seiner Werke und seines Denkens für Hitler und das öffentliche Leben im Dritten Reich“ sei „beträchtlich“ gewesen. Bermbach beschönigt nichts, setzt sich aber mit wohlthuender Sachlichkeit von nach wie vor virulenten Bemühungen ab, Wagner zum Vorläufer Hitlers zu stilisieren. Auch die bis-

lang einzige umfängliche Auswertung der *Bayreuther Blätter* war dieser Haltung erlegen: Annette Heins Dissertation erschloss die rund 20.000 Seiten der Zeitschrift zwar bibliographisch und liefert Verfasser- und Schlagwortregister, rechnet Wagner jedoch zu den „entscheidenden und prägenden Vorläufern der nationalsozialistischen Vernichtungsideologie“ (Hein: „*Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner*“. *Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den Bayreuther Blättern*, Tübingen 1996, S. 117). Das wird nach heutigem Forschungsstand niemand mehr behaupten; die Lage war komplizierter. Mit zeitlichem Abstand treten die Konturen klarer hervor: Die dergestalt Wagner-kritische Literatur seit den siebziger Jahren ist – auch dort, wo sie seriös angelegt war – vielfach über das Ziel hinausgeschossen. Insofern sie auf vorher hartnäckig ignorierte Problembezirke aufmerksam machte, war sie jedoch keineswegs überflüssig.

Im abschließenden Kapitel führt Bermbach auf ungewohntem Terrain vor, wie seismographisch die Bayreuther Festspiele die politische Entwicklung auch nach 1951 abbilden. Er hat die Programmhefte des so genannten Neu-Bayreuth durchgesehen. Die Bilanz ist ernüchternd: Lange Jahre schrieben in der Ägide Wieland und Wolfgang Wagners Autoren, die vorher als überzeugte, ja fanatische Nationalsozialisten publiziert hatten, darunter Hans Grunsky, Otto Strobel und Curt von Westernhagen. Eine ‚Stunde Null‘ hat es in Bayreuth so wenig gegeben wie in der jungen Bundesrepublik. Erst im Zuge von Inszenierungen durch Patrice Chéreau, Götz Friedrich und Harry Kupfer (Ruth Berghaus fehlt leider in Bayreuth) und der Verpflichtung von Autoren wie Adorno, Bloch und Hans Mayer (und einem Wandel des Publikums) ist ab den siebziger Jahren Bayreuth in der Demokratie angekommen. Das war die Zeit des hundertjährigen Festspieljubiläums. Reichlich spät also.

Als die beiden Halbschwestern Eva Wagner-Pasquier und Katharina Wagner die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahmen, wurde eine großzügige Öffnung der Archive versprochen und ein Team eingesetzt, das die Wagner-Rezeption insbesondere im Dritten

Reich untersuchen sollte. Bekannt geworden sind seitdem weder ein genaues Finanzierungsmodell noch ein Arbeitsplan oder gar ein Zwischenbericht. Udo Bermbachs Buch zeigt, dass sich die ideologische Signatur, die Bayreuth gleichermaßen getragen wie auf Abwege geführt hat, auch anhand längst vorhandener Quellen erkunden lässt – sofern man die Mühe auf sich nimmt, ihren verzweigten und nicht selten trüben Gewässern zu folgen. Das Wagner-Doppeljubiläum des Jahres 2013 wird dahinter nicht zurückbleiben können.
(November 2011) *Stephan Mösch*

INGRID KAPSAMER: Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung. Mit einem Vorwort von Nike WAGNER. Wien u. a.: Styria Verlag 2010. 411 S., Abb.

„Inszenieren heißt interpretieren“ – so der Regisseur und Bühnenbildner Wieland Wagner, der die fast übermenschliche Aufgabe übernahm, nach einem verheerenden Krieg das Erbe Richard Wagners, das in einer unrühmlichen Wechselbeziehung zur NS-Herrschaft gestanden hatte, neu zu erarbeiten. Er tat es 1951 mit einem Knall, verzichtete auf die bisher gepflegte Übereinstimmung von musikalischem und schauspielerischem Ausdruck, reduzierte das Bühnenbild im Dienste der psychologischen Substanz, gab der Beleuchtung eine neue Dimension und beschränkte die Bühnen- und Regieästhetik auf das Archetypische. Damit traf er den Nerv der Zeit und wurde – obwohl viele seiner Ideen nicht neu waren – mit einem Schlag weltberühmt, zu einer „Ikone der deutschen Nachkriegskulturgeschichte“ (S. 320). Unfähig, seine eigene Rolle als Nutznießer Hitler'schen Wohlwollens bis 1945 in der Öffentlichkeit zu reflektieren, zeigte er der Kulturwelt eine Erneuerung auf seine Weise. Es ist tragisch, dass er so früh starb, ohne sein künstlerisches Potential ausgelebt zu haben.

Bislang fehlte es an einer eingehenden kulturhistorischen und nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeiteten Betrachtung der Inszenierungen. So kann man diese Studie einer

Theaterwissenschaftlerin nur begrüßen, denn – wie Nike Wagner in ihrem Vorwort betont – die Erinnerung an diesen Regisseur wurde durch Bruder Wolfgang nicht gefördert, im Gegenteil. Während einige Kapitel eher biographisch aufgebaut sind und Wieland Wagners Kampf um die Führung der Festspiele dokumentieren, widmen sich andere Kapitel wie „Antike und Mythos“ oder „Archetypisches Theater“ der ästhetisch-künstlerischen Entwicklung des Wagnerenkels, die sich weit über Bayreuth hinaus manifestierte. Das hat freilich zur Folge, dass der chronologische Ablauf immer wieder unterbrochen wird, was die Lesbarkeit erschwert. Mit über 1.500 Fußnoten im Kleinstdruck und einer komplizierten Anordnung des Literaturverzeichnisses hat man seine Mühe, was bedauerlich ist, da Kapsamer entlegene Quellen einbezieht und eine gründliche Behandlung der Materie leistet.

So werden die vielen Einflüsse auf das künstlerische Schaffen Wieland Wagners dargelegt. Ob Kurt Overhoff (Musik), Ulrich Roller (Bühnenbild), oder Ausbildungsprinzipien des Weimarer Bauhauskollektivs: die Autorin geht den Spuren und Einflüssen der Inszenierungen, die Wagner von 1937 bis 1966 schuf, detailfreudig nach. Sie setzt die Wandlungen (zwischen den *Ring*-Inszenierungen 1951 und 1962 bis 1963 in Köln und später in Bayreuth) mit der politischen Entwicklung der BRD in Verbindung, was allerdings diskussionswürdig ist. Etwas angestrengt mutet auch der Versuch an, ihm eine „Strategie zur Feminisierung der Szene“ nachzuweisen. Wieland folgte nämlich in seinen Analysen der alten Vorstellung von der „hysterischen“ Frau, die sein Großvater in der Figur Kundrys bereits angelegt hat. Man kann allenfalls sagen, dass er das spießig-heimelige Bild der Hausfrau und Mutter, das in den 1950er Jahren noch weitgehend herrschte, mit elementar-grausamen Frauenbildern durchkreuzte, was aber nichts Neues war.

(Oktober 2011)

Eva Rieger

STEFANIE STRIGL: *Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito. Tutzing: Hans Schneider 2009. 398 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 65.)*

Der Dichter und Komponist Arrigo Boito ist der Opernforschung vertraut, und dennoch überrascht es, wie verschwindend gering die Anzahl der Forschungsbeiträge ist, die sich ausschließlich seinem kompositorischen und librettistischen Schaffen widmen. Die Dissertation von Stefanie Strigl löst sich erfreulicherweise von der eingefahrenen Perspektive, Boito stets im Kontext der Verdi-Forschung zu diskutieren, indem sie das bei den italienischen Scapigliatura-Literaten virulente Thema des Bösen wählt, um mit diesem roten Faden Boitos poetische Ästhetik, seine Opern *Mefistofele* und *Nerone* wie seine Verdi-Libretti *Simon Boccanegra* und *Otello* – auf der Grundlage zum Teil unveröffentlichter Quellen – zu analysieren. Mittels dieses thematischen Rahmens gelingt es ihr, viele Facetten des Dichterkomponisten zu berücksichtigen und aufschlussreiche Einzelbeobachtungen vorzulegen – wie beispielsweise Passagen zur Entstehungsgeschichte seiner Opern oder der Exkurs über Boitos bislang kaum bekanntem Entwurf einer Harmonielehre. Dennoch birgt diese Schwerpunktsetzung auch Risiken: So bleibt etwa ihre Begründung unzureichend, die „bösen“ Figuren in Amilcare Ponchiellis opern- wie rezeptionsgeschichtlich bedeutendem Werk *La Gioconda* nur marginal abzuhandeln. Konzeptionell folgenreicher aber ist, dass mit der im Buchtitel gesetzten Intention, zeitgebundene kompositorische Stilmittel einer „musikalischen Chiffrierung des Bösen“ herauszuarbeiten, viele Abschnitte – etwa das gesamte 3. Kapitel über Boito als Librettisten – hierzu kaum einen Beitrag leisten können, da die musikalische Ausdeutung der „bösen“ Figuren Paolo Albani und Jago eben nicht die von Boito ist, sondern jene Verdis. Einen Vorstoß im Hinblick auf eine Kategorisierung musikalischer Stilmittel, die in einem musikdramaturgischen Kontext als „Musik des Bö-

sen“ gehört werden könnten bzw. als solche intendiert gewesen waren, unternimmt Strigl auf der Grundlage vorangegangener Beobachtungen im abschließenden 4. Kapitel. Um aber generelle Aussagen über die Morphologie des musikalischen „Bösen“ zu treffen, wie sie sich – sicher unter Federführung Boitos – in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet bzw. ausdifferenziert hat, bedarf es einer anderen, umfangreicheren Werkauswahl.

In kleingliedrigen Abschnitten arbeitet die Autorin verständlich die musikdramaturgische Konfiguration der jeweils negativ charakterisierten Figuren heraus, die – wie Mefistofele, Nerone und Simon Mago – im Zentrum des dramatischen Gefüges stehen. Charakterprofile wie die dramaturgische Mechanik der Opern werden schlüssig vorgestellt. Die Fundierung ihrer Beobachtungen am Noten- bzw. Librettotext durch die Diskussion operngeschichtlich relevanter Diskurse dieser Epoche ist meist in Form exkursiver Erläuterungen vorhanden; sie reift aber nicht zu neuen Erkenntnissen oder einer vertiefenden Auseinandersetzung durch Konfrontation vorhandener Forschungsergebnisse mit den erläuterten Themen der Untersuchung heran. So gründet sie in ihrem einleitenden Kapitel über Boitos Reformprogramm seine Abwendung von der Nummernoper nicht mit dem in diesem Zusammenhang wichtigen und in der Opernforschung seit Harold S. Powers Aufsatz von 1987 zum Standard gewordenen Begriff der *Solita forma*, sondern paraphrasiert dieses Postulat Boitos lediglich als „Abschaffung der Formel“ (S. 25). Inwieweit Boito formale Strukturen aus dem Wechsel kinetischer und statischer Abschnitte tatsächlich in seinen Kompositionen aufbricht, darauf geht die Autorin nicht ein. Ein weiteres Desiderat ihrer Abhandlung ist der für Boito so zentrale Aspekt seines dichterischen Könnens, der sich als formenreiche Versifikation in seinen Libretti niederschlug und hier zu wesentlichen Innovationen führte, die das stabile System normativer Versstrukturen des italienischen Melodramma letztlich überwand. Für eine Detailanalyse am Libretto erscheint es nicht

ausreichend, sich lediglich auf die Boito-Forschungen von Alison Terbell Nikitopoulos aus dem Jahr 1994 zu beziehen, ohne beispielsweise die grundlegenden Erkenntnisse zum italienischen Librettovers von Friedrich Lippmann und insbesondere von Peter Ross (2005) mit zu berücksichtigen. Ihre Ausführungen zu diesem Themenkomplex besitzen daher einführnden Charakter.

Im abschließenden Kapitel erläutert Strigl die Rolle Boitos als Wegbereiter für eine „Moderne“ des beginnenden 20. Jahrhunderts, wobei sie nachvollziehbar den historischen Stellenwert grundlos böser Charaktere, die sein Werk durchziehen, hervorhebt. Die Personifikationen des Teufels bei Boito deutet sie demnach als „Möglichkeiten, die auf Neues vorausweisen“ (S. 372), exemplifiziert aber gerade die in diesem Zusammenhang stehenden kompositorischen Normbrüche im Werk Boitos anhand des allbekannten *diabolus in musica*, dessen jahrhundertübergreifende semantische Eindeutigkeit jedoch ein Beispiel für eine relativ stabile Kategorie musikalisch „böser“ Chiffrierung wäre. Strigl mutmaßt: „Wenn sich die Ohren der Zuhörer etwa an das Intervall des Tritonus gewöhnt haben [...] dann besitzt ein ‚tritonusbewusster‘ Teufel nichts mehr von der regelbrechenden Leichtigkeit und Frechheit, sondern erscheint wirkungslos veraltet.“ (S. 372).

Die Autorin legt auf diese Weise eine themenreiche Monographie über Arrigo Boito als Librettist und Komponist vor und bereichert damit vor allem die deutschsprachige Forschungsliteratur. Bedauerlich ist, dass zeitgleich eine italienische Publikation über Ästhetik und Werk Boitos entstand, auf die Strigl nicht mehr Bezug nehmen konnte: Emanuele d'Angelos *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglia*, Venedig (Marsilio) 2010, sei jedem Interessierten zur parallelen Lektüre empfohlen. (November 2011)

Richard Erkens

Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Rebecca GROTH-JAHN und Melanie UNSELD. München: Allitera-Verlag 2010. 263 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 2.)

Der Titel klingt nicht – oder zumindest nicht nur – nach Musik, und er verspricht viel. Tatsächlich löst das Buch die Verheißungen des Titels ein, und das auf eine Art, die künftigen Symposiumsberichten als kluger Anhaltspunkt dienen kann. Denn sowohl hinsichtlich der Interdisziplinarität als auch der Zweisprachigkeit und der Themenbehandlung ist das Ergebnis schlüssig und hat zudem sinnvoll die Bedürfnisse der Leserinnen und Leser mit im Auge.

Der Band vereint die Beiträge zweier Symposien, die aus Anlass des 150. Geburtstags der englischen Komponistin und Frauenrechtlerin Ethel Smyth 2008 in Detmold und Oxford stattfanden. Er umfasst Untersuchungen in deutscher und in englischer Sprache, jeweils mit einem angefügten Abstract in der Gegensprache, welcher die rasche Orientierung und den Informationstransfer ungemein fördert.

Die Beiträge sind thematisch geordnet, denn beide Symposien ergänzen einander und bieten nicht nur Einblicke in das facettenreiche Werk einer viel zu wenig gespielten Komponistin des 19. Jahrhunderts, sondern beleuchten auch den geschlechtergeschichtlichen Wandel, der zu Ethel Smyths Lebzeiten und z. T. mit ihrer aktiven Mitwirkung vorangetrieben wurde. Dass eine Komponistin es für nötig befand, sich für die englische Frauenwahlrechtsbewegung zu engagieren und dafür sogar ins Gefängnis ging, ist mehr als nur eine Anekdote am Rande dieses Lebens: Ohne ihr politisches Engagement wäre die Komponistin Ethel Smyth nicht die Künstlerin, die sie war.

So mag der Bericht auch Nichtmusikwissenschaftlern Neues bieten: Gunilla Budde zieht in ihrem Beitrag einen Vergleich zwischen Mädchenerziehung und Frauenleben in

England und in Deutschland, Rebecca Grotjahn diskutiert am Beispiel Ethel Smyths den musikalischen Geschlechterdiskurs um 1900, und Pavel B. Jiracek thematisiert auf der Suche nach einer postkolonialen Perspektive das für das 19. Jahrhundert so wichtige Thema des Exotismus. Amanda Harris informiert zum musikalischen Feminismus in England, Elicia Clements beschäftigt sich mit der Zusammenarbeit zwischen Smyth und Virginia Woolf, Susan Wollenberg wirft neue Lichter auf Smyths Ehrendoktorwürde an der Universität Oxford und Elizabeth Kertesz und Melanie Unselnd nähern sich von zwei unterschiedlichen Seiten den autobiographischen Texten der Komponistin. Einen gelungenen Übergang zu primär musikalisch orientierten Abhandlungen schafft anschließend Cornelia Bartsch mit ihrem Beitrag zum lyrischen und biographischen Ich in den Liedern Ethel Smyths. Einzelne Kompositionen stehen im Mittelpunkt der Untersuchungen von Erik Dremel (zur *Mass in D* und der Freundin Pauline Trevelyan), Aidan J. Thomson (zu *Oper Der Wald*) und Jürgen Schaarwächter (zur Chorsymphonie *The Prison*). Drei Beiträge fokussieren speziell das Thema der Homosexualität: Margaret R. Hunt sucht nach national unterschiedlichen Traditionen gleichgeschlechtlicher Liebe und nach individuell unterschiedlichen Definitionen sexueller Identität(en), Kordula Knaus resümiert die Behandlung des Themas auf der Opernbühne, und Christa Brüstle blickt weiter zu Michael Tippett.

Dass die Verschränkung zweier roter Fäden, der Musik und der Gender-Politik, nahezu durchgehend gelingt, ist den Beiträgen dieses Bandes hoch anzurechnen: Damit wird dieser zweite Band der Reihe Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik beiden Polen, nämlich sowohl der „Kulturgeschichte“ als auch der „Musik“ gerecht. Die breite Palette von Anknüpfungspunkten, die jeder Beitrag darüber hinaus anreißt oder vertieft, besitzt sogar Potential zum Schmökern und Festlesen – ein für ein wissenschaftliches Buch gewiss nicht alltägliches Phänomen.

(Dezember 2011)

Kadja Grönke

DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 2: Das 20. Jahrhundert. 2 Teilbände. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 836 S., Abb., Nbsp.

Als der Laaber-Verlag 1994 den ersten Band der *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* von Dorothea Redepenning veröffentlichte, war dies ein Meilenstein: Nur wenige Jahre nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion stellte der 500 Seiten starke Band den Versuch dar, einen neuen Blick auf die Musikgeschichte in Russland zu werfen. Der Band war konzipiert mit dem Fokus auf das 19. Jahrhundert, ein zweiter Band über das 20. Jahrhundert avisiert. Dieser erschien nun 2008 im Doppelband: Teilband 1 umfasst Kapitel zur Musik zwischen 1905 und 1917 sowie in zwei weiteren großen Kapiteln die Entwicklung zur sowjetischen Musik mit Blick auf Kulturpolitik, Institutionsgeschichte, Ästhetik (Sozialistischer Realismus) sowie Analysen zur Opern- und Instrumentalmusik. Teilband 2 beginnt mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf die Musikkultur, thematisiert die folgenreichen Erlasse von 1946 und 1948, geht nach der Zäsur von 1953 (Stalins Tod) und der folgenden Tauwetter-Periode über zu einzelnen Phänomenen der Poststalinistischen Ära (Folklorismus, Innovation) und nimmt – neben einem wichtigen Kapitel über Schostakowitschs Spätwerk – dann die sowjetische Avantgarde und die zentrale Frage der Polystilistik (Pluralismus) in den Blick.

Was an Redepenning's *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* neu war, hatte 1994 Sofija Gubajdulina bereits in ihrem Geleitwort zum 1. Band formuliert: Weder eine russische Musikgeschichtsschreibung noch „gutwillige und einfühlsame Zeugen aus dem Ausland“, so die Komponistin, konnten es bis dato leisten, „über die Grenzen privater oder spezieller Studien heraus[zu]treten und die Scheuklappen ab[zu]legen: Der Schritt nach rechts ging im ‚feierlichen Siegeszug des Sozialismus‘ auf, ebenso wie der Schritt nach links.“ Was für den Band, der die Geschichte

des 19. Jahrhunderts umfasste, bereits bezeichnend war, musste sich für die Darstellung des 20. Jahrhunderts verschärfen, rückt sie doch jenes Jahrhundert ins Zentrum, das für die Polarisierung der Perspektive überhaupt verantwortlich zeichnet: Wie eine (Musik-)Geschichte darstellen, die nicht nur vor dem Hintergrund von Politik abläuft, sondern explizit auf diese einwirkt und vice versa explizit von dieser beeinflusst wird? Wie eine (Musik) Kultur thematisieren, die Apologie oder Ablehnung einfordert – auch von ihrer Wissenschaft und ihrer Geschichtsschreibung?

Redepening stellt sich bewusst und sehr klar der Aufgabe, über Musik zu schreiben, die an der „Schaffung – der Konstruktion – einer sowjetischen Identität maßgeblichen Anteil“ (S. 9) hatte. Das heißt, sie verschiebt die politischen Verhältnisse nicht in einen mehr oder weniger musikfernen Hintergrund, enthebt die Musik nicht ihrer politischen Dimension, sondern schärft im Gegenteil den Blick auf die oft engen Zusammenhänge von Agitation, Funktionalisierung und Missbrauch. So leitet sie beispielsweise im Kapitel „Sowjetpatriotismus in Tönen“ (Teilband 1, S. 324–343) aus der alltagspolitischen Praxis der 1920er Jahre von Massen- und Agitationsliedern die Spezifik der zahlreichen vokalen Huldigungswerke ab, die ab 1930 dann die Themen von Bürgerkrieg und Klassenkampf aufgeben und stattdessen Themen von „unverhohlene[m] Nationalstolz, Instrumentalisierung der nationalen Geschichte zur Aktivierung einer patriotischen Gesinnung und schließlich Huldigungswerke für Stalin“ Platz machen. In den folgenden Analysen gelingt es Redepening dann, eine Kantate wie Vano Muradellis Huldigungs-Kantate an Stalin analytisch zu durchleuchten und nicht abschließend, gleichwohl abwägend zu interpretieren: „Diese Komposition und dieser Text zeigen möglicherweise, daß man es sich zu einfach macht, wenn man solche Musik und solche Lyrik belächelt und als ästhetische Entgleisung abtut. [...] Es ist gut möglich, daß der Text auf traditionelle Huldigungsdichtungen mit einer eigenen Formensprache rekurriert.“ Und weiter: „Das saubere Handwerk [der

Komposition] und die aufrichtige Haltung der beiden Künstler [Komponist und Dichter] ändert allerdings nichts an der Tatsache, daß das Werk das Postulat eines Sowjetpatriotismus gleichsam übererfüllt; die an Orientalismen gesättigte Melodik und Instrumentation, der Folklore-Ton, auch die wuchtige Apotheose und die ungetrübte Affirmation können den Verdacht aufkommen lassen, daß hier eine künstlerische Attrappe aufgebaut oder gelogen wird.“ (Teilband I, S. 333) Exemplarisch wird an dieser Stelle sichtbar, wie die Autorin immer wieder auf die von Gubaidulina so genannten Scheuklappen verzichtet: Redepening lässt nicht nur die verschiedenen Betrachtungsweisen nebeneinander bestehen (systemimmanent und systemkritisch), sondern bereitet jede für sich analytisch auf. Sie verweist damit nicht nur auf die Revidierbarkeit von Musikgeschichtsschreibung in Anbetracht wechselvoller Rezeptionsprozesse, sondern fordert sie geradezu, indem sie die Perspektivität von Geschichtsschreibung offenlegt. Damit werden nicht zuletzt auch Implikationen, die hinter Propaganda und Funktionalisierung kaum noch trennscharf von einer Autorintention gelöst werden können, ebenso deutlich wie der eigene Standpunkt der Autorin.

Zur Methodik, derer sich Redepening bedient, gehört, dass die Autorin von ihrem Gegenstand her denkt. Die Musik bleibt dabei zwar im Zentrum, verliert aber die skizzierten Zusammenhänge in keinem Moment aus dem Blick: Komplexität und Vielschichtigkeit werden dargelegt, nicht aber als Hintergrund missverstanden, vom dem sich der Gegenstand Musik ablöst. Grundlage dafür ist ein weiter Begriff von Musikkultur. So nimmt Redepening etwa die Vielfalt der Musikkultur zwischen den Revolutionen in den Blick, indem sie das ebenso schillernde wie vielfältige Musikleben zwischen 1905 und 1917 darstellt (Theater, Konzerte, Ausbildungsstätten), aber ebenso Forschung, internationalen Austausch, Publizistik und die enge Verwobenheit mit anderen Kunstsparten.

Mit den nunmehr vorliegenden drei Bänden russischer und sowjetischer Musikge-

schichte ist ein Werk abgeschlossen, an dem niemand vorbeigehen können, der sich mit der Musikkultur in Russland zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert beschäftigt. Die Ausgewogenheit zwischen Überblick und Detail, der angenehm zugewandte Schreibstil und nicht zuletzt die Benutzerfreundlichkeit (im ausführlichen Anhang stehen sowohl Übersetzungen von zentralen Quellentexten bereit wie eine Liste der für die sowjetische Musikgeschichte so typischen Akronyme, schließlich auch ein ausführliches Literaturverzeichnis sowie ein mit Grunddaten angeichertes Personenregister) runden das Standardwerk ab.

(Januar 2012)

Melanie Unsel

Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Hrsg. von Daniel GETHMANN. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 265 S., Abb.

Mit seinem 1907 veröffentlichten und 1916 revidierten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* publizierte Ferruccio Busoni am Beginn der Moderne einen Schlüsseltext, der in den nachfolgenden Jahrzehnten zu einer „Ermächtigungs-Schrift für zahllose Komponisten“ (Wolfgang Hagen, *Busonis „Erfindung“*, S. 54) wurde, auf die sich Persönlichkeiten wie Paul Hindemith, Edgard Varèse oder Alois Hába in unterschiedlichster Weise mit Ideen zur Dekonstruktion des temperierten Tonsystems oder zu den Möglichkeiten einer elektronischen Tonerzeugung beriefen. Busonis einflussreiche Proklamation einer „völlig neue[n], nämlich absolute[n] und vom Interpreten losgelöste[n] trans-zwölf-tonale[n] Musik“ (ebd.) – und damit auch seine Impulse für eine fundamentale Strömung der neuen Musik – ist indes nicht so sehr auf Tatsachen denn auf mediale Phantamagorien gegründet: Als Ausgangspunkt diente nämlich weniger die tatsächliche Erfahrung als die verzerrte, einer Sekundärquelle entnommene Funktionsbeschreibung des so genannten „Telharmoniums“ – eines Instruments, das der amerikanische Amateurfinder Thaddeus Cahill in

diesen Jahren konstruierte, um auf elektronischem Wege Musik zu erzeugen: einen zu Tonfolgen modulierten Strom aus Generatoren, der direkt ins Telefonnetz geschickt werden konnte und damit dem Nutzer ein völlig neues Kunsterlebnis ermöglichen sollte – und zugleich ein Projekt, das sich in der Realität, zwischen 1906 und 1912 im New Yorker Telefonnetz durchgeführt, als gigantisches finanzielles Massengrab erwies, obgleich man die analogen Wähl- und Ruftöne noch bis in die 1980er Jahre auf der Grundlage desselben Verfahrens produzierte.

Cahills Telharmonium, aus medienhistorischer Sicht der Vorläufer aller späteren Synthesizer und elektronischen Musikerzeugungstechnologien, und die aus Busonis Schilderung resultierende Deutung bilden in der Zusammenschau eines der markantesten Beispiele für die Thematik der „Klangmaschinen“, mit der sich der vorliegende Band befasst. Sein Ausgangspunkt ist die wichtige Beobachtung, dass neue Formen der Klangerzeugung seit dem 18. Jahrhundert oft als Nebeneffekte von Laborexperimenten eher beiläufig entdeckt und anschließend zu musikalischen Instrumenten weiterentwickelt worden sind – dass also, mit anderen Worten, die experimentellen Wissenschaften Impulse für akustische Medientechniken, Apparaturen und Musikinstrumente geliefert haben und mitunter, teils auch durch Zweckentfremdung der ursprünglichen Entdeckungen, den Weg zu Innovationen wiesen, die für die elektroakustische Ästhetik oder das damit verknüpfte theoretische Denken des 20. Jahrhunderts zentrale Bedeutung gewonnen haben. Die teils akribisch recherchierten Fallstudien befassen sich mit einigen inspirierenden technischen und künstlerischen Experimenten und richten ihr Augenmerk dabei vor allem auf die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlicher Experimentalanordnung, akustischer Medientechnologie und ästhetischem Ansatz, beleuchten also „derartige technisch apparative Schwellenbereiche neuer Verfahren der Klangerzeugung in Korrelation mit ihrer Ästhetik und Aufführungspraxis aus medien-, musik- und wissenschaftshistori-

scher Perspektive“ (Daniel Gethmann, *Einleitung*, S. 12).

Dass der Schritt von der experimentell untersuchten Fragestellung auf der einen und dem auf ihr basierenden ästhetisch wirksamen Objekt auf der anderen Seite nicht immer in notwendiger Deutlichkeit vollzogen wird, die Ergebnisse vielmehr bisweilen in einem diffusen Grenzbereich angesiedelt bleiben, der eine adäquate medientechnologische Wirksamkeit bestimmter Phänomene verhindert, gehört, wie Daniel Gethmann in einem Aufsatz über die „Chemische Harmonika“ darlegt, zum Möglichkeitsspektrum der diskutierten historischen Entwicklungen. Es bedarf – so lässt sich anhand anderer Fallbeschreibungen folgern – vor allem auch der Offenheit und Neugier auf Seiten der Künstlerpersönlichkeiten, um die Ergebnisse experimenteller Versuchsanordnungen dahingehend zu transformieren, dass sie als Gestaltungsmittel innerhalb eines ästhetischen Diskurses eingesetzt werden können. Diesbezüglich besonders aufschlussreich ist Douglas Kahns Aufarbeitung der Einflüsse von Edmond Dewans Erforschung der menschlichen Gehirnwellen – zunächst Teil eines umfangreichen Forschungsprojekts der US Air Force – auf Alvin Luciers unmittelbar an Dewan anknüpfende Verwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse als Grundlage für die performative Konzeption seiner einflussreichen *Music for a solo performer* (1965).

Andere Aufsätze, so der Beitrag von Mara Mills über die Zusammenhänge zwischen dem als Prothese geschaffenen künstlichem Kehlkopf und dem Vocoder oder die Ausführungen von Axel Volmar über das Hallgerät als Mittel zur Simulation bestimmter aus der Studiopraxis bekannter Raumakustiken, illustrieren, wie sich technische Entwicklungen schrittweise von ihren ursprünglichen Anwendungsbereichen samt ihrer technischen Rahmenbedingungen weg entwickeln und dadurch zugleich zu selbstverständlichen Werkzeugen künstlerischer Kreativität werden. Dass unter ungünstigen historischen Bedingungen die Durchsetzung bestimmter Techniken auch unterbleiben kann, zeigt wiederum der gewichtige Beitrag von Andrei

Smirnov, der sich mit Boris Yankovsky und dem gezeichneten Klang als Mittel der elektronischen Klangsynthese beim Einsatz von Lichttonverfahren im Film der 1930er Jahre befasst und damit ein Gebiet beleuchtet, das in der Literatur zur elektroakustischen Musik bislang kaum berücksichtigt wurde. Dass einzelne Entdeckungen darüber hinaus dazu anregen, sie später konträr zur ursprünglichen Verwendungsweise einzusetzen, demonstriert der – leider durch Ungenauigkeiten in Ausführungen und/oder Übersetzung etwas korumpierte – Aufsatz von Myles W. Jackson, der sich mit dem Interesse des 19. Jahrhunderts an physikalischen Messinstrumenten für Tempo (Metronom) und Tonhöhen (Stimmgabel) befasst und diese ins Verhältnis dazu setzt, wie diese Utensilien im anders gearteten kulturellen Kontext nach 1950 in künstlerischen Konzeptionen wie György Ligetis *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962) dazu benutzt wurden, um die Vorstellung von messbarer Präzision gezielt zu dekonstruieren.

Die besondere Qualität dieser und anderer Texte liegt darin, dass sie den Leser aus unterschiedlichen Perspektiven an die diskutierten Problemstellungen heranführen. Dass die Autoren mit wenigen Ausnahmen nicht aus der Musikwissenschaft kommen, schadet der Sache nicht, sondern trägt dazu bei, die Vielfalt der Sichtweisen auf die diskutierten Phänomene zu akzentuieren und damit auch zu unterstreichen, dass sich entsprechende Forschungsbereiche tatsächlich nur adäquat untersuchen lassen, wenn man eine generelle Durchlässigkeit von Fächergrenzen akzeptiert. Unter diesen Prämissen trägt die Publikation nicht nur viel zum Verständnis zentraler medialer und ästhetischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bei, sondern bringt auch all jene kulturhistorischen Dispositionen ins Bewusstsein, die jeweils den Ereignishorizont für den Wandel von der experimentellen Entdeckung zum Werkzeug ästhetischen Tuns bestimmen. Dass der Band dabei durchweg eine faszinierende und anregende Lektüre bietet, mag eines der größten Komplimente sein, die man ihm überhaupt machen kann.

(Oktober 2011)

Stefan Drees

MYRON D. MOSS: *Concert Band Music by African-American Composers: 1927–1998*. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2009. XV, 366 S., Nbsp. (*Alta Musica*. Band 27.)

Moss' Dissertation ist ein beachtlicher Beitrag zur amerikanischen Musikgeschichte. Es ist insbesondere ein umfangreicher Fundus an Quellen, die Zugang zu afroamerikanischem Kompositionsschaffen eröffnen. Mit der Analyse ausgewählter Kompositionen für ‚concert band‘ von 33 afroamerikanischen Komponisten und deren biographischer Kurzporträtierung richtet Moss den Blick auf Werke und Künstler, die vielfach musikgeschichtlich kaum oder gar nicht reflektiert wurden. Über die Bereicherung jeglichen Musikforschers, -pädagogen oder -interessierten durch die Erschließung einer Vielfalt unbekannter Kompositionen hinaus verfolgt Moss' Studie vorrangig ein Ziel: die Vermittlung bisher nicht rezipierten ‚concert band‘-Repertoires an amerikanische Musikpädagogen, vornehmlich LeiterInnen von ‚concert bands‘ an Schulen und Universitäten. Damit tritt das Buch in den Kontext einer seit rund drei Jahrzehnten in Amerika geführten Debatte ein, welche die Qualität von Band-Repertoire zum Gegenstand hat. Kritik richtet sich insbesondere auf die Qualität der einstudierten und aufgeführten, hauptsächlich populärmusikalischen Kompositionen und deren Untauglichkeit Inspirationsquell zu sein sowie zu einer fundierten, musikalischen Ausbildung beizutragen. (Siehe hierzu beispielsweise Stephen Budi-ansky, Timothy W. Foley: The quality of repertoire in school music programs: literature, review, analysis and discussion, in: *Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles* 12 (2005), S. 17–39.) Moss' Beitrag erhebt mit der Analyse von Konzertmusik den Anspruch, Werke von hohem künstlerischem Wert zu erschließen (S. 16) und so überrascht es nicht, wenn er gleich auf den ersten Seiten folgende Absichten formuliert: „Increasing the educational and artistic value of bands“ und „Determining what value might be added to existing bands and music classes by inclu-

sion of concert music compositions by African-Americans“ (S. 5). Damit verweist er nicht nur auf die aktuell wenig rezipierte historische Bandbreite an konzertanten Werken für ‚concert band‘, an der sich auch Komponisten wie Paul Hindemith, Percy Grainger oder Aaron Copland beteiligten, sondern richtet den Fokus auf das in weiten Teilen noch unbekanntes, weil unbeachtete Kunstschaffen von Afroamerikanern. Trotz transdisziplinärer Bestrebungen seit den 1960er Jahren, den enormen Wert afroamerikanischer Kultur für die amerikanische Kunst insgesamt präsent zu machen, koloriert Moss mit der Zusammenführung und Dokumentation eines umfangreichen Teils an ‚concert band‘-Werken afroamerikanischer Komponisten einen nahezu weißen Fleck, wie sich durch die Absenz dieser Werke in Repertoire-Guides und Einspielungen und somit in der Rezeption durch ‚concert bands‘ zeigt (S. 5).

Die umfassende Sichtung und Akquise von Quellen über Werkverzeichnisse, Werklisten von Kompositionswettbewerben, Band-Repertoire-Kompilationen, Befragung von Komponisten, durch Verlage, Archive, Bibliotheken, Komponisten und deren Nachlässe offenbart die Akribie, mit der sich Moss seinem thematischen Gegenstand widmet. In einigen Fällen ist es ihm ferner gelungen, verloren geglaubtes Notenmaterial wie Clarence Cameron Whites *Triumphal March* aufzuspüren. So trägt Moss 257 Seiten analysierter Kompositionen im Stile eines Werkführers zusammen. In seiner Herangehensweise orientiert er sich an der eigenen Praxis als ‚concert band-leader‘ und bereitet die Werkanalysen aus der Perspektive des Dirigenten auf. Ein fest umrissenes Schema mit den Aspekten Instrumentation, thematisches Material, melodisches/harmonisches Vokabular, Form, kompositorische Technik, Dauer und Schwierigkeitsgrad liegt jeder der Analysen zugrunde. Die Ordnung erfolgt chronologisch nach Jahrzehnten, beginnend mit dem Jahr 1927 und Whites *Triumphal March* und endend mit Robert Holmes *In a New England Churchyard*, 1962 komponiert und 1999 veröffentlicht. Die mehrfach erwähnte und im Titel angeführte

Zeitspanne von 70 Jahren Kompositionen für ‚concert-band‘ (1927–1998) ist insofern einzuschränken, als Whites Marsch als Vorläufer einer Entwicklung begriffen wird, die erst in den 1940er Jahren zu ihrer Entfaltung gelangt. Als Schlüsselereignis der Entwicklung eines Repertoires von Originalkompositionen für ‚concert band‘ wird Edwin Franko Goldmans 1942 stattgefundenes Konzert angesehen, in dem er das Programm nur mit Originalwerken füllen konnte (S. 66). Von den 1940er Jahren an trägt Moss seine Werkskizzen in chronologisch dichter Abfolge zusammen. Neben bekannten Namen wie William Grant Still, Ulysses Kay oder Hale Smith stehen die von Julian Work oder Stephen James Taylor. Dennoch tun sich hier Gemeinsamkeiten auf, denn es geht grundlegend um weitgehend Unbekanntes, seien es die Werke, die Komponisten oder beides. Man wird fündig in Moss' Skizzen, lässt sich überraschen und neugierig machen: Da ist Kays *Solemn Prelude* (1949), tonal elaboriert („the piece treats tonality in a variety of ways“, S. 81), klangfarblich facettenreich („use of the coloristic variety and richness available in a large band“, S. 83) und mit tiefgründiger Expression („the overall effect of the piece is dark and serious“); Roger Dickersons durch die Klangsprache Hindemiths beeinflusstes kontrastreiches Werk *Essay for Band* (1958), das sich auf einen einzigen in Legato-Wellen auf- und niederschlagenden, aber dennoch rhythmisch variantenreichen thematischen Gedanken fokussiert (S. 90 ff.) oder Adolphus Hailstorcks *Out of the Depths* (1974), das diffizile Grade an Expression durchläuft, bis es zu seinen klanglichen Anfängen zurückkehrt („the vocal clusters re-enter briefly, and the gong, the first instrument played in the piece, is struck at the end and concludes the piece by fading into silence, marked on the score, ‚no sound, no motion‘“, S. 247).

Einen tiefen Einblick gewähren die Analysen und Notenbeispiele, zumeist zu den thematischen Hauptgedanken, nicht. Bei der gebotenen Kürze und aufgrund des umfangreichen Materials können sie es auch nicht. Dennoch findet Moss in seinen versierten ana-

lytischen Skizzen treffende Charakterisierungen und aussagekräftige Beispiele. Die in der Einleitung angekündigte Einbindung der Komponisten und Werke in kompositionshistorische Kontexte (S. 35) verbleibt durch die nicht nach inhaltlichen, sondern chronologischen Gesichtspunkten geordneten Analysen und die Skizzenhaftigkeit jedoch schwach. Auch der von Moss hergestellte Bezug zur Multikulturalitätstheorie Henry Louis Gates' geht letztlich nicht über einleitende Phrasen und der Propagierung einer Inklusion afroamerikanischer Kunst in den Bildungskanon (S. 10) hinaus. So verwundert es nicht, dass die Einordnung der thematisierten Musik afroamerikanischer Komponisten und ihres besonderen Facettenreichtums (S. 321) in den übergeordneten Kontext einer amerikanischen Musik ausbleibt. Moss' Buch ist ein Werkführer, vornehmlich für die musikalische Praxis, so macht es auch der Anhang, der die Werke nach Schwierigkeitsgraden und Spielempehlungen ordnet, deutlich. Ob sein Buch der intendierte Wegweiser zu einer merklichen Erweiterung des ‚concert band‘-Repertoires um die Werke afroamerikanischer Komponisten wird, bleibt abzuwarten.

(Oktober 2011)

Ildikó Keikutt-Licht

Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre. Hrsg. von Dominik SACKMANN. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 308 S., Abb. (Zürcher Musikstudien. Band 6.)

Paul Hindemith gehört bekanntermaßen zu jenen Komponisten, die – wie sein Zeitgenosse Kurt Weill – in den historiographischen Konstruktionen ihrer Nachwelt zweigeteilt werden. Im Falle Weills sind es der „deutsche“ und der „amerikanische“ Weill, im Falle Hindemiths der „frühe“ und der „späte“ Hindemith. Die Präferenzen waren lange Zeit unstrittig, sie galten jeweils der ersten, avantgardistischen Phase, dem „frühen Hindemith“ wie dem „deutschen Weill“. Erst in der jüngeren Vergangenheit wurde diese historiographische Konstruktion einer gespaltenen künst-

lerischen Identität wie auch die mit ihr verbundenen Wertungen einer Revision unterzogen. Der von Dominik Sackmann herausgegebene Band mit dem Untertitel „Hindemith und die zwanziger Jahre“ scheint zunächst erneut auf den „frühen“ Hindemith zu zielen. Ein Blick in die versammelten Texte macht jedoch deutlich, dass die Mehrheit der Autoren diese thematische Setzung nicht in einem trivialen chronologischen Rahmen angeht. Vielmehr zeigen sie überwiegend ästhetische Konzeptionen auf, die sich zwar in den zwanziger Jahren herausbilden, Hindemiths Denken aber bis hin zu seinen späten Kompositionen und Texten prägen. Dies gilt vor allem für seine Auseinandersetzung mit der Alten Musik, allen voran mit der Musik Bachs, die immer wieder im Zentrum seiner interpretatorischen und kompositorischen Bemühungen stand. Sackmann analysiert Hindemiths Bach-Rede im Kontext der von Adorno geprägten Debatte über die Aufführungspraxis Anfang der 1950er Jahre und macht deutlich, wie zentral Hindemiths ästhetische Position zu diesen Fragen durch seine Erfahrungen als ausübender Musiker und Komponist bestimmt sind.

Thematisch fokussiert die Aufsatzsammlung, die die Ergebnisse einer Studienwoche an der Hochschule Musik und Theater Zürich bündelt, Hindemiths Verhältnis zu den Künsten. Nach einleitenden Überblicksdarstellungen zu „Expressionismus und Neue Sachlichkeit in den zwanziger Jahren“ (Siegfried Mauser) und zur „Konkurrenz der Avantgarden“ in der Bildenden Kunst (Hans-Peter Schwarz) setzen sich drei Aufsätze mit textbezogenen Werken Hindemiths auseinander. Wolfgang Rathert deutet Hindemiths Bühnenwerke der 1920er Jahre im Lichte der von dem Germanisten Helmuth Lethen erforschten neusachlichen Verhaltenslehren der Kälte. Lethens Darstellung, mittlerweile ein Klassiker der Literaturwissenschaft, hat in der Musikwissenschaft von wenigen Ausnahmen abgesehen bislang kaum Beachtung gefunden. Rathert zeigt überzeugend, wie perspektivenreich sich Lethens Ansatz für die dramaturgische und musikalische Analyse entwickeln lässt und wie

hierdurch Hindemiths Opern, ihre marionettenhaften, oft psychologisch flachen Charaktere sowie die zwar wandlungsfähige, aber scheinbar beziehungslose Musik als Teil einer Kulturkritik am Ausdrucksprinzip verstehbar werden, die sich nicht nur inhaltlich in der Fabel artikuliert, sondern in der Konzeption der Opern selbst künstlerisch gestaltet ist. Benn und Brecht, die beide an der literarisch-diskursiven Prägung der Verhaltenslehren der Kälte entscheidenden Anteil hatten, markieren dabei, wie Giselher Schubert erläutert, in der Biographie Hindemiths die zwei politisch radikalisierten Fronten, zwischen denen sich seine ebenfalls hochpolitische Suche nach einer Position der Mitte vollzieht. Ausdruck dieser Suche sind u. a. seine 1930 bis 1935 entstandenen Hölderlin-Lieder, in denen er Anschluss an deutsche Bildungstraditionen sucht, die er jedoch in seiner Auswahl der Texte im Gegensatz zum vorherrschenden Hölderlin-Bild der Zeit gleichsam ins Private wendet (Hans-Joachim Hinrichsen). In den 1920er Jahren wurzelt auch Hindemiths Auseinandersetzung mit tänzerischen Formen, die – abgesehen von den zahlreichen unterhaltungsmusikalischen Tanzsätzen – in der Pantomime *Der Dämon* (1923) ihren vorläufigen Höhepunkt findet. In seiner erhellenden Analyse des 1946 von George Balanchine choreographierten Balletts *Die vier Temperamente* zeigt Steffen Schmidt, wie dieses Interesse Hindemiths auch in der Emigration fortwirkte und zu einem Werk führte, dessen tänzerisch-musikalische Strukturen sich in komplexem Wechselspiel entfalten, indem sie sich an einigen Stellen zu narrativen Zusammenhängen verdichten, um im nächsten Moment wieder scheinbar „bedeutungslos“ nebeneinander zu verlaufen.

Hindemiths Auseinandersetzung mit den Künsten wird in der Aufsatzsammlung allerdings nicht nur retrospektiv analysiert, vielmehr gab sie im Rahmen der Studienwoche auch Anlass zu neuen künstlerischen Auseinandersetzungen mit seinem Werk bzw. zeitgenössischen Strömungen. Eine Reihe dieser Arbeiten sind in dem Bildteil des Bandes dokumentiert und werden in einem begleitenden

Essay von Bettina Richter kommentiert. Quellenreiche biographische Einblicke schließlich vermitteln Giselher Schubert zu Hindemiths frühen musikalischen Kontakten sowie Harry Joelson-Strohbach zu seinen Beziehungen zum Kaufmann und Mäzen Werner Reinhart.

In der Einleitung wird das Ziel formuliert, „ausgehend von Hindemith ein Panorama der Epoche“ zu entwerfen. Diesem zweifellos ambitionierten Ziel steht allerdings die Konzeption des Bandes entgegen. Eine Epoche wie die der 1920er Jahre, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie den herkömmlichen Kunstbegriff hinterfragt, lässt sich kaum mit einer Konzentration auf das Zusammenwirken zwischen den Künsten angemessen fassen, ohne etwa Experimente mit Neuen Medien wie Film, Schallplatte und Rundfunk oder die Öffnung zu populären Formen zu berücksichtigen. Statt dessen liegt der Gewinn des Buches in den kenntnisreichen Einzelanalysen, die vielfach neue Deutungsperspektiven aufzeigen und zugleich deutlich machen, wie grundlegend Hindemiths ästhetische Orientierung in den zwanziger Jahren für sein gesamtes späteres Schaffen war.

(Oktober 2011)

Camilla Bork

ISABEL WEINBUCH: Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 428 S., Abb. (Schott Campus.)

Die Annahme, dass Musik eine Weltsprache sei, hält sich hartnäckig. Besonders unter Orff-Anhängern scheint diese Sichtweise nach wie vor gültig zu sein. Ohne ihren Protagonisten eingangs auch nur vorzustellen (nicht einmal die Lebensdaten werden genannt), lässt Isabel Weinbuch ihm schon in ihrer Einführung gleichsam hagiographische Überzeichnung zuteil werden. Er habe „für die Menschheit allgemeinverbindlich[e]“ Grundaussagen getroffen (S. 12), was ihm in seiner Elementaren Musik gelungen sei, obwohl „generell kein direkter Einfluss außereuropäischer Stilmerk-

male auf Orffs Schaffen“ vorliege, sondern „vielmehr eine musikalische Grundlage geschaffen wurde, in die sich leicht fremde Stilmerkmale integrieren lassen“ (ebd.). Mehr noch: Er habe „intuitiv das kulturell Fremde in eine allgemeingültige Sprache übersetzt“ und dadurch „den Grenzbereich zwischen Universalismus und Ethnologie als die alleinige Wissenschaft vom kulturell Fremden“ aufgehoben (S. 13). Derlei Behauptungen durchziehen wie Pilzfäden die gesamte Studie. Weinbuch wendet sich nun der „Rezeption außereuropäischer Stilelemente in der zeitgenössischen Kunst und ihre[r] Wirkung auf Orff“ zu (Kap. 2), zeichnet dann „Carl Orffs Konzept der Elementaren Musik im Spiegel der zeitgenössischen Musikethnologie“ nach (Kap. 3), um anschließend die „Instrumente in Orffs Bühnenwerken mit Schwerpunkt auf dem Spätwerk“ (Kap. 4) und sein „Welttheater im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ zu beleuchten (Kap. 5). Auf ihr Schlusswort (Kap. 6) folgt noch ein umfangreicher Anhang mit Instrumentenkatalog (in Farbdruck!), Inhaltsangaben der behandelten Werke (nun doch noch chronologisch sortiert) und einem immerhin zweiseitigen tabellarischen Lebenslauf Orffs.

Die in dieser inhaltlichen Strukturierung suggerierte umfassende Kontextualisierung von Orffs Denken und Schaffen wird jedoch gleich zu Beginn eingeschränkt, indem Weinbuch sein Verhältnis zum Nationalsozialismus von vornherein für die weitere Betrachtung ausklammert. Die Autorin empört sich schon in der Einführung über „oftmals angenommene, aber unberechtigte, unsachliche [...] Vorwürfe gegenüber Orffs Haltung im Dritten Reich“ und verweigert schlicht die Behandlung dieses Lebensabschnitts, will sein Werk stattdessen „inhaltlich und neutral“ beurteilen (S. 13). Da ist es nur folgerichtig, dass sie sich später über den „überraschend geringen Anteil [...] außereuropäische[r] Tanzformen“ (S. 34) auf dem Lehrplan der Günther-Schule, deren Musikabteilung Orff leitete, wundert – 1936.

In ihrer Beschreibung dessen, wer und was Orff wissenschaftlich und kulturell beein-

flusst habe, scheint Weinbuch des Öfteren subjektive Eindrücke von Zeitgenossen als wissenschaftliche Erkenntnisse misszuverstehen. Zwar wird der Stand der Musikethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst kritisch reflektiert, Weinbuch interessiert sich trotz aller Zweifel für den Evolutionismus, um Orffs Denken und Schaffen zu verstehen (S. 55). Bedauerlicherweise vermischen sich dabei aber allzu häufig wissenschaftlich seriöse Aussagen mit unkritisch wiedergegebenen Begriffen und Theoremen. Ausführlich schildert sie den persönlichen Kontakt Orffs mit Curt Sachs, beendet diesen Abschnitt aber unkommentiert mit der Information, dass jener ins Exil ging – da er „1933 aller Ämter enthoben wurde“ (S. 58). Dass dies aufgrund des nationalsozialistischen Berufsbeamtengesetzes wegen seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft geschah, erscheint der Autorin nicht erwähnenswert. Eine längere Pause im Briefkontakt zwischen Orff und Sachs in den 1930er und 40er Jahren – Sachs ließ „mehrere briefliche Anfragen Orffs“ unbeantwortet – erklärt sie sich damit, dass „Sachs die Haltung Orffs gegenüber dem NS-Regime von den USA aus nicht richtig einschätzen konnte“ (S. 59).

Bei der sich anschließenden musikethnologischen Kontextualisierung von Orffs Idee der Elementaren Musik ist die Ausblendung der NS-Ideologie, die bekanntlich auch auf die Wissenschaften massiv eingewirkt hat, grob fahrlässig. Orff sei von der Prämisse ausgegangen, „wie sich die Musik der Kinder aller Welt übereinstimmend“ decke, so decke sie sich „im großen auch mit der Musik der Primitiven aller Welt“ (S. 62) – wobei „primitiv“ bei Orff gleichbedeutend mit Ethno- oder Volksmusik gemeint sei. Das Ringen um einen geeigneten Begriff in der zeitgenössischen Musikethnologie zeichnet Weinbuch sorgfältig nach, doch auch hier fällt wieder die kategorische Verneinung jeder regimiekonformen Begriffsverwendung bei Orff auf. Doch sollte er tatsächlich so naiv gewesen sein, zu glauben, dass sein Begriff „unpolitisch“ und als positiv besetzt verstanden werden würde, während der nationalsozialistisch durchgezogene Diskurs in seinem

engsten Umfeld mit „primitiv“ nichts anderes als die verachteten „Untermenschen“ bezeichnete? Orff hätte wohl kaum Karriere im „Dritten Reich“ gemacht und beispielsweise den Kompositionsauftrag für den *Olympischen Reigen* 1936 oder eine Neukomposition des *Sommernachtstraums* 1939 erhalten, wenn er sich dem System nicht zumindest angepasst hätte. Immerhin drei seiner Bühnenwerke listete die Reichstheaterkammer 1942 als „bekannte Repertoireballette der Deutschen Bühnen“ (Lilian Karina, Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 21999, S. 314 f.), und 1944 wurde er vom Goebbels unterstehenden Deutschen Rundfunk zu den „zeitgenössische[n] Komponisten, auf die der Rundfunk nicht verzichten möchte“, gezählt. (Michael H. Kater: Carl Orff im Dritten Reich, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 43/1 (Jan. 1995), S. 1–35, hier S. 22.) Auch gibt es Belege dafür, dass Orff sein Schulwerk für eine Verwendung in der Hitlerjugend für geeignet hielt, wie Michael H. Kater herausgearbeitet hat (ebd.). Ausgerechnet eine anlässlich zu Orffs 100. Geburtstag gehaltene Huldigungsrede aber als Beleg für Orffs angebliche innere Opposition anzuführen (S. 63, Anm. 42), ist ein weiterer Ausweis für die mangelnde kritische Distanz der Autorin zu ihrem Protagonisten.

Auf der Suche nach einer Elementaren Musik sei Orff zu den „wirklichen Quellen und Ursprüngen der rhythmischen und melodischen Elemente“ gegangen, behauptet Weinbuch auf S. 65. Diese glaubte er in einer Betonung der Rhythmik, der „Verwendung von Formeln und Wiederholungen“, der „pentatonischen Skalen“ und dem „fremdartige[n] Klang des Schlagzeugorchesters“ (S. 65) gefunden zu haben: Hier waren antikisierende (Verweis auf *musiké*) und exotisierende (vor allem „afrikanische“) Elemente auf eine Art und Weise miteinander verschmolzen, die schon vielen Zeitgenossen zumindest kurios erschien.

Orffs Vorstellung einer „aus dem Menschen an sich geschöpften Musik, die sich frei von einem rationalen Musiksystem präsentiert“ (S. 67), sei gerade deshalb auf Unverständnis

gestoßen, weil sie nach Maßstäben der europäischen Kunstmusik bewertet worden sei. ‚Elementar‘, das hieß im Orff’schen Sinne so viel wie ‚grundlegend‘ und deutet wiederum in evolutionistische Sphären: Orff sah seine Elementare Musik „als pädagogische Vorstufe zum Verständnis von Kunstmusik“ (S. 68). Herzschlag und Atem werden als „Urrhythmus“ und „Urmelodie“ aufgefasst; eine „Urmusik“ wird in mit Körperbewegung verbundenen musikalischen Ausdrucksformen ausgemacht, die, so Orff, „sowohl außereuropäischen Musikkulturen als auch Kindern aller Welt eigen“ seien (S. 70). Seine „elementaren Gebilde“ habe Orff dabei nicht nur in seinem Schulwerk, sondern „auch in seinen Bühnenwerken“ verwendet (S. 73).

Die Erklärung Weinbuchs ist denkbar platt: „Die Elementare Musik enthält [...] vermutlich weltweit gültige, kulturunabhängige Klänge und Gestaltungsmittel“ (S. 73): Mit diesem Satz – und ähnlichen – diskreditiert sich die Autorin selbst. Die wiederholt aufzufindenden Übernahmen bzw. Wiedergaben Orff’scher Thesen sind durch ihre unkritische, distanzlose sprachliche Darstellung oftmals kaum von der wissenschaftlichen Meinung der Autorin unterscheidbar. Darüber geht die gar nicht so neue Erkenntnis, dass die skizzierten Ursprungshypothesen „allerdings alle spekulativen Charakter haben“ (S. 77), schlicht unter – zumal Weinbuch nur eine Seite später Kurt Huber attestiert, mit seinen intervallästhetischen Untersuchungen „aufgrund ihrer kulturellen Allgemeingültigkeit“ schon 1923 den „Beweis *universaler Konstanten*“ erbracht zu haben.

Weinbuchs Vergleich von Orffs Musik und „afrikanischem Musikdenken“ – bezogen auf „die subsaharische, schwarzafrikanische Musikkultur“, wie Anm. 71 erläutert – ist nichts anderes als hanebüchen: Die „Nähe beider Musikkonzepte ist frappierend“, heißt es da, und von einem „afrikanischen Kulturkreis“ ist die Rede. Vollends ins Abseits katapultiert sich Weinbuch mit folgenden Sätzen: „Die Parallelen zu afrikanischer Musik erwachsen vielmehr von Orff intuitiv und unbewusst aus seinem Denken über Musik und sein Umgang

mit Klängen [sic], so dass man vielleicht von einer inneren Verwandtschaft zwischen afrikanischer Musik, altgriechischer *Musiké* und Orffs Musikempfinden sprechen könnte. Orff konnte sich von der Korrelation seines eigenen Musikdenkens und der afrikanischen Musik, vor allem bezüglich der umfassenden Einheit von Musik, Tanz und Sprache in der afrikanischen Kultur auf seiner Afrikareise selbst ein Bild machen – allerdings erst lange nach seiner eigenen Konzeption einer Elementaren Musik.“ (S. 82) Dass Weinbuch keine Afrikanistin ist und sich darüber hinaus an zweifelhafter Forschungsliteratur aus den 1930er bis 70er Jahren orientiert, ist ebenso offensichtlich wie ärgerlich.

Die Darstellung des Orff’schen Instrumentariums und seines Vorbildes in der Instrumentengenealogie von Sachs dagegen ist gut gelungen, wenngleich Weinbuch danach wieder „eventuell unbewusste Kongruenzen seiner [Orffs] musikalischen Strukturen mit außereuropäischen musikalischen Phänomenen herauszufiltern“ versucht und Hinweise auf „neue transkulturelle musikalische Konstanten“ zu entdecken hofft (S. 119). All die behaupteten kulturübergreifenden Intervallähnlichkeiten beispielsweise, die die frühere Musikethnologie herbeigeschrieben und als Beweis universell gültiger musikalischer Prinzipien eingestuft hat, erkennt Weinbuch dabei nicht als Konstrukt westlicher Prägung. Sie sieht in der Elementaren Musik Orffs vielmehr die Eigenschaft, „allen Menschen verständliche musikalische Fundamente zu beinhalten“, dadurch bestätigt, dass „das Orff-Schulwerk bzw. die Version *Musik für Kinder* weltweit Resonanz findet, in vielen Ländern praktiziert wird und einen Bezug zu beinahe jeder Musikkultur aufbauen kann“ (S. 143 f.). Mit ernst zu nehmender Musikwissenschaft oder -ethnologie haben solche Aussagen nichts zu tun – auch wenn wenige Seiten später unvermittelt die Einsicht formuliert ist, dass „eine Universalisierung [...] insbesondere in Bezug auf außereuropäische Musik natürlich die Gefahr“ berge, „diese charakteristischen Merkmale zu verkennen und fremde Strukturen dem eigenen, bekannten System unterzu-

ordnen, wie es in der Musikethnologie nur allzu oft geschehen“ sei (S. 147). In der vorhergehenden und nachfolgenden Argumentation des Kapitels unterliegt diese Erkenntnis aber allzu oft einer gefühlten Empirie dessen, was ‚in vielen Kulturen‘ auf musikalischem Gebiet zu beobachten sei. Der Erfolg des Schulwerks liegt vermutlich aber eben nicht darin, dass Orff dort allgemeingültige musikalische Elemente isoliert hat, von denen jeder Mensch auf der Welt kontextlos angesprochen wird, sondern darin, dass es durchlässig ist, d. h. fremdkulturelle musikalische Praktiken zu integrieren vermag – oder auf Menschen trifft, die bereit sind, eine andere – die ‚europäische‘ – Musikkultur kennen zu lernen.

Wenn Weinbuch nun in ihrem Analyseteil die Instrumente in Orffs späten Bühnenwerken in den Blick nimmt, tut sie das mit dem Erkenntnisziel, „die Einsatzweise außereuropäischer Instrumente“ zu ergründen und die „Frage nach einem Einbezug ihrer authentischen Verwendung bzw. ihres originären kulturellen Kontextes“ (S. 162) zu beantworten. Einen Überblick über die dabei untersuchten Werke, deren Inhalt und Entstehungskontext liefert sie nicht, sondern verlegt sich bei ihrer mäandernden Suche nach Symbolen und Zeichen in der Instrumentalverwendung auf punktuelle Szenenverweise – ohne ein einziges Notenbeispiel zu bemühen. Weinbuchs Beschreibung der „kultischen Bedeutung von Musikinstrumenten“ (S. 165–168) stützt sich unverständlicherweise wiederum auf die Arbeiten Sachs' und auf andere veraltete Studien; die Folge sind unzulässige Verallgemeinerungen. Dass ihr „instrumentalsemantischer“ Ansatz sie recht schnell in eine Sackgasse führt, wird nach wenigen Seiten klar: Orff hat zwar eine Vielzahl außereuropäischer Instrumente in seinen Orchesterapparat aufgenommen, verwendet deren charakteristische Klänge aber keineswegs immer lautmalerisch oder ‚indirekt symbolisch‘ in immer gleicher Weise für bestimmte Szenen, Personen oder Motive. Aus diesem Befund windet sich Weinbuch heraus, indem sie behauptet, dass Orff sich „lautmalerische und instrumentalsemantische Effekte bzw. [...] kodierte Informationen [...] zunutze

machte oder eben gerade unterließ, da nach Nöth [1985] die Funktion eines musikalischen Zeichens auch rein ästhetischen Charakters sein kann, d. h. das musikalische Zeichen ist auf sich selbst bezogen und autonom“ (S. 171). Damit erklärt sie jedoch ihr Analysemodell für nicht tragfähig, wenn nicht sogar für substanzlos. Der 1982 verstorbene Orff kann die Arbeit Nöths nicht gekannt und sich daher unmöglich auf ihn bezogen haben, wenn er auf jene einheitliche Kodierung von Informationen in seiner Musik ‚verzichtete‘, die Weinbuch so gerne aufdecken würde. So kann die Autorin auch keinen Hinweis darauf geben, dass Orff derlei überhaupt im Sinn hatte: „Zweifel sind angebracht, ob diese Bezüge von Orff bewusst hergestellt wurden“ (S. 173), stellt sie etwa im Zusammenhang mit einer Szenenbetrachtung aus dem *Prometheus* fest, und „die Annahme einer allgemeinen Klangsymbolik wird nur an wenigen Stellen von Orffs eigenen Aussagen legitimiert“ (ebd.). Ähnlich verläuft die Argumentation bei der Darstellung der Instrumente außereuropäischen Ursprungs, die Orff in seine Bühnenkompositionen integrierte (S. 190–235): Organologische Sachinformationen werden vielfach aus kulturkreisgelehrter Literatur übernommen, Symbolhaftigkeit wird einem Orff'schen Klang dort zugeschrieben, wo es gerade passend erscheint – auch wenn ein *Signum mal*, „wie so oft bei Orff nicht konsequent durchgehalten“ wird (S. 207).

Auch im folgenden, zweiten Analysekapitel, das sich „Orffs *Welttheater* im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ (S. 236–330) widmet, bleibt Weinbuch eine einleitende Begriffsbestimmung und Werkaufzählung schuldig. Bemerkenswert ist die Begründung, mit der sie das *Trittico teatrale* (1953) von der weiteren Betrachtung ausnimmt: „Obgleich die drei verbundenen Werke durch ihre Textwahl in einer sehr antik-abendländischen Tradition stehen und hier deshalb [!] nicht näher beleuchtet werden sollen, weisen diese Werke eine allgemeingültige Dimension auf, die ein zeitlich und kulturell unabhängiges Welttheater auszeichnet“ (S. 238). Warum die ‚antik-abend-

ländische Tradition' aus kulturanthropologischer oder ethnologischer Sicht nicht relevant sei, behält die Autorin ebenso für sich wie ihre Beweggründe, Orffs Werk für allgemeingültig und noch dazu – Tradition hin oder her – für zeitlich und kulturell unabhängig zu halten. Offenbar gilt ihr nur Außereuropäisches als irgendwie ‚ethnisch‘. Was für den *Trittico* gilt, trifft auf den (antik-abendländischen?) *Prometheus* und den *Mond*, der „dem nordischen Märchengut“ (S. 239) entstamme, offenbar nicht zu, denn diese Stoffe findet Weinbuch dann doch der Untersuchung wert. Um die angenommene Universalität der Orff'schen Werke zu beweisen, wählt sie ihre Analysestützen passgenau aus: „In der folgenden Untersuchung der thematischen Motive Orffs aus kulturanthropologischer Perspektive kann auf vergleichende Mythen- und Märchenforschung [...] nur insoweit eingegangen werden, als sie zur Unterlegung der These einer Universalität und Transkulturalität als wichtiges Merkmal der Kunst Orffs [...] sinnvoll ist“ (S. 240). Mit dieser Methode ließe sich wohl alles beweisen. Wo sie aber trotz allem versagt, müssen die zahlreichen Übersetzungen der Bühnenwerke zwecks weltweiter erfolgreicher Aufführung als Beleg für die erträumte universale Gültigkeit herhalten.

Am Ende (Kap. 6) kommt auch Weinbuch nicht umhin festzustellen, dass ihre Kernthesen nicht zu beweisen waren: „In der Elementaren Musik waren Anlehnungen an außereuropäische Musikpraktiken bei Orff konkret nicht nachweisbar“, und auch im späten Bühnenwerk „konnte kein expliziter Einfluss fremder Kulturen festgestellt werden“ (S. 333). Das Scheitern ihres instrumentalsemantischen Ansatzes tut sie damit ab, dass „Orff nicht immer erwartungsgemäß agiert“ habe (S. 334). Von der „globalen, universalen Dimension“ der Orff'schen Musik ist sie trotzdem noch im letzten Satz ihrer Studie überzeugt (S. 339) – „gedruckt und gefördert dankenswerter Weise mit finanzieller Unterstützung der Carl-Orff-Stiftung, Diessen am Ammersee“.

(Dezember 2011)

Hanna Walsdorf

JULIA H. SCHRÖDER: *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 399 S., Abb., Nbsp.*

Der Komponist John Cage hat fünfzig Jahre lang intensiv mit dem Tänzer Merce Cunningham und dessen *Merce Cunningham Dance Group* zusammengearbeitet. Julia H. Schröder untersucht einzelne Stationen dieser für das 20. Jahrhundert singulären künstlerischen Kooperation am Beispiel von sechs Choreografien aus den Jahren 1958 bis 1991, wobei sie auch Kompositionen des Cage nahe stehenden Komponisten Morton Feldman und der um eine Generation jüngeren Komponistin Pauline Oliveros heranzieht. Im Zentrum ihrer materialreichen Studie, für die sie vielfältige Quellen wie Skizzen und Entwürfe aber auch Audio- und Videoaufzeichnungen aufgearbeitet hat, steht die Frage nach den spezifischen Entstehungsprozessen, die diesen Choreografien zu Grunde liegen, und nach dem sich daraus ergebenden, jeweils eigens zu bestimmenden Verhältnis von Tanz und Musik.

Das ästhetische Credo der *Merce Cunningham Dance Company* ist die Unabhängigkeit von Tanz und Musik. Aufgrund ihrer detaillierten Analysen der unterschiedlichen Arbeitsprozesse kann die Verfasserin diesen künstlerischen Anspruch differenziert diskutieren und die Vielfalt der Inter- und Independenzen zwischen Tanz und Musik an vielen Einzelbefunden überzeugend dokumentieren. In ihrer Einleitung bringt die Autorin ihre Hoffnung zum Ausdruck mit ihrem musikwissenschaftlichen Ansatz neue Methoden für die Tanzwissenschaft zu erschließen. Für die Musikwissenschaft – so lässt sich ergänzen – ist ihre interdisziplinäre Studie ebenfalls innovativ. Denn sie verdeutlicht die enge Verflechtung des kompositorischen Denkens von John Cage und seinem Kreis mit dem Tanz, als einer Kunst der Bewegung im empirischen Raum. Dies ist eine Perspektive, die bisher in den wissenschaftlichen Arbeiten zu Cage wenig oder gar nicht berücksichtigt wurde.

Jedes der sechs Beispiele betrachtet Schröder im Hinblick auf einen thematischen Schwerpunkt. Dabei werden stets Skizzenmaterial sowie fotografische Aufnahmen der Choreografien in die Darstellung eingebunden. Das erste Beispiel, die Choreografie *Summerspace* und die zugehörige Komposition *Ixion* von Morton Feldman aus dem Jahr 1958, diskutiert die Autorin im Hinblick auf den Begriff Indeterminacy – Unbestimmtheit, einer zentralen Kategorie im Denken Cages. In diesem Kapitel stellt die Autorin die Genese der von Cage entwickelten Space-Notation überzeugend in den Kontext des Tanzes, wenn sie belegt, dass Cage Feldmans immer gleich gerasterte Grid-Notation adaptierte, indem er einzelne Abschnitte dieser Zeitstruktur in verschiedenen Tempi spielen ließ – ein Verfahren, das er von den Tänzern kannte, die auf den Boden gezeichnete, gerasterte Strecken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abschritten. Zudem verweist sie in diesem Kapitel auf den Zusammenhang von zeitgenössischen Tanznotationen und den Notationen der amerikanischen Komponisten.

Die Choreografie *Variations V* (1965) untersucht die Autorin im Hinblick auf ihre medientechnischen Implikationen. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist das im Buch präsentierte Dokumentationsmaterial besonders interessant, handelt es sich doch bei *Variations V* um eine frühe interaktive Arbeit, die Kontaktmikrofone und Lichtsensoren benutzt. Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um *Canfield/In Memoriam Nikola Tesla* aus dem Jahr 1969 (mit der Musik von Pauline Oliveros), die Schröder im Hinblick auf „Spiele“, die der Choreografie zu Grunde liegen, betrachtet. Auch zu der Musik von Oliveros hat die Autorin trotz schwieriger Quellenlage aussagekräftiges Material zusammengetragen. Oliveros fungiert jedoch eher als Kontrastfolie zum Musikdenken Cages. Das vierte Beispiel „Inszenierungsparameter“ stellt mit der 1973 uraufgeführten Choreografie *Changing Steps* und der *Cartridge Music*, dem ersten live-elektronischen Stück von John Cage, eine besonders lose Koppelung von Tanz und Musik vor, die durchaus auch austauschbar wa-

ren, und diskutiert die Abbildbarkeit solcher Arbeiten im Medium des Films. Cage hat sich gegen die filmische Aufzeichnung ausgesprochen, weil er eine Verfestigung der Bezüge zwischen Hören und Sehen verhindern wollte. *Interventions/Sculptures Musicales* (1989) wird im Hinblick auf Cages Konzept der Stille erörtert. In den musikalischen Pausen sollen die Bewegungen der Tänzer als nicht-intentionale Umgebungsgeräusche wahrgenommen werden. Im letzten Beispiel des Bandes *Beach Birds/Four*³ aus dem Jahr 1991, das zugleich die letzte Zusammenarbeit von Cunningham mit dem 1992 verstorbenen Cage ist, werden die Entstehungsprozesse von Choreografie und Komposition mit Hilfe von aussagekräftigem Skizzenmaterial besonders detailliert nachgezeichnet, um auf mögliche Bezüge zwischen Tanz und Musik hinzuweisen.

Bei allen Verdiensten der vorliegenden Studie – ihrem interdisziplinären Ansatz und dem großartigen Material, das sie präsentiert – muss dennoch angemerkt werden, dass sie den Lesern eine mühsame und letztlich unerfreuliche Lektüre bereitet. Dies liegt zum einen an der mäandernden Struktur, die zu viele Aspekte kurz berührt, ohne zu einleuchtenden Ergebnissen im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit zu gelangen. Zudem mangelt es den argumentativen Passagen häufig an Stringenz und Klarheit der Formulierungen, so dass (zu) viele Fragen offen bleiben. Julia H. Schröders Buch bietet einen beeindruckenden Materialfundus und kann als ein erster Impuls zu einem wichtigen Thema betrachtet werden, das jedoch weiterer Untersuchungen und Reflexionen dringend bedarf.

(Oktober 2011)

Marion Saxer

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 4. Band 11: Psalm 112/113 I–V: Laudate pueri.* Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 6. Band 13: Psalm 114 (116): Dilixi.*

Psalm 116 (117) I–II: Laudate Dominum. Psalm 119 (120): Ad Dominum cum tribularer. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 184 S.

Die gedruckte Erstausgabe der venezianischen lateinischen Psalmvertonungen Johannes Rosenmüllers im Rahmen einer auf 30 Bände angelegten historisch-kritischen Gesamtedition (RGA) schließt erfreulicherweise eine editorische Lücke, die sich – im Hinblick auf die aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Komponisten unter direktem italienischem Einfluss – vom Aufenthalt Heinrich Schütz' (1609–1612/13) in Venedig bis zur italienischen Reise Georg Friedrich Händels 1706 erstreckt hatte. Da die chronologische Datierung der Werke Rosenmüllers nach dem heutigen Stand der Forschung sehr problematisch bis völlig unmöglich ist, basiert der editorische Plan der RGA auf dem ebenfalls von Holger Eichhorn in den Jahren 1997 bis 2001 erarbeiteten Rosenmüller-Werkverzeichnis (RWV), das nach Gattungen gegliedert ist. Waren in jüngster Zeit Einzelstudien und Teilausgaben über die wichtigsten Gattungsmerkmale in diesem Bereich bei Rosenmüller (vgl. Christina Köster, *Johann Rosenmüllers lateinische Psalmvertonungen in starker Besetzung. Untersuchungen zu Klang und Struktur*, Augsburg 2002) erschienen, so ermöglicht es eine Ausgabe wie die vorliegende nunmehr zum ersten Mal überhaupt, die musikwissenschaftliche Forschung nicht nur bezüglich der stilistischen und technischen Entwicklung auf einen einzelnen Komponisten zu fokussieren, sondern insbesondere auch auf seine unmittelbaren kompositorischen Vorgänger in der Lagenstadt aus einer komparatistischen Perspektive zu erweitern. Dies könnte, obwohl sich bei Köster im Kapitel „Rückblick“ ihrer Dissertation schon entsprechende Ansätze finden, was die geistliche Musik anbelangt, etwa in Richtung der *Selva morale e spirituale* Claudio Monteverdis (Venedig 1641) geschehen. Darüber hinaus erscheint aber vor allem eine besondere Berücksichtigung der Musik Giovanni Rovettas und Francesco Cavallis, mit denen Rosenmüller in direktem Kontakt ge-

standen haben dürfte, in Bezug auf die Aufführungspraxis und die liturgische Tradition in San Marco und in den anderen kirchenmusikalischen Hauptzentren Venedigs (*Ospedale della Pietà* oder *scuole piccole* einiger venezianischer Bruderschaften) besonders wichtig, die als Dienstherren oder Auftraggeber Rosenmüllers in Frage kommen. Auch eine eingehende Untersuchung im Werk Rosenmüllers aus der Perspektive der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmenden Theatralisierung der Kirchenmusik in Venedig wäre auf der Grundlage dieser neuen Ausgabe besonders lohnenswert und würde die Denkmäler Kerala J. Snyders („Life in Venice: Johann Rosenmüller's Vesper Psalms“, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Como 1997) in dieser Hinsicht vertiefen, zumal die meisten dort aufgeführten Theaterkompositionen von Musikern aus San Marco geschaffen wurden, deren geistliche Produktion sich immer häufiger der Gattungsmerkmale der Opernmusik bedient und infolgedessen eine immer größere tonale Stabilität mit funktionellem Bezug aufweist.

Obwohl dort erstmals ab 1658 als Posuanist nachweisbar, sind kaum Einzelheiten über Werdegang und Wirken Rosenmüllers in Venedig überliefert. Wahrscheinlich aus diesem Grund konzentriert sich die leider nur auf deutsch gehaltene und in einem durchaus sperrigen Sprachduktus verfasste Einleitung der vorliegenden Edition fast ausschließlich auf eine eingehende, für eine Gesamtausgabe ungewöhnlich detailreiche Werkanalyse, die theologische wie musikalische Inhalte mit einem ausgeprägten Fokus auf den Elementen von Struktur und Rhetorik erschließt und bewertet. Gerade weil die RGA „sich an Wissenschaft und Praxis“ richtet und ein „bislang weitgehend unbekanntes Repertoire zugänglich machen und zur Diskussion stellen“ will, wäre eine Verknüpfung mit der venezianischen Vespertradition, mit den dortigen Gepflogenheiten bezüglich der instrumentalen Besetzung und der räumlichen Aufstellung der Interpreten in der Einleitung für die Aufführungspraxis sicherlich hilfreich gewesen. Dies gilt insbesondere, weil sich in fast allen

erhaltenen Manuskripten Eintragungen finden, die auf eine Abschrift oder Verwendung des Notenmaterials um 1700 oder kurz darauf schließen lassen (so im Bd. 13, Psalm 114 *Dilexi*, bei dem im kritischen Bericht, S. 166, auf die Bezeichnung „con Hautbois“ hingewiesen wird). Darüber hinaus wird diese Problematik im Zusammenhang mit der Generalbasspraxis besonders sichtbar, zu der in dem ansonsten sehr sorgfältig ausgearbeiteten Kritischen Bericht nur allgemein im Hinblick auf die Benutzung eines oder mehrerer Sechzehnfuß-Instrumente Stellung genommen wird (vgl. Bd. 11, Psalm 112 *Laudate pueri I*, S. 212). Die Hauptausgabe, welche die alten Schlüssel aus den Quellen übernimmt, wird durch eine für die Praxis bestimmte Version ergänzt, die mit modernen Schlüsseln versehen ist. Der Notensatz und die editorischen Kriterien sind sehr übersichtlich und entsprechen im Übrigen voll und ganz dem aktuellen wissenschaftlichen Standard. Es bleibt zu hoffen, dass diese in vielerlei Hinsicht lobenswerte Pionierarbeit den Weg dafür ebnet, dass die Vokalmusik Rosenmüllers jenseits der musikwissenschaftlichen Betrachtungen und des höheren Bekanntheitsgrades seiner Instrumentalmusik den Platz in den Konzertreihen – etliche CD-Teileinspielungen liegen bereits vor – einnimmt, der ihr gebührt. An einer geeigneten textlichen Grundlage wird das jedenfalls künftig nicht mehr scheitern.

(September 2011)

Agustí Bruach

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel. Band 2: Chorwerke und Vokalquartette II. Hrsg. von Bernd WIECHERT. München: G. Henle Verlag 2008. LXI, 220 S.

Mit der späteren Hälfte klavierbegleiteter Chöre und Vokalquartette erscheint im Rahmen der Neuen Brahmsausgabe (JBG) erstmals ein Band mit Vokalmusik. Derzeit (2011) ist noch kein weiterer als in Bearbeitung angeben. Es war sicherlich keine leichte Entscheidung, so unterschiedlich geartete, instru-

mental (aber nicht von einem Orchester) begleitete Vokalwerke für mehr als eine Singstimme überhaupt auf die Bände einer Gesamtausgabe zu verteilen: Mehr oder weniger dem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle folgend (dort Werkgruppe VIII), umfasst die Serie VI der JBG weltliche und geistliche Werke in solistischer und chorischer Mehrstimmigkeit, die von Klavier, Orgel oder aber auch nur von einer Continuo-Stimme wie im Fall des frühen Kyrie g-Moll (1856) begleitet werden; die Vokalquartette gehören dazu, nicht aber die Duette (bei McCorkle Werkgruppe XI). Die auch im rezenten *Brahms Handbuch* aufgegriffene Gattungseinteilung aus *MGG2* trifft andere Zuordnungen, die einerseits dem dortigen Muster der Werkverzeichnisse geschuldet sind und andererseits ohnehin kleinteiliger ausfallen dürfen, als es die Seriengliederung einer Gesamtausgabe sinnvollerweise sein kann. Aber ohne einen gewissen Pragmatismus können derart divergente Stücke wie die vorliegenden Brahms'schen Kompositionen überhaupt nicht systematisch gebündelt werden.

Das beginnt schon bei der Frage nach solistischer versus chorischer Besetzung der Gesangsstimmen, die Brahms selbst zwar gegenüber dem Verleger als Option für seine Quartette op. 64 erwähnte, um dann aber doch vehement gegen dessen Wunsch der Nennung einer solchen Besetzungsvariante auf dem Titelblatt zu protestieren: Die „heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb“ (Brahms), wollte er nur stillschweigend akzeptieren. Solche Besetzungsvarianten sind nicht nur für die Frage nach der Gattungszugehörigkeit, sondern ganz besonders für die Rezeption der Werke von Bedeutung – für den Ort und Kontext ihrer Ausführung wie für ihre Verbreitung. Und genau in dieser Hinsicht hat das Musizieren im Chor schon rasch die Oberhand gewonnen über die hausmusikalischen Originalfassungen. Brahms selbst war sich durchaus dessen bewusst, dass solche geselligen Vokalstücke zwischen der intimen Stube und dem Gesang-

verein oszillieren, und teilweise sind es mehr die Texte als die Titelblätter, die einen Hinweis darauf geben, welches Ambiente dem Komponisten vorgeschwebt haben mag.

Solche und ähnliche Gedanken finden sich auch in der üppigen Einleitung des Bandes, in der Entstehungs- und Publikationsumstände aller Werke detailliert dargestellt werden. Wiechert kann hier weitaus weniger als die Herausgeber anderer Schaffungsbereiche des Komponisten auf bestehende Forschungen zurückgreifen; seine Kärnerarbeit wird aber nicht nur durch ungeahnten faktischen Reichtum belohnt, sondern auch durch ein wesentlich vertieftes Verständnis des Repertoires selbst. Sogar dort, wo manche Hintergründe schon dechiffriert waren, kann Wiechert die Fäden der Deutung weiter oder zumindest dichter spinnen, wie etwa im Falle der zwischen implizit und explizit schwankenden Kommunikationsebenen des Quartetts „O schöne Nacht!“ op. 92 Nr. 1, dessen erotische Deutlichkeit eine gezielte Provokation für Elisabeth von Herzogenberg darstellte und entsprechende Repliken hervorrief, die – ganz wie im Gedicht – ebenfalls zwischen „Nein“ und „Ja bitte“ changieren. Diese Zusammenhänge, die Jan Brachmann bereits skizziert hat, werden hier in aller wünschenswerten Ausführlichkeit dargestellt, indem nicht nur die Quellen selbst sprechen dürfen (Briefwechsel mit den Herzogenbergs, Kommentare Billroths und anderer), sondern auch die musikalische Parodie auf Heinrich von Herzogenbergs *Notturmo II* (aus dem 1876 erschienenen op. 22 des metaphorisch Gehörnten) in Form gegenübergestellter ganzseitiger Notenbeispiele innerhalb der Einleitung aufgezeigt wird, und zwar anhand der ebenfalls mit *Notturmo II* betitelten Frühfassung von 1877. Was unter dem Strich herauskommt, sind nicht nur exaktere Datierungen, sondern auch eine Korrektur von Quellenhypothesen des Werkverzeichnisses – und tiefe Einblicke in das innerste Wesen vokaler Kammermusik im Grenzland von privater Botschaft und gesellschaftlichem Amusement. Die umfangreiche Auswertung von rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten sowohl aus dem Umfeld

des Komponisten wie auch in der zeitgenössischen Presse liefert – soweit das bei auch oder vorwiegend für den Privatgebrauch entstandenen Werken eben möglich ist – ein präzises Bild von der Wirkung der Musik, ihrer Bewertung und ihrer Aufführung.

Die Pionierleistung des Herausgebers Bernd Wiechert beruht also nicht auf dem banalen Faktum, den ersten Vokalband der JBG ediert zu haben, sondern auf seinem außergewöhnlich umsichtigen und minutiösen Quellenstudium, das er auf breiter Grundlage vorgenommen hat. Dass er sich dabei – von zwei winzigen Ausnahmen abgesehen – nirgends auf (im digitalen Zeitalter immer üblicher werdende und angesichts der Digitalisate des Brahms-Instituts naheliegende) Reproduktionen gestützt, sondern tatsächlich alle originalen Quellen eigenhändig einer Autopsie unterzogen hat, war beileibe kein unnötiger Luxus: Im Erstdruck von 1874 erscheinen auf der letzten Notenseite des dritten Quartetts aus op. 64 („Fragen“) drei Staccatopunkte der Klavierstimme deswegen nicht, weil der Prägestempel zu schwach mit Farbe getränkt oder aufgedrückt worden war; dieses drucktechnische Malheur betraf 1876 in der 2. Auflage nur noch einen der Punkte, erst die 3. Auflage von 1882 lässt alle Punkte gut erkennen. Da zudem bei dieser Auflage auf den Druckplatten eine Fußzeile ergänzt worden war, also eventuelle Änderungen am Notentext hätten vorgenommen werden können (was nicht geschah), wurde sie als Hauptquelle für die vorliegende Neuedition gewählt, während alle früheren Druckausgaben wie auch das Autograph selbst nur als Referenzquelle eingestuft wurden (Editionsbericht S. 141 f. mit Anmerkung 64).

Über diese und zahllose andere philologischen Details informiert der Editionsbericht in bemerkenswert flüssig lesbarer und zudem sehr übersichtlicher Form. Jedem Werk bzw. jeder Werkgruppe geht zunächst ein Abschnitt zu den Textquellen voran, also den vermuteten oder gesicherten Vorlagen, die Brahms in eigenen handschriftlichen Kompilationen oder in Druckausgaben vorfand. Gestützt auf jüngere Forschungen zu Brahms' Handbiblio-

thek, gibt Wiechert über den engeren Befund wie Vorlage und Textabweichung hinaus auch wertvolle Hinweise auf Inspirationen oder intertextuelle Zusammenhänge wie die Vertonung benachbart überlieferter Gedichte.

Die Beschreibung der musikalischen Quellen ist grundsätzlich mit einem Stemma versehen, aus dem Chronologie und Abhängigkeitsverhältnisse der Überlieferungsträger sofort ersichtlich sind, selbst wenn diese nicht übermäßig komplex sein sollten. Die Rekonstruktion der Quellengeschichte stützt sich nicht nur auf die altbekannten Korrespondenzen und die erst in jüngerer Zeit zugänglich gewordenen Briefwechsel aus dem weiteren Umfeld (wie den Familien Petersen und Beckerath), sondern auch auf unveröffentlichte Quellen – wie etwa die Korrespondenz mit dem Autor der *Zigeunerlieder*, Hugo Conrat, und Erinnerungen seiner Nachkommen – und erstmals auch auf Verlagsunterlagen wie die Absatz- und Auflagenbücher von Peters. Das auf dieser geradezu erschöpfenden Basis entstehende Panorama stellt über die Funktion als editorisches Fundament hinaus einen maßstabsetzenden eigenständigen Forschungsbeitrag dar, in dem ein bislang meist stiefmütterlich behandelter Bereich von Brahms' Schaffen gleichsam auf neue Füße gestellt wird. Wiechert hat zahlreiche Präzisierungen, Ergänzungen und Korrekturen der Angaben bei McCorkle vornehmen können; dass der Quellenbestand der JBG demjenigen des Werkverzeichnisses grundsätzlich gegenübergestellt wird, führt diesen Fortschritt plastisch vor Augen. Alle für den Notentext relevanten Herausgeberentscheidungen sind im tabellarischen Editionsbericht wie stets durch einen Pfeil gekennzeichnet, doch erscheinen die anderen Bestandteile kaum weniger interessant, insbesondere wenn Überarbeitungsstufen erläutert oder gar durch Notenbeispiele vorgeführt werden. Ergänzendes Abbildungsmaterial illustriert einzelne Sachverhalte wie Autor-Korrekturen und schmückt zugleich das Gesamtbild des Bandes.

Die graphische Gestaltung des Notentextes ist generell vorzüglich. Die sehr unterschiedlichen Umfänge der Kompositionen resultieren

glücklicherweise nur selten in unterschiedlich starker (und dadurch unruhig und heterogen wirkender) Seitenfüllung, sie wurden vielmehr durch flexibel wechselnde Rastralgrößen aufgefangen. Vergleicht man das Erscheinungsbild der 32stel-gesättigten Quartette op. 103 Nr. 10 (S. 81 f.) und op. 112 Nr. 2 (S. 92–97), so werden gleichsam die Extreme dieses „Zoomens“ deutlich – vielleicht hätte das eine großzügiger, das andere straffer auf Akkoladen und Seiten verteilt werden können. Der Band ist als Ganzes aber eine Augenweide, und dass die Musik insbesondere auch in ihrer solistisch konzipierten Form eine Weide für die Ohren darstellt, wie es die überschwänglich begeisterten Rezeptionsdokumente zum Ausdruck bringen, diese Erfahrung mag vom vorliegenden Druckwerk angeregt auch klingend befördert werden. Wiecherts Ausgabe ist ein Plädoyer für historisch-kritische Gesamtausgaben, wie man es sich schöner kaum wünschen kann.

(Dezember 2011)

Christoph Flamm

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band VIII, 2: Sing- und Spielmusik II. Hrsg. von Luitgard SCHADER. Mainz: Schott Music 2008. L, 248 S.

Der vorliegende Band der Gesamtausgabe vereint Gelegenheitskompositionen wie das Weihnachtsmärchen *Tuttifantchen* (UA Darmstadt 1922), eine englische Bearbeitung der Kantate *Frau Musica* (*Dame Music* 1943) und einen Streichquartettsatz für das häusliche Musizieren (*Frankenstein's Monstre Repertoire*) mit Hindemiths Beiträgen für die Tagung Neue Musik Berlin 1930. Hierzu gehören das Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt*, das Rundfunkstück *Sabinchen* sowie die *Wanderlieder*, die Hindemith gemeinsam mit einigen Schülern komponierte. Allen drei Werken liegen Texte von Robert Seitz zu Grunde. Während *Wir bauen eine Stadt* lange Zeit zum Schulmusikrepertoire der Nachkriegszeit zählte und daher auch in gedruckten Ausgaben verfügbar war, werden alle anderen Werke in der Gesamtausgabe zum ersten Mal vollstän-

dig veröffentlicht. Die in dem Band versammelten Kompositionen erlauben interessante Einblicke in Hindemiths sich wandelnde Auffassungen zum Komponieren für Laien: Im Weihnachtsmärchen, dessen Handlung verschiedene Märchenmotive kompiliert, knüpft er durch Zitate von Weihnachtsliedern und durch unterhaltungsmusikalische Formen wie Foxtrott oder Walzer an die Lebenswelt der Zuschauer an, bleibt aber der traditionellen Theatersituation verhaftet. In *Wir bauen eine Stadt* hingegen wird diese weitgehend aufgelöst, indem die Kinder selbst musizieren und singen und das Ganze – laut Vorwort – nicht als „Darbietungsmusik“ vor Zuhörern intendiert ist, sondern als Spiel für Kinder auf die Kommunikation und Aufführungserfahrung der Kinder selbst zielt. Im Zentrum steht eine Utopie der Gemeinschaft urbanen Lebens in der Weimarer Republik, die besungen und in dem Wechsel von Solo und weitgehend einstimmigen Chor für die Aufführenden zugleich musikalisch erfahrbar wird.

Das Rundfunkstück *Sabinchen*, dessen Text heftige Kritik hervorrief, basiert auf der bekannten Moritat aus dem 19. Jahrhundert. Das von dem Schuster umgebrachte Sabinchen fiel zu ihrem großen Leidwesen keinem spektakulären Sexualverbrechen zum Opfer, sondern einem einfachen Mord. Erst als die Funkstunde das Hörspiel überträgt, kann sie „getrost in die Grube fahren“. Ähnlich wie in *Neues vom Tage* parodieren Seitz und Hindemith hier den Skandalhunger der Öffentlichkeit. Interessant ist das Stück vor allem wegen Hindemiths Versuch, Geräusche nicht nur il-

lustrativ zu nutzen, sondern sie in die rhythmische und klangliche Faktur der Komposition einzubinden und so zu ästhetisieren.

Die Quellenlage der veröffentlichten Stücke ist – wie so oft bei Hindemith – weitgehend unkompliziert, in den meisten Fällen kann sich der Text der Gesamtausgabe nach der autographen Partitur bzw. der Ausgabe letzter Hand richten. Ein fundiertes Vorwort und der Bericht Luitgard Schaders dokumentieren diese Entscheidungen und machen aufschlussreiche Rezeptionsquellen zugänglich. Dennoch stellen gerade Stücke wie das Rundfunkstück oder *Wir bauen eine Stadt* die traditionelle Textgestalt der Gesamtausgabe in Frage. So steht *Wir bauen eine Stadt* insofern „quer“ zur Idee der Gesamtausgabe, als der Text lediglich ein Gerüst bildet, das in den Produktionen gekürzt oder durch neue Szenen oder Stimmen ergänzt werden soll. Diese nach Gelegenheit und Gebrauch zu variiende, multiple und offene Textgestalt, die die zentrale ästhetische Idee dieses Werkes bildet, lässt sich kaum mit dem Abdruck des Notentextes adäquat wiedergeben. Damit ist keine Kritik an dem vorliegenden Band gemeint, sondern lediglich der Hinweis, dass in diesem Fall offensichtlich kompositorische Intention und mediale Repräsentation in eine Spannung zueinander treten, die es zumindest nachdenkenswert erscheinen lässt, ob hier nicht alternative Formen der Veröffentlichung etwa durch zusätzliche Quellen im Internet die offene Textgestalt angemessener repräsentieren könnten.

(Oktober 2011)

Camilla Bork