

## Besprechungen

*The Cambridge History of Medieval Music. Teilbände 1 und 2. Hrsg. von Mark EVERIST und Thomas Forrest KELLY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2018. XLVI, 1.248 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Cambridge History of Music.)*

Obwohl nur zweibändig, kann die *Cambridge History of Medieval Music* getrost als monumental bezeichnet werden: Die zusammen 1.248 Seiten umfassenden Bände enthalten im Wesentlichen wohl alles, was auf dem Gebiet der musikbezogenen Mittelalterforschung zur Zeit zu sagen ist. Den beiden Herausgebern Mark Everist und Thomas Forrest Kelly ist es gelungen, hierzu renommierte Kollegen als Autoren zu versammeln, die teilweise ein (Berufs-)Leben lang zu einzelnen Fachgebieten geforscht und publiziert haben und deren Beiträge dann auch als eine Art Summa per se aufgefasst werden können (so neben den Herausgebern selbst, die auch als Autoren fungieren, Elizabeth Aubrey, Terence Bailey, Rebecca Baltzer, Stanley Boorman, John Caldwell, Joseph Dyer, Lawrence Earp, Andreas Haug, Timothy McGee, der kürzlich verstorbene Alejandro Planchart, Edward Roesner oder Reinhard Strohm, um nur einige aus der illustren Schar zu nennen).

Wie im Vorwort ausgeführt, kann bei insgesamt 39 verschiedenen Autoren keine übergeordnete Leitidee für die Darstellung mittelalterlicher Musikgeschichte erwartet oder erzielt werden. Stattdessen wurde offenbar weitgehend Freiheit bei Aufbau, Methodik der Darstellung und Umfang der einzelnen Kapitel gewährt. Die daraus resultierende Diversität mag man wahlweise erfrischend oder irritierend finden. Die Herausgeber verteidigen und erklären die Anlage mit dem schönen Bild eines mittelalterlichen Glasfensters, dessen einzelne Fensterteile als Meisterstücke in sich in ver-

schiedenen Farben leuchten. Und sicherlich kann man den einzelnen Kapiteln Meisterschaft in der Kunst des Überblicks über jeweils große Teilbereiche mit meist langer Forschungsgeschichte nicht absprechen und dabei über gelegentliche inhaltliche Doppelungen und Redundanzen hinwegsehen. Das Bemühen, mittelalterliche Musikgeschichte in ihren verschiedenen Verästelungen zusammenfassend und auf dem neuesten Forschungsstand zu präsentieren, lässt sich bei aller Verschiedenheit der Zugänge und Darstellungen jedenfalls als gemeinsamer Nenner dieser Musikgeschichte ausmachen.

Die im engeren Sinne musikgeschichtlich-thematische Disposition der beiden an Seiten gleich starken Bände verläuft im ersten Band (Kapitel 1–20) vom Erbe antiker Musiktheorie und -praxis über die Entstehung der fränkisch-römischen Liturgie samt ihrem Gesang und den dadurch verdrängten Lokalliturgien, Tropus und Sequenz, einstimmigem volkssprachlichen Lied und Instrumentalmusik bis zum liturgischen Drama. Dies findet im zweiten Band (Kapitel 21–39) seine Fortsetzung mit der Entwicklung des Chorals im Spätmittelalter, früher Mehrstimmigkeit, Musik an Notre Dame, mehrstimmigem volkssprachlichen Lied, der Motette, lateinischem Lied, der Musik des Trecento und abschließend der *Ars subtilior*. Eingestreut in diesen zum größten Teil chronologischen Verlauf, finden sich eigene Kapitel zur prosographischen Forschung, zur Aufführungspraxis, zur Notationsgeschichte, zur Musiktheorie, zu musikalischen Institutionen, zur Klanggestaltung, zur Intertextualität und zur Geschichte der Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik. Je nach Leserinteresse können die Bände so als durchgehende Musikgeschichte oder zusammen mit den interpunktierenden reflektierenden Kapiteln gelesen werden. Hierbei kann wie immer über die Disposition gestritten werden (z. B. ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, Kapitel

7 zur Aufführungspraxis bei den Kapiteln 18–19, die sich mit derselben Thematik beschäftigen, zu platzieren). Alle zusammen stellen aber einen großen Gewinn dar, da solche Themen bei bisherigen mittelalterlichen Musikgeschichten eher ausgelassen oder umschifft wurden, hier aber aus erster Hand von arrivierten und erfahrenen Interpreten (Katarina Livljanic, Benjamin Bagby, John Potter) angegangen werden. Auch die Beiträge zur biographischen Forschung (Margot Fassler), zum Lehren und Lernen von Musik (Anna Maria Busse Berger), zu den musikalischen Institutionen (Alejandro Planchart), zur bisher stark vernachlässigten Spätgeschichte des Chorals (Roman Hankeln) oder zur musikalischen Zitationspraxis im Spätmittelalter (Yolanda Plumley) bringen in den letzten Jahren neu entwickelte wichtige Forschungsansätze innerhalb der Musik des Mittelalters begrüßenswerterweise mit in die Darstellung ein.

Zu lernen ist ohne Zweifel aus allen Kapiteln, von Studierenden bis zu gestandenen Forschern. Für erstere mag allerdings die alle Beiträge durchziehende äußerst vorsichtige Zurückhaltung bei dem, was man wissen kann oder zu wissen glaubt(e), verwirrend bis frustrierend wirken (dies schließt widersprüchliche Aussagen innerhalb der Bände ein, so z. B. die Argumente pro (S. 518) und contra (S. 421) instrumentale Begleitung der *Lauda*). Die durchgehende Haltung der Dekonstruktion, des negativen Wissens und der offenen Interpretationen ist sicherlich gegenüber älteren Forschungsansätzen, die auf fast beneidenswerte Weise noch vermeintlich sichere Wahrheiten verkünden konnten, notwendig und angebracht. Erläuterungen und Vorschläge, wie mit dieser generellen Verunsicherung produktiv umzugehen wäre, finden sich aber kaum.

Wie bereits erwähnt, unterscheiden sich die Kapitel sehr stark, und die Bandbreite reicht von der nur 20 Seiten, äußerst kompakten und sicherlich nur mit intimen Vorkenntnissen verständlichen Darstellung der

Entstehung des fränkisch-römischen Choralrepertoires (Andreas Pfisterer, die im Kapitel von Joseph Dyer dann wiederum gar nicht aufgegriffen wird) bis zu fast 60 Seiten allein für die Sequenz (Lori Kruckenberg).

Dass die Beiträge den aktuellen Forschungsstand reflektieren, zeigt sich schon allein daran, dass grundlegende Sachverhalte wie Formenlehre teilweise an *Grove*- und *MGG*-Artikel delegiert werden, andererseits öfters die Hälfte der Seiten von Fußnoten eingenommen wird. Mag das auch den Lesefluss immer wieder beeinträchtigen, besonders wenn Fußnoten- und Haupttext die Rollen zu tauschen scheinen und Referenzwerke (wie von Christopher Page oder Margaret Bent) über weite Strecken zitiert werden, so erweist sich hier doch bereits optisch, dass die musikbezogene Mittelalterforschung der Gegenwart „auf den Schultern von Riesen“ steht, die bei aller berechtigter Kritik doch die unverzichtbaren Grundlagen erst geschaffen haben. Gleichzeitig wird hier auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte deutlich: Unverkennbar liegt der Schwerpunkt der beitragenden Autoren auf dem angelsächsischen Raum, was sicherlich nicht nur mit dem Erscheinen innerhalb der *Cambridge History of Music*-Reihe zu tun hat, sondern schlichtweg die Tatsache widerspiegelt, dass die musikbezogene Mittelalterforschung etwa aus dem deutschsprachigen Raum in den letzten Jahrzehnten eine starke Abwanderung erfahren hat. Dennoch hätte der Mittelalterband des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* von 1991 im einleitenden Abriss zur Publikationsgeschichte (S. 1–2) Erwähnung finden können und sollen (ebenso vermisst man etwa Annette Kreuziger-Herrns *Ein Traum vom Mittelalter* oder Manfred Hermann Schmidts *Notationskunde* in der Bibliographie der entsprechenden Kapitel).

Den Band illustrieren und erläutern zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele. Bei letzteren sind die Transkriptionsmodi in den einzelnen Kapiteln ziemlich disparat („Eier-

kohlennotation“, Notenzeichen der Quelle, Transkription in Achtel und Sechzehntel) und auch nicht vor Doppelungen gefeilt (so z. B. das zweifache Notenbeispiel zu Jehan de L'Escurels Rondeau *A vous douce deboinaire* (29.4b, 38.4), wobei die verschiedenen Notenwerte und rhythmischen Interpretationen (unfreiwillig?) gleichzeitig die in anderen Kapiteln thematisierte Transkriptionsproblematik veranschaulichen). Abbildungen und Notenbeispiele sind in schwarz/weiß und im Gegensatz zum ansonsten sehr guten und von Druckfehlern fast freien Layout nicht immer von bester Qualität, und man wundert sich, warum nicht öfters oder nur in Fußnoten versteckt auf die inzwischen reichlich vorhandenen Digitalisate im Netz hingewiesen wird. Generell fehlt das Gebiet der digitalen Erforschung mittelalterlicher Musik fast vollständig. Dieses gerade erst sich entwickelnde Feld dürfte wohl einer nächsten mittelalterlichen Musikgeschichte vorbehalten bleiben.

Ein Inhaltsverzeichnis, Legenden zu Abbildungen und Notenbeispielen, Kurzbiographien zu den Autoren, Verzeichnis der Handschriften-Siglen, ein Abkürzungsverzeichnis und ein Register am Schluss des zweiten Bandes tragen zur Erschließung bei. Die einzelnen Kapitel enthalten jeweils am Schluss ihre eigene Bibliographie, auf eine Gesamtbibliographie wurde verzichtet. Reinhard Strohms Überlegungen zur Begrifflichkeit („mittelalterlicher Musik“ versus „frühe europäische Musik“) im letzten Kapitel am Ende des zweiten Bandes sind bedenkenswert, hätten aber genauso gut gleich zu Beginn als Einführung stehen können.

Sicher mag und kann man nicht allen vorgetragenen Thesen vorbehaltlos zustimmen (ob etwa die fast rein vokale Aufführungspraxis vorwiegend englischer Ensembles wirklich näher bei der mittelalterlichen Wirklichkeit liegt (S. 13)) und Kritikpunkte finden (so die nur schwache kritische Distanz zu restituierten Choralausgaben

(S. 112), der fehlende Mailänder Organum-Traktat (Kapitel 26) oder nur en passant gestreifte Figuren wie Hildegard von Bingen und Hermannus Contractus). Insgesamt bilden die beiden Bände aber einen Schatz, der Liebhabern, Interpreten, Studierenden und Wissenschaftlern reiche Nahrung bieten wird.

(Februar 2020)

Stefan Morent

*JULIANE PÖCHE: Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole. Bern u. a.: Peter Lang Verlag 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica poetica. Band 2.)*

Das vorliegende Buch ist aus der 2017 an der Universität Hamburg vorgelegten Dissertationsschrift der Verfasserin hervorgegangen. Sie unternimmt darin den Versuch, musikgeschichtliche Phänomene in ihrem historischen Kontext zu betrachten. Erklärtes Ziel ist, Thomas Selle als „Komponisten im Hamburger Kulturleben in den Blick zu nehmen“ (S. 36). Dafür sollen seine Werke in der „kulturellen Metropole mit ihren künstlerischen Netzwerken“ verortet werden. Die Autorin verspricht damit eine kulturhistorische, vielleicht sogar interdisziplinäre Untersuchung, die sich dem Handeln eines der Protagonisten und Amtsträger einer bedeutenden Stadt widmet, der zugleich als selbstbewusster Komponist agierte.

Thomas Selle wurde nach mehreren Stationen 1641, im Alter von 42 Jahren, nach Hamburg berufen, wo er bis zu seinem Tod 1663 als Kantor am Johanneum und städtischer Director musices wirkte, seit 1642 auch als Musikverantwortlicher am Dom. Selle agierte in den vorhandenen Strukturen von Schule und Kirche (in Hamburg legte man großen Wert auf eine repräsentative Ausstattung der Kirchenmusik), beeinflusste diese Strukturen aber auch nachhaltig.

In der Einleitung (I) wird vor allem auf

Selles Selbstbewusstsein als Autor von Musik abgehoben, das sich an der Zusammenfassung seines geistlichen Werks unter dem Titel „Opera omnia“ festmachen lässt. Aus einer wohl mehr topischen Formulierung Selles in der der Sammlung vorangesetzten Anrede an einen „Music-Freund“, in der er auf den Applaus anspielt, der den Kompositionen von „gelarten und ungelarten Leuten“ gespendet worden sei, leitet die Autorin ab, dass Selle mit seinem Unternehmen nicht nur die „öffentliche Anerkennung seiner kompositorischen Dienste in den Fokus“ rücken wollte, sondern auch auf „posthumen Ruhm spekulierte“ (S. 8). Schon hier zeigt sich eine der Schwächen der Arbeit (abgesehen von einigen sprachlichen Missgriffen): Es wird nicht gezeigt, worin die Einzigartigkeit der Sammlung besteht, wie auch die Zwangsläufigkeit ihrer Entstehung in Hamburg nicht deutlich wird. Denn Selle begann offensichtlich nicht erst hier, Konzepte für Sammelwerke zu entwickeln, wie an einem reichhaltigen, Nicht-Hamburger Quellenbestand festgestellt werden konnte (S. 10–15). Selles Bestreben, „das eigene Werk als individuellen schöpferischen Verdienst herauszustellen“ (S. 15) wird mit einer allgemeinen Tendenz der Zeit zusammengeführt, nach der Künstler sich auch namentlich mit ihren Werken zeigten. Für Selle könnte eine spezifische harmonische Wendung am Anfang einiger Kompositionen als Signatur in Anspruch genommen werden (S. 15f.).

Auf die Einleitung folgen mehrere Kapitel mit ihren Unterabschnitten, in deren erstem die „Musikanschauung in Hamburgs theologischen Kreisen“ (II) thematisiert wird. Wie diese „Kreise“ sich zusammensetzten, wird nicht näher beschrieben. Zitiert werden lediglich Balthasar Schupp (Pastor an St. Jakobi von 1641 bis 1661) und Johann Corfinius (Pastor an St. Catharinen von 1653 bis 1664). Informationen über andere Mitglieder des geistlichen Ministeriums (Pastoren und Diakone) und weitere dem Kantor vor-

gesetzte Gremien, etwa des Scholarchats (als Aufsichtsbehörde für die Schulen), fehlen. Sicherlich ist es sinnvoll, die musikfreundliche lutherische Kunstanschauung zu referieren, zumal in Hamburg die lutherische Konfession in der Verfassung festgeschrieben war, was als Basis für die hier besonders reich ausgestattete Kirchenmusik anzusehen wäre. Doch überschätzt die Autorin die Eigenständigkeit der Äußerungen der wenigen von ihr genannten Theologen erheblich. Nur am Rande erwähnt, weniger erörtert werden Selles Tätigkeitsfelder in Kirche und Schule; gerade hieraus hätte sich ein Ansatz für die Einbettung des Agierens des Kantors in die Hamburger tonangebenden Milieus (in der Diktion der Verfasserin die „weite[n] Kreise der Hamburger Bevölkerung“, z. B. S. 395) zwanglos ergeben. Darüber hinaus wäre in diesem Zusammenhang ein Exkurs zu den Hamburger Gelehrten der Zeit sinnvoll gewesen, hatte doch Joachim Jungius, Wissenschaftler von Rang und Rektor des Akademischen Gymnasiums, noch als Verantwortlicher für das Johanneum kurz vor Selles Amtsantritt eine neue Schulordnung erarbeitet (vgl. Kremer 1992, S. 269). Denn wie bereits in der Einleitung festgestellt wurde, verstand sich der Akademiker Selle durchaus als Gelehrter (S. 18–21).

Die anderen Kapitel behandeln Selles Musik. Zuerst unter dem Aspekt der Aufnahme neuester stilistischer Entwicklungen (III), was auch an den für Johann Rists Sammlungen komponierten Arien gezeigt wird. Für diesen Abschnitt stützt sich die Verfasserin auf aktuelle Forschungen, berücksichtigt jedoch die grundlegende Arbeit von Irmgard Scheitler über *Das geistliche Lied im deutschen Barock* (Berlin 1982) nicht. Es folgt ein Kapitel (IV) über die dialogischen und konzertierenden Gattungen, wozu auch die Passionen und Historien zählen, die als szenisch gestaltet analysiert werden. Die klangprächtige Machart der vielstimmigen und großbesetzten Sätze wird unter der Überschrift „Himmels-Mu-

sic“ untersucht (V). Den Korrespondenzen der instrumentalen Anteile der Kompositionen mit zeitgenössischer Instrumentalmusik ist ein weiteres Kapitel (VI) gewidmet. Zum Schluss wird über „Selle und die Gelehrsamkeit“ (VII) reflektiert, wobei der Kirchenmusik eingangs ein „Rechtfertigungsdruck“ (S. 385) unterstellt wird. Dafür werden die bekannten Diskussionen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herangezogen, deren Bezug zu Selles Wirken nicht recht einleuchtet. Der gelehrte Komponist wird anhand seiner kontrapunktischen Expertise vorgestellt, außerdem wird auf seine berühmten Lasso-Bearbeitungen eingegangen. Eine Zusammenfassung fehlt.

Die Kompositionen Selles werden, ergänzt durch zahlreiche Notenbeispiele, ausgiebig analysiert und mit vielen Kompositionen von Zeitgenossen verglichen, was hin und wieder zu teilweise ausufernden, nicht immer notwendigen musikgeschichtlichen Exkursen führt.

Die analytischen Betrachtungen und das Eindringen in die Kompositionsweise Selles stellen den eigentlichen Kern der Arbeit dar, demgegenüber die mit dem Titel aufgerufenen sozial-, kultur- und auch institutionengeschichtlichen Dimensionen des Themas stark vernachlässigt werden. Auch scheinen hintergründig der für frühneuzeitliche Themen nicht anwendbare, auf einen „Heroen“ gerichtete Geniebegriff zu wirken wie auch ein historisches Konflikt- oder Widerspruchsmodell, das anhand des ausgewerteten Materials und aus Selles Biographie (die auf weniger als zwei Seiten abgehandelt wird, S. 25f.) nicht zu begründen ist. Zur methodischen Unsicherheit kommt eine weniger aus den Quellen abgeleitete, systematisch-logische, als eine mehr postulierende, hin und wieder redundante und aufzählende Argumentationsweise in einer angestregten und oft oberflächlichen Diktion.

Das Buch ist nur grob erschlossen. Ins Gewicht fällt, dass es keine Übersichten zum

Inhalt der „Opera omnia“ und ihrer Systematik gibt, wie auch der vollständige Wortlaut von Selles informationsreichem und instruktivem Vorwort nicht bereitgestellt wird. Die Bibliographie ist in Verzeichnisse der verwendeten Musikalien und Literatur untergliedert, wobei in beiden Kategorien Quellen- und Sekundärliteratur vermischt sind. Ein Abbildungsverzeichnis fehlt, wodurch Doppelungen von Bildüberschriften mit ihren fast gleichlautenden Fußnoten, in denen die Fundorte mitgeteilt werden, vermieden worden wären. Die Unterscheidung zwischen „Faksimile“ und „Notenbeispiel“ und ihre separate Zählung für musikalische Belegstellen ist der Übersichtlichkeit ebenfalls nicht zuträglich.

Dem Anspruch, den ersten der berühmten Hamburger Musikdirektoren als Akteur innerhalb des kulturellen und intellektuellen Umfelds einer bedeutenden Stadtgesellschaft zu zeigen, ist die Untersuchung trotz hohen Aufwands nicht gerecht geworden.

(Mai 2020)

Ute Poetzsch

*SUSANNE SPIEGLER: Georg Friedrich Händel im Fadenkreuz der SED. Zur Instrumentalisierung seiner Musik in der DDR. Beeskow: ortus Musikverlag 2017. VIII, 334 S. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 5.)*

Diktatorische oder totalitäre Systeme gleich welcher Ausformung sind stets um die Kontrolle der Künste bemüht. Die Musik steht dabei besonders im Fokus als Mittel der inneren wie äußeren Propagandaführung, ideologischen Infiltration und politisch intendiertem Brückenschlag zur Bevölkerung. Die Diktaturen des 20. Jahrhunderts bedeuteten eine Zeit der Verdichtung des Konnexes zwischen Staatssystemen und der Instrumentalisierung von Musik, respektive von Komponisten. Bislang rückten das NS-Regime und die Sowjetunion in

den Mittelpunkt der Forschung, während vermehrte und umfangreichere Studien zur Musikgeschichte der DDR ebenso wie zur Funktionalisierung von Musik erst in jüngerer Zeit zu vernehmen sind und einen ebenso hoffnungsvollen wie ausbaufähigen Auftakt für eine intensive Beschäftigung darstellen. Ähnliches kann für Georg Friedrich Händel konstatiert werden als einem der Kulturträger für die Ziele der SED, der im letzten Jahrzehnt verstärkt in den Fokus der Forschung gerückt ist.

Während sich Untersuchungen zur Musikgeschichte der DDR bislang vorwiegend auf die Neue Musik bezogen, fehlten Studien zum Umgang mit den älteren Epochen. Der Barock bzw. der daran anhängige Begriff bot durch seinen höfisch-repräsentativen Impetus eine besondere „Herausforderung“ in der Vermittlung an die Arbeiterschicht, so dass hier Mechanismen der Umdeutung und Vereinnahmung wirksam werden mussten, was wiederum aufschlussreich für das Gesamtpanorama politischer Einverleibung ist.

Mit dem vorliegenden Band von Susanne Spiegler, der aus ihrer 2014 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena angenommenen, mit dem Internationalen Händel-Forschungspreis 2017 ausgezeichneten Dissertation hervorgeht, wird zweifellos eine Lücke geschlossen. Die Rolle Händels wird spezifisch anhand seines Geburtsortes Halle mit den alljährlich stattfindenden Händel-Festspielen und entsprechenden Prozessen der Rezeption und politischer Inszenierung untersucht. Die gesamte Dimension der Instrumentalisierung Händels in der DDR wird gleichwohl punktuell gestreift und wäre in einem Umfang von knapp 180 Seiten Textteil ohne Anhänge kaum zu leisten gewesen, weshalb der Buchtitel etwas irreführend ist.

Mit vier Großkapiteln der Arbeit wird eingangs der historische Kontext dargestellt, um die Basis – die Instrumentalisierung und Funktionalisierung von Musik in der

DDR mit Hinblick auf das Modell der Sowjetunion – legen zu können. Über einen Teil zum (kultur-)politischen Hintergrund der Handlungs- und (Um-)Deutungsstrategien der SED wird der Bogen zu den beiden Händel-spezifischen Teilen geschlagen. Im Fokus stehen die Händel-Festspiele (1952–1989), die sich in den frühen Jahren der DDR zu einem Einflussfaktor für die Kulturpolitik und damit verbundene Indoktrination der SED entwickelten. Die Tiefenbohrung erfolgt über Interpretationsanalysen zu den Festspiel-Aufführungen und -inszenierungen ausgewählter Werke, wie dem Oratorien *Messias* sowie den Opern *Alcina*, *Poros*, *Agrippina*, *Ariodante* und *Floridante* in ihren Inszenierungen, dramaturgischen Eingriffen und Aufführungspraktiken. Anschaulich und nützlich sind auch die Anhänge mit Abschriften von archivalischen Textdokumenten, einigen Notenscans sowie einer CD mit Hörbeispielen der in der Arbeit behandelten Werke, die auf VEB Deutsche Schallplatten Berlin erschienen, sowie einige Proben- und Livemitschnitte der Aufführungen in Halle zwischen 1967 und 1972. Worin der „interdisziplinäre“ (S. 14) Ansatz der Studie besteht, bleibt diffus. Das Feld der Musikwissenschaft mit seinen Methoden der werkimmanenten, aufführungspraktischen und musiksoziologischen Analyse und ihrer hermeneutischen Durchdringung bezüglich historischer und kulturgeschichtlicher Ereignisse richtet sich eher intradisziplinär aus. Zur Untersuchung des anspruchsvollen Themenspektrums wurden Materialien aus den politischen und administrativen Ressorts der SED herangezogen, in der DDR erschienene musikwissenschaftliche Publikationen zu Händel, schulische Lehrbücher und – besonders eindrucksvoll – auch das Aufführungsmaterial, Aufzeichnungen von Dirigenten etc. zu den einzelnen Festspielen ausgewertet.

Als wesentlich und bislang kaum beachteter Ansatz ist in Susanne Spieglers Studie

die Implementierung des „sozialistischen Realismus“ als kunstästhetische Prämisse der ehemaligen Ostblock-Staaten innerhalb der Rezeption und Interpretation von Werken älterer musikhistorischer Epochen zu finden. Mit in den Blick geraten daher zwangsläufig Akteure auf verschiedenen Feldern mit differierenden Interessen wie systemisch arbeitende Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die Händel im Sinne des Staatsauftrags behandelten und mit ihrem Verständnis im Sinne der Staatskonsolidierung auch auf die musikalische Aufführungspraxis einwirkten. Da sich ein großer Teil von ihnen in und im Umkreis der Händel-Gesellschaft bewegte, wird auch die Geschichte dieser Vereinigung zu DDR-Zeiten mitverhandelt. Besonders einschlägig stellt sich dabei die Frage nach der Uminterpretation des Händel-Bildes in eine „sozialistische“ Figur im Sinne des Marxismus-Leninismus und dessen Widerspiegelung in den Aufführungen.

Deutlich wird der Einfluss von Staat und Politik in der Ausrichtung der Festspiele mit der „exekutiven Instanz“ (S. 178), der Händel-Gesellschaft, herausgearbeitet. Auch hier werden Wandlungen von kulturpolitischen Haltungen in den diversen Phasen des Kalten Krieges deutlich. So sind in den 1980er Jahren durchaus eine Öffnung für Einflüsse aus dem (westlichen) Ausland sowie mitunter subversive, regimekritische Inszenierungen mit Christian Kluttigs historisch informierter Aufführungspraxis und Peter Konwitschnys Übernahme von Modellen des Brecht'schen Epischen Theaters zu erkennen.

Mit ihrer Studie ist Susanne Spiegler eindrucksvoll eine Innenansicht zu Strukturen und Handlungsstrategien in der DDR zur Vermittlung und Verfestigung von Ideologien über Musik gelungen. Die Umdeutungen von Komponistenbildern und -biographien, Verankerung neuer Topoi („Aufklärung“ statt „Barock“) und deren Weitergabe an Multiplikatoren in den Schulen und

Universitäten liefern wertvolle Erkenntnisse zur Funktionsweise von Diktaturen. Folgerichtig wird als nächster Schritt der notwendige Abgleich mit der zeitgleichen Händel-Rezeption und -interpretation in der Bundesrepublik formuliert, der sowohl zur Schärfung und Einordnung der Prozesse in der DDR dienen als auch einen längst überfälligen Beitrag zur deutsch-deutschen Geschichte auf musikalischem wie politischem Feld liefern wird.

(März 2020)

Yvonne Wasserloos

*MICHAEL HEINEMANN: ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt. München: edition text + kritik 2019. 182 S.*

Beim Verlag „edition text + kritik“ ist dieses schöne, fassliche Buch erschienen. Michael Heinemann untersucht in seiner Studie eine präzise Fragestellung innerhalb der mit Literatur geradezu überschwemmten Beethovenforschung: Auf welche Weise versuchte Beethoven, in die dazumal als veraltet geltende Fugentechnik ein modernes, poetisches Element zu bringen? Aus dieser perspektivischen Fokussierung resultierte ein ebenso konzises wie schlüssig aufgebautes Buch, das auch auf knappem Raum alles Themenrelevante tiefenscharf zu verhandeln vermag. Die (in beiderlei Wortsinn) gewählte Sprache vereinfacht dabei den Zugang nicht unbedingt. Doch gelingt es Heinemann, auch die bekanntermaßen schwierig zu verbalisierenden musikalischen Analysen ansprechend und lesbar zu vermitteln.

Das Buch öffnet nach dem Vorwort mit einer auf den Punkt gebrachten Übersicht über den Stand der Fuge im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert sowie einer Erörterung des Kontrapunktunterrichts Beethovens bei Johann Georg Albrechtsberger. Gewisse Spitzen gegen das künstlerische Schaffen Albrechtsbergers wären, gerade im

Hinblick auf die Wiener Fugentradition, die sich deutlich vom strengen Kontrapunkt und zumal dem Kontrapunkt Bach'scher Provenienz unterscheiden, vielleicht etwas zu relativieren. Denn bestimmte Techniken, die Albrechtsberger nutzte, um den strengen Satz mit motivisch-thematischer Arbeit zu verbinden, finden sich so oder ähnlich durchaus auch bei Haydn und später bei Beethoven. Darauf weist Heinemann berechtigterweise hin. Doch bleibt er dieser Feststellung dann nicht ganz treu, wenn er den Unterricht so bewertet, dass es Beethoven bloß möglich gewesen sei, „ein Regelsystem genau zu studieren und systematisch zu durchdringen“. Aber eben nicht mehr. Denn „[...] alternative Perspektiven, die sich mit dem Genre Fuge verbinden mochten, erschlossen sich ihm in diesem Unterricht auch nicht“ (S. 31). Albrechtsbergers Unterrichtsmethode basierte jedoch mit der Verwendung von sogenannten „Lizenz“ – planvoll genutzten Abweichungen von den strengen Regeln – eben nicht auf der ihm vorgeworfenen sturen Einhaltung eines petrifizierten Regelwerks. Und war Albrechtsbergers Fugentechnik, die sich durch den Einbezug motivisch-thematischer Arbeit und das Abweichen von der Strengstimmigkeit bis hin zu rein akkordischer Begleitung auszeichnet, nicht überaus modern, gerade in Wien? Wenn vielleicht nicht im künstlerischen Zuschnitt, so ist doch die technische Machart der Fugen Albrechtsbergers stellenweise durchaus verwandt mit jener etwa Haydns. All dies könnte darauf hindeuten, dass Albrechtsbergers Stellenwert als Vermittler eines durchaus modernen Kontrapunkts nach wie vor unterschätzt wird.

Aus dem historischen Überblick wird das Spannungsfeld zwischen Tradition und zuweilen unbändigem Erneuerungswillen deutlich, in dem Beethoven versuchte, durch ein „anderes, ein wirklich poetisches Element“ (überliefert in Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1860, S. 219) beidem gerecht zu werden.

Dabei wollte er nicht auf eine Weise vorgehen wie etwa Anton Reicha in dessen Abhandlung *Ueber das neue Fugensystem*, der selbst grundlegende Merkmale der Fugentechnik in Frage stellte (Anton Reicha, *Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système par A. Reicha*, Wien 1805). Gemäß Beethoven resultierte diese Methode mit dem für Heinemanns Buch titelgebenden Diktum darin, „dass die Fuge keine Fuge mehr ist“ (Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, Bonn 1996, S. 145f. (Brief Nr. 123)) – eine Meinung übrigens, die Beethoven aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* übernommen hatte (Ohne Autor, *Recension*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 vom 2. März 1808, Sp. 356). Er wollte aber auch keinesfalls einen Bach'schen oder Händel'schen Kontrapunkt einfach replizieren, denn „allein freiheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck“ (Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 4, S. 297f. (Brief Nr. 1318)).

Beethovens Fugen, die vor diesem spannungsgeladenen Hintergrund entstanden, widmet Heinemann nun je ein eigenes Analysekapitel (die nicht immer trennscharf abgrenzbaren Fugati wie etwa in der Klaviersonate op. 111 sind jedoch ohne weitere Erläuterung nicht einbezogen). Auf vorwiegend deskriptive analytische Abschnitte folgt gegen Ende des Kapitels jeweils der Versuch, das werkimmanente „poetische Moment“ der Fuge konkret zu greifen. So wie jedes Werk ein Solitär ist, so lässt sich auch die Analyse jeweils neu auf den individuell in die Werkkonzeption eingepassten Kontrapunkt ein und versucht die Musik aus sich selbst heraus zu verstehen. So schreibt Heinemann etwa gegen ausschließlich narratologische Deutungen dieser Musik an (Kapitel über die Cellosonate op. 102 Nr. 2 und passim), oder deutet die Gegenüberstellung

von Lamento und Fuge in der Klaviersonate op. 110 als Versuch, durch die Aufhebung von Prozessualität Zeitlosigkeit und Transzendenz mit musikalischen Mitteln zu thematisieren. Ähnlich, doch dort im Hinblick auf das Messordinarium, deutet er auch die Credo-Fuge der *Missa solemnis*.

Wie immer im geisteswissenschaftlichen Diskurs gibt es auch bei musikalischer Analyse keine naturwissenschaftlich-exakten Beweise, sondern man operiert hermeneutisch mit Evidenzen und Plausibilitäten. So muss man nicht alle mitunter weit reichenden Schlussfolgerungen Heinemanns teilen, um aus den ihnen zugrunde liegenden Beobachtungen dennoch wertvolle Denkanstöße gewinnen zu können. So sei dahingestellt, ob man beispielsweise das Finale der 9. Sinfonie wirklich als Versuch deuten will, durch Adaptierung und Überbietung auf populäre Wirkung zielender Kompositionstechniken Rossinis und durch deren Integration in Beethovens ureigene Gattung der Sinfonie, „einen hegemonialen Anspruch im Reich der Musik neuerlich postulieren zu können“ (S. 152) – zumal wenn Heinemann konstatiert, dass es Beethoven misslang, mit diesem Ansatz wie Rossini musikalische Unmittelbarkeit zu erzeugen (S. 155), oder wenn er die ästhetische Bilanz der letzten Partiturseiten für offen hält (S. 154). Doch selbst wer – oder vielleicht: gerade wer – den Hypothesen des Autors nicht immer uneingeschränkt folgen mag, wird die Analysen mit gewinnbringenden Impulsen für das eigene Verständnis der Werke lesen können.

So gelingt Heinemann ein durchdachtes und anregendes Buch, das ein Thema erschließt, zu welchem noch kaum Übersichtsliteratur vorliegt. Dabei folgt der Autor nicht allen feinsten Verästelungen der Thematik, sondern behält stets die zentrale Fragestellung nach dem poetischen Kontrapunkt im Blick. Durch diesen schlüssigen Aufbau kann das Buch sowohl als Monographie zu Beethovens Fugen gelesen wer-

den, als auch als Nachschlagewerk für Analysen zu einzelnen Werken dienen.

(Mai 2020) *Dominique Ehrenbaum*

*Beethovens Welt. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 600 S., Abb., Nbsp., Tab. (Das Beethoven-Handbuch. Band 5.)*

Als letzter Band der Laaber-Reihe *Das Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, erschien noch vor dem Beethoven-Jahr Band 5. Nach dem eröffnenden Beethoven-Lexikon (Bd. 6, 2007) widmete sich die Reihe in den nachfolgenden Bänden 1 bis 4 vorerst ausführlich einzelnen Gattungen von Beethovens Schaffen: Orchestermusik und Konzerte (Bd. 1, 2013), Klaviermusik (Bd. 2, 2012); Kammermusik (Bd. 3, 2014) sowie Vokalmusik und Bühnenwerke (Bd. 4, 2014).

„Der Horizont des Übermenschlichen, Titanischen, nahezu Erlöserischen, mit dem das 19. Jahrhundert sich in Beethoven spiegeln wollte, ist durch einen etwas nüchternen Blick ersetzt worden. [...] Angesichts all dessen, was sich im Laufe zweier Jahrhunderte zwischen dem Komponisten und seinen Hörern, Interpreten und Kritikern abgelagert hat und das uns alle beeinflusst, ist es das Bestreben des Beethoven-Handbuchs, einen möglichst unverstellten Blick auf das freizugeben, was Beethoven musikalisch geschaffen hat.“ (Riethmüller, *Das Beethoven-Handbuch*, Bd. 1, S. 531f.).

Dessen Fortsetzung bildet nun (mit Band 5 als Ergänzung der vorhergehenden Bände, die sich ausführlich mit der Darstellung von Beethoven'schen Kompositionen anhand der verschiedenen Genres befassen) unter dem vielversprechenden Titel *Beethovens Welt* der Versuch, das Spektrum der Auseinandersetzung mit dem Komponisten wieder zu weiten.

Wofür im *Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, im Bärenreiter-Verlag von 2009 Martin Geck unter dem ähnlich lautenden Titel *Beethoven und seine Welt* nur reichlich 50 Seiten (innerhalb eines Bandes mit sich daran anschließenden nach Gattungen geordneten Werkbesprechungen und Ausführungen zur Rezeption) zur Verfügung standen, hat Laabers Edition nun stattliche 600 Seiten Platz.

Der Sammelband umfasst zahlreiche Aufsätze verschiedener Autoren und Autorinnen (Hans Aerts, Klaus Aringer, Silke Bettermann, Knud Breyer, Günter Brosche, Eleonore Büning, Nicholas Chong, Joanna Cobb Biermann, Angelika Corbineau-Hoffmann, Peter Claus Hartmann, Nicole Kämpken, Burkhard Meischein, Daniil Petrov, Siegbert Rampe, Christoph Riedo, Albrecht Riethmüller, Eckhard Roch, Maria Rößner-Richarz, Julia Ronge, Tilman Showroneck, Nicole K. Strohmann) zu vier großen Bereichen, in die sich das Buch gliedert, ergänzt durch eine vom Herausgeber zusammengestellte obligatorische Chronik zu Beginn (nach dem Vorbild des Bärenreiter-Handbuchs) und eine umfassende Bibliographie sowie Werk- und Personenregister am Schluss.

Der erste Teil „Seine Welt“ beschäftigt sich mit biographischen Facetten und Fakten ganz unterschiedlichster Natur. Beethovens Familie, Kindheit, Jugend und Ausbildung, Wohnungen, Gehörleiden und Krankengeschichte, Tod und Begräbnis sowie sein Charakter, Aussehen, sein Umgang mit Geld, seine Handschrift und Art der Kommunikation und seine Karriereplanung werden hier ausführlichst behandelt. Die Tendenz, die sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts in der Literatur abzeichnet, das Genie von seinem Sockel zu heben und Beethoven als Mensch mit seinen ganz speziellen Eigenheiten, Talenten, Gefühlen und auch Leiden ehrlich, aber nicht taktlos zu analysieren, wird hier erneut bekräftigt und gestaltet sich zu einer spannenden Lektüre, in der

dem Leser so manches Licht über die widersprüchliche Person des Künstlers aufgeht, die liebenswürdig und schrullig zugleich sein konnte.

Im zweiten Teil wird Beethovens „Umwelt“ näher beleuchtet: historische Umstände, seine politische Einstellung und soziale Stellung, sein Verhältnis zur Literatur, Freundschaften, vor allem die Beziehung zum Neffen Karl, sein Umgang mit Mäzenen und Verlegern werden in den Fokus genommen. Klar wird hier außerdem, dass das Verhältnis Beethovens zu seiner Umgebung schon früh ein Geben und Nehmen auszeichnete, in dem er sich im Spagat zwischen Hofmusik und freiem Künstlertum befand, die Gunst der Freunde und Mäzene selbstbewusst ausnutzend, zum einen als kluger, mitunter raffinierter Verhandler in Geschäftsdingen, aber auch als uneinsichtiger und von seiner unerfüllten Sehnsucht nach Familie umtriebiger Despot bewegte.

Der dritte Teil „Klangwelt“ versucht als Bindeglied der ersten beiden Themenbereiche, Beethovens Persönlichkeit und Umwelt unter dem Schwerpunkt seines Schaffens näher zu betrachten. In Annäherungsversuchen werden Beethovens Werkstatt, die Art und Weise seines Komponierens sowie die Vielfalt seiner Skizzenbücher vorgestellt. Außerdem wird der Leser in die Entwicklung von Konzerträumlichkeiten und des Instrumentenbaus um 1800 und die damit verbundenen Auswirkungen auf Komposition und Aufführungspraxis Beethoven'scher Werke eingeführt. Die dem Komponisten in Bonn und Wien zur Verfügung stehenden Klangkörper und sein Dirigat werden ebenso untersucht wie Beethovens Instrumente und das Phänomen seiner Improvisationstechnik.

Der abschließende Teil „Nachwelt“ beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten der Beethoven-Rezeption. In einzelnen Kapiteln stehen Nachlass und Versteigerungen, Wirkung und Biographien, Interpretationsgeschichte sowie Beethoven als Thema

in Literatur und Kunst im Zentrum, auch der Vorwurf, Beethovens Musik sei chauvinistisch, wird hier eingehend betrachtet. Der abschließende Bereich schlägt somit den Bogen zur Gegenwart und zeigt auf die Neue, dass es auch im Hier und Jetzt kein einheitliches Beethoven-Bild geben kann und jederzeit die Möglichkeit neuer Fragestellungen und Entdeckungen offengehalten werden sollte.

Das umfassende Kompendium richtet sich gleichermaßen an Laien wie professionelle Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen. Mit einer Fülle an Informationen wird vor dem Leser / der Leserin im wahrsten Sinne des Wortes ein reichbebildeter Kosmos von „Beethovens Welt“ aufgeblättert, gespickt mit detailliertem Wissen und Faktenreichtum, dem weiteres Studium anhand der sorgfältig angelegten Nachweise und Anmerkungen zu den einzelnen Aufsätzen folgen kann, und der verschiedene Herangehensweisen erlaubt: strukturierte Aufnahme von vorne bis hinten oder auch von Interessen geleitete Lektüre querbeet (der Aufbau ermöglicht beides).

Ältere Beiträge wieder aufzubereiten, ist für ein derartiges Handbuch, welches bisherige Forschungsergebnisse zusammenfassend vereinigt, durchaus sinnvoll und legitim, allerdings zeigen Teil 2 bis 4 gegenüber dem ersten Teil des Handbuches, in dem sich verhältnismäßig klar an Beethovens Biographie orientiert werden konnte, dass die getroffene Auswahl der Themen und deren Reihenfolge teilweise etwas beliebig wirkt bzw. die hier jeweils zusammengefassten Aufsätze des Zusammenhanges entbehren sowie durch andere Schwerpunkte hätten ersetzt werden können, die möglicherweise zu Anfang auch geplant waren. Nicht nur die Erscheinungsdaten der einzelnen Bände des Handbuches, sondern auch der abschließende Band 5 veranschaulichen, was zur täglichen Erfahrung eines jeden Herausgebers bzw. Redakteurs gehört, dass nämlich die Zusammenstellung eines Bu-

ches mitunter anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt als nur einer gewissenhaften Planung, und das Ergebnis nicht selten durch unvorhersehbare Umstände am Ende anders ausfällt als ursprünglich gedacht.

Wie dem auch sei: Der Erkenntnisgewinn der Leserinnen und Leser wird durch diesen Umstand nicht beeinträchtigt! Den Charme des Handbuches macht vor allem die unterschiedliche Schreib- und Sichtweise der Autorinnen und Autoren aus, zudem der unterschiedliche Hintergrund der Untersuchungen und Problematiken, die keine Langeweile aufkommen lassen und eine in allen Zeilen durchschimmernde Begeisterung für den „Gegenstand“, trotz kritischer Reflexion, zeigen.

Diese Lektüre sei also jedem/r Beethoven-Interessierten wärmstens empfohlen, aber auch so mancher Beethoven-Spezialist und manche Beethoven-Spezialistin wird hier sicherlich noch Anregungen finden können. Einziger wirklicher, aber aufgrund der Fülle an Informationen verzeihlicher Mangel ist die doch stellenweise gehäuft auftretende Tippfehlerzahl: Ein sorgfältigeres Lektorat wäre diesem Band sehr zu wünschen gewesen.

(Mai 2020)

Solveig Schreiter

*Opera as Institution. Networks and Professions (1730–1917). Hrsg. von Cristina SCUDERI und Ingeborg ZECHNER. Wien, Zürich: Lit Verlag 2019. 210 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Der relativ schmale Band vereinigt zehn Beiträge zur Institutionsgeschichte der Oper im 18. und 19. Jahrhundert, genauer zwischen der Zeit der Blüte der metastasianischen Oper in Italien und dem nahenden Ende des Ersten Weltkriegs (die spezifischen Jahreszahlen 1730 und 1917 werden im Vorwort nicht erklärt und sind auch aus dem Inhaltsverzeichnis nicht ersichtlich).

Die Beiträge wurden von Opernspezialisten verfasst, die die in ihren Ländern jeweils bedeutenden Operninstitutionen behandeln mit der Intention, diese nicht isoliert zu betrachten, sondern übernationale Netzwerke aufzudecken und den Blick auch auf Produktionsstätten zu lenken, die nicht die Zentren der Operngeschichte betreffen. Die Inhalte der einzelnen Beiträge thematisieren in Fallstudien zum einen die Institutionsgeschichte und zum anderen die Sozialgeschichte von Musikern, sind jedoch bemüht, die „networks“ aufzuzeigen. So behandelt Richard Erkens eine italienische Operntruppe am russischen Hof 1734/1735, Judit Zsovár geht auf die vokale Aufführungspraxis am Wiener Kärntnertortheater in den frühen 1730er Jahren am Beispiel der Sopranistin Maria Camati ein, Daniel Brandenburg stellt die Bedeutung der Korrespondenz zwischen Franz und Marianne Pirker für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts heraus, und Franco Piperno analysiert den Einfluss des Freimaurertums auf die neapolitanische *Azione sacra per musica* der 1780er Jahre. Ähnliches trifft auch für den französischen Bereich zu, in dem einerseits die politischen Implikationen der Opernproduktionen an der Académie Royale de musique im Ancien Régime herausgestellt, andererseits zwei sehr verschiedene Phänomene im 19. Jahrhundert behandelt werden, die Konkurrenz zweier Sopranistinnen in den 1760er Jahren und politische Einflüsse der Oper auf das englisch-französische Verhältnis nach dem Krim-Krieg. Zwei weitere Beiträge behandeln Operninstitutionen im nördlichen Europa, in London und Stockholm, und ein letzter führt an das Stadttheater in Olmütz.

Die Intention, die jeweiligen „case studies“ auf die europäische Entwicklung der Oper zu beziehen, wird in den meisten Beiträgen zumindest im jeweiligen Ausblick verfolgt. So stellt beispielsweise Richard Erkens heraus, dass die Bestrebungen, im peripheren St. Petersburg in der zweiten Hälfte

der 1730er Jahre ein Opernunternehmen zu etablieren, Auswirkungen auf die Oper auch in Italien hatten im Bezug auf das Engagement von Sängern und die Bestrebungen in Russland von Italien aus aufmerksam beobachtet wurden; dies hatte zur Folge, dass sich St. Petersburg zu einer bedeutenden Stätte der italienischen Oper entwickelte. Auch Judit Zsovár verfolgt in ihrem Beitrag über das Engagement von italienischen Sängern am Kärntnertortheater in Wien am Beispiel der Maria Camati die allgemeinen Bedingungen von Sänger-Engagements im 18. Jahrhundert. Und Daniel Brandenburg deckt am erhaltenen Briefwechsel eines Musikerehepaars, des Violinisten Franz und der Sängerin Marianne Pircher ein Stück Sozialgeschichte der „operisti“ auf, die sich selbstständig um Engagements bemühten; die Geschichte der Pirschers ist aufgrund der Tatsache, dass sie international engagiert waren – zuerst in der Truppe von Pietro Mingotti in Graz und Wien, dann in Italien, Hamburg, Kopenhagen und Stuttgart –, für die internationalen Verflechtungen besonders interessant. Unter diesen sozialgeschichtlichen Beiträgen zur italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wirkt der Aufsatz von Franco Piperno über die vom Freimaurertum beeinflusste *Azione Sacra per Musica* in Neapel etwas fremd, wengleich die ideologischen Intentionen, die mit der neuen, bislang kaum beachteten Gattung verbunden waren, in den Mittelpunkt gerückt werden, deren Erfolg, so der Autor abschließend, allerdings eher auf musikalischen und szenischen Aspekten beruhte.

Der vom Titel her vielversprechende Beitrag über die Académie Royale de Musique in Paris während des Ancien Régime von Solveigh Serre stellt zwar einige wichtige Aspekte heraus, ist jedoch insgesamt enttäuschend, zumal einschlägige Forschungen – z. B. von Spezialisten der französischen Oper wie Herbert Schneider, die soziologischen Betrachtungen von Norbert Elias, die Publikationen der Autorin der Rezension über

die „Querelle des Gluckistes et Piccinnistes“ oder auch die verdienstvolle Dissertation von Regine Klingsporn über die wenig beachtete „Querelle des Lullistes et Ramistes“ keinen Eingang gefunden haben. Sehr speziell, jedoch für die Beziehungen zwischen Politik und Kultur sehr interessant, ist der Beitrag von Mark Everist über die Rolle der Pariser Oper als Instrument internationaler Diplomatie während und nach dem Krimkrieg 1856; herausgestellt wird generell die wichtige Rolle der Musik für die Politik im 19. Jahrhundert, in Frankreich insbesondere im Second Empire, in dem die Pariser Opéra von einer Gruppe von Politikern dominiert war, organisiert in der „Institution Commission supérieure permanente [...]“, die eine künstlerische Politik verfolgten, die das Opernrepertoire in ihrem Sinne (einer „soft diplomacy“) beeinflussten. Spezieller ist auch wieder der Aufsatz von Clair Rowden über die schwedische Sängerin Christine Nilsson in Paris im Kontext des Pariser Gesangsstils am Ende des Second Empires.

Einen interessanten Beitrag zur Internationalisierung der Oper in London leistete Michael Burden, der die Saison von 1832 an der italienischen Oper in London untersuchte, die von Thomas Monck Mason geleitet wurde – er ist unter anderem für eine Ballonreise von 500 Meilen in 18 Stunden mit Überquerung des Kanals bekannt, die er später in einem Buch thematisierte; die Saison war ein Desaster und trug Schulden ein, war jedoch durch ein Programm aus französischen, italienischen und deutschen Opern international geprägt, was sich auf die nachfolgenden Standards in den Londoner Opernhäusern auswirkte. Im Beitrag von Jiří Kopecký und Lenka Krůpková werden am Beispiel des Olmützer Theaters das Repertoire und die Produktionsbedingungen als Modell für ein österreichisches Provinztheater behandelt; die Autoren stellen jedoch im Ausblick fest, dass noch eine ganze Reihe von Untersuchungen notwendig sind, um ein übergreifendes Bild der

Habsburger Provinztheater zu erhalten. Der letzte Beitrag des Bandes von Karin Hellgren über die Wandlungen der Stockholmer Oper während des 19. Jahrhunderts von einem Hoftheater zu einer bürgerlichen Institution legt dar, dass die Entwicklung eine ähnliche wie in anderen europäischen Städten war, zu denen vielfältige Kontakte bestanden und deren Repertoire sich nicht wesentlich unterschied.

Trotz oder auch aufgrund der Diversität der einzelnen Beiträge bietet der Band interessante Einblicke sowohl in die periphere Situation insbesondere sozialgeschichtlicher und institutionsgeschichtlicher Art der Operngeschichte, deren Zusammenhang mit den großen Entwicklungssträngen verdeutlicht werden. Erwähnenswert ist, dass der Band Abstracts und Literaturverzeichnisse zu jedem Aufsatz sowie ein Register enthält. Er ist in jedem Fall eine Bereicherung der Operngeschichte.

(Mai 2020)

Elisabeth Schmierer

*PETER PETERSEN: Isolde und Tristan. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 175 S., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 19.)*

*Tristan und Isolde* war das erste Musikdrama Richard Wagners, an dem das Publikum des 19. Jahrhunderts die Prinzipien seiner neuartigen Leitmotivtechnik studieren konnte. Schon 1860, ein halbes Jahr nach Erscheinen des Partiturdruks, legte Wendelin Weißheimer eine Artikelserie vor, die sich erstaunlich versiert an die semantische Exegese der wichtigsten Motive machte. 160 Jahre Forschung seither haben allerdings gezeigt, dass sich die Leitmotivik gerade dieses Werks einer allzu griffigen Ausdeutung widersetzt. Die heute verbreiteten Motivsteckbriefe sind nicht selten diffus und wider-

sprüchlich. Dies mag einer der Gründe sein, warum es die Musikwissenschaft hier nicht leicht hat, sich im interdisziplinären Konzert der Deutungen als Fundamentstimme durchzusetzen.

Zu welcher Interpretationstiefe eine von den musikalischen Strukturen ausgehende semantische Analyse vordringen kann, beweist die jüngst von Peter Petersen vorgelegte Studie. Petersen, der in der Vergangenheit Grundlegendes zur methodischen Disziplinierung des Verfahrens der semantischen Analyse beigetragen hat, verfolgt in seiner *Tristan*-Arbeit einen ganz speziellen Ansatz. Sein Ziel ist es, die „musikalische Identität“ (S. 8) der beiden Titelfiguren herauszuarbeiten. Im Hintergrund steht dabei die Annahme, dass die gesamte Orchestermusik des Werks – auch die instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele – auf die handelnden Figuren bezogen sei. Sie verleihe deren Gefühlen und Gedanken eine „zusätzliche Stimme“ (S. 11).

Die auf den ersten Blick unauffällige Perspektivwahl generiert eine Reihe spektakulärer Befunde. So entpuppt sich in Petersens Interpretation das Vorspiel, das meist als tönendes Orakel Schopenhauer'scher Willensphilosophie gedeutet wird, als Wachtraum Isoldes unmittelbar vor ihrem ersten Auftritt. Analog erscheint die Einleitungsmusik zum III. Akt, deren Parallelen zum Beginn des I. Akts Petersen luzide aufschlüsselt, als Trauminhalt von Tristans agonalem Schlaf. Auch die zentralen Leitmotive des Werks werden konsequent personalisiert. Das in den ersten Takten exponierte chromatische Sehnsuchtsmotiv deutet Petersen als Ausdruck des spezifischen Liebessehnsens Isoldes. Dem gleichen personal-semantischen Feld ordnet er auch das initiale Leidensmotiv und den legendären „Tristanakkord“ zu, der somit eigentlich „Isoldeakkord“ (S. 158) heißen müsste.

Als ausgesprochen produktiv erweist sich Petersens Ansatz, die traditionelle Harmonieanalyse durch eine kontextsensitive

„Kadenzanalyse“ (S. 51) zu ersetzen. Auf diese Weise gelingt es ihm, zwei pitch-identische Typen des „Tristanakkords“ klar zu differenzieren: einerseits die chromatisch-alterierte Form (*f–b–dis–gis*), die dem Kadenzkontext von a-Moll fremd ist und ihren Rätselcharakter nicht zuletzt durch die nachfolgenden (meist unbeachteten) Ganzton-Zusammenklänge erhält; andererseits die diatonische Form (*f–ces–es–as* bzw. *b–des–f–g*), die in konventionelle Moll-Kadenz eingebunden ist. Die erste Form, der klassisch-mysteriöse „Tristanakkord“, ist Petersen zufolge auf Isoldes unstillbares Liebessehnen bezogen; die diatonische Variante dagegen auf die „selbstvergessene, todessüchtige Liebe“ (S. 66) des Paares bzw. auf Tristans gedämpftes Liebessehnen im III. Akt (S. 68, 76).

Ein großes Verdienst von Petersens Analyse besteht darin, die hinter dem Alterationsavantgardismus gerne übersehene Bedeutung der Diatonik herauszuarbeiten. Deren subtilere Ausprägungen (nicht die absichtlich trivial gezeichnete ritterliche „Tagwelt“) werden dem euphorischen Liebeserleben des Paares zugeordnet, aber auch dem spezifischen Liebessehnen Tristans (wobei eine gewisse Ausdrucksdiskrepanz zu den pathologischen Zügen seiner Sehnsucht unerörtert bleibt). Bemerkenswerte Perspektiven eröffnet auch die auf diesen Grunderkenntnissen aufbauende Diskussion der markantesten Szenen der Protagonisten. So hebt Petersen beispielsweise das den II. Akt beherrschende Begriffsfeld der Nacht deutlich vom Konzept des realen Todes im I. und III. Akt ab. Isoldes „Liebestod“ schildert seiner Auffassung nach lediglich einen „symbolischen Tod“ (S. 141), wobei ein nachfolgender physischer Tod anzunehmen sei.

In der Gesamtschau erweist sich Isolde als die „aufregendere“ (S. 46) Figur, Tristans musikalische Identität dagegen als „nicht sehr ausgeprägt“ (S. 136). Dieser Befund – und nicht eine genderkritische „Richtig-

stellung“, die dem historischen Gegenstand unangemessen wäre – veranlasste den Autor zur Umstellung der Protagonistennamen im Buchtitel. Sie soll die Individualität der Figuren betonen, werden sie doch von manchen Interpreten lediglich als Allegorien philosophischer Denkfiguren aufgefasst (S. 7).

So klar und inspirierend Petersens Ergebnisse sind: Es lässt sich nicht verkennen, dass sie mit einer gewissen Verengung der Perspektive erkaufte sind, und auch mit einem gewissen Schematismus der Analyse und Deutung (wovon der Autor auf S. 18 selbst warnt). Die Ausgangsthese, dass die Orchestermelodie in Wagners Musikdramen grundsätzlich von den Sängerdarstellern ausgeht und auf sie zu beziehen sei, lässt sich vielleicht aus *Oper und Drama* herauslesen, kann aber auf Wagners spätere kompositorische Praxis nicht generell angewendet werden. Auf welche Bühnenfigur soll etwa die Metamorphose des Ring-Motivs zum Walhall-Motiv in der ersten Verwandlungsmusik des *Rheingold* – der erste semantische Großcoup in Wagners Anwendung der Leitmotivtechnik – bezogen werden? Auf (den ähnlich wie in *Tristan* im Anschluss erwachenden) Wotan, der erst später von Loge erfährt, dass der Ring überhaupt schon existiert? Hier kommt man ohne die Ebene eines auktorialen Kommentars nicht aus. In *Tristan* wäre diese auktoriale Ebene am ehesten in der abstrahierenden Versinnlichung eines philosophischen Ideenkomplexes zu suchen, der sich in der vorgeführten „Handlung“ spiegelt. Schopenhauers Philosophie grenzt Petersen aus seinem hermeneutischen Horizont allerdings konsequent aus. Er begründet dies mit grundlegenden Diskrepanzen zwischen Schopenhauers zynischer Metaphysik der Geschlechtsliebe und Wagners erlösungsseligem Liebes(tod)philosophie. Diese Inkonsistenzen sind unleugbar – genauso aber die Präsenz zahlreicher Schopenhauer'scher Philosopheme in den Dialogen Isolde und Tristans. Sollte

diese Dimension für die leitmotivische Architektur wirklich ohne jegliche Relevanz sein, weil deren Semantik vollständig in der Figurenbezogenheit aufgeht? Der Gegensatz ließe sich aufheben oder zumindest entschärfen, wenn ein multiperspektivisches Modell leitmotivischer Semiotik zugrunde gelegt würde, das die Gleichzeitigkeit verschiedener Bezugsebenen zulässt. So ließe sich beispielsweise das bedeutungsschwangere Vorspiel in zweifachem Schriftsinn lesen: allegorisch als klangmagische Darstellung der Schopenhauer'schen Willensphilosophie und literal als Traumreflexion Isolde, in der sich ihr eben diese Erkenntnis eröffnet.

Angemerkt sei noch, dass eine ganzheitliche Analyse der musikalischen Figurenidentitäten auch die Instrumentation einzuschließen hätte, die bei Wagner ein semantisches System *sui generis* bildet. Petersen hat in früheren Arbeiten dazu Paradigmatisches vorgelegt, greift in seinem *Tristan*-Buch diesen Aspekt aber nur cursorisch auf. Dabei hätte beispielsweise der Umstand, dass das chromatische Sehnsuchtsmotiv prototypisch von der Oboe intoniert wird, seine These des Isolde-Bezugs durchaus stützen können. Als problematisch hätte sich dagegen wohl die Instrumentation des eröffnenden „Leidensmotivs“ erwiesen (dessen gebräuchliche Benennung der Autor eigentümlicherweise nicht hinterfragt). Denn wie lässt sich der Vortrag durch das Cello, dem Petersen explizit die Rolle einer „inneren Stimme Tristans“ (S. 23) zuschreibt, als subjektiver Trauminhalt Isolde verstehen? Ein gefühlsgeliteter (und musiksemantisch erfahrener) Hörer, wie ihn Wagner sich wünschte, müsste gleich bei den ersten Tönen des Werks kontraintuitiv um die Ecke denken, zumal die topischen Marker von Traumerfahrungen, namentlich die Sordinierung der Streicher, in dem Vorspiel fehlen.

Trotz der aufgeführten Einwände liegt mit Petersens Analyse eine gewichtige und

inspirierende Studie vor, an der die künftige *Tristan-und-(!)-Isolde*-Forschung nicht vorbeigehen können. Die These der Figurenbezogenheit der Leitmotive dürfte allgemein der Wagner-Exegetik reichen Diskussionsstoff bieten. Das Buch ist mit unbedeutenden Ausnahmen (Vertauschung der Notenbeispiele auf S. 121) vorbildlich lektoriert, der rot abgehobene, systematisch geordnete Leitmotivkatalog ermöglicht ein bequemes Zurechtfinden.

(Mai 2020)

Wolfgang Mende

*The Cyril Scott Companion. Unity in Diversity.* Hrsg. von Desmond SCOTT, Lewis FOREMAN und Leslie DE'ATH. Woodbridge: The Boydell Press 2018. 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Es gibt Komponisten, die von der Forschung beharrlich ignoriert werden. Lange war dies auch mit Cyril Scott (1879–1970) der Fall, der schon in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens als Musiker in Vergessenheit geriet. Der Generation um Ralph Vaughan Williams, Joseph Holbrooke oder Frank Bridge zugehörig, galten seine Kompositionen teilweise schon vor dem Zweiten Weltkrieg als aus der Zeit gefallen. Nach einigen Wiederbelebungsversuchen in den 1970er Jahren begann das Scott-Revival erst zu Beginn der 1990er Jahre, jeweils durch einige wenige Interpreten und Autoren. Dass von seinem umfangreichen Schaffen längst noch vieles unentdeckt ist, kann nicht überraschen.

Cyril Scott entstammte dem gehobenen Bürgertum und erhielt seine musikalische Ausbildung vornehmlich am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main; zu seinen Lehrern zählten Engelbert Humperdinck, Lazzaro Uzielli und Iwan Knorr. Er verkehrte in den Kreisen Stefan Georges und gehörte mit einigen englischen Mitstudenten zur sogenannten Frankfurt Group. In Paris lernte er Debussy und Ravel kennen,

und zu den frühen Interpreten seiner Musik zählten Hans Richter und Fritz Kreisler.

Lange Zeit war Scott vornehmlich für seine Klaviermusik bekannt, die ihm den Beinamen des „englischen Grieg“ einbrachte; impressionistische Stileinflüsse führten zur Apostrophierung als „englischer Debussy“. Doch beziehen sich beide Bezeichnungen nur auf ausgewählte Schaffensbereiche. Scotts Gesamtœuvre, erstmals detailliert abschätzbar durch das im vorliegenden Band enthaltene systematische Werkverzeichnis (S. 431–551, mit ergänzendem Verzeichnis zu den Druckausgaben zu Lebzeiten, S. 411–427, einer Diskographie, S. 553–603, einer Übersicht über die Kompositionen mit Opuszahl, S. 605–611 und einem Auswahlverzeichnis von Scotts Schriften, S. 613–626 mit Referenz zu Laurie J. Sampels *Bio-Bibliography* zu Cyril Scott, Westport, Connecticut 2000), ist weitaus umfangreicher und erfährt hier erstmals umfassende Würdigung.

Dabei konnte der Verlag auf den Glücksfall dreier renommierter Herausgeber bauen: Desmond Scott (1926–2019) stellte als Sohn des Komponisten das vollständige Familienarchiv zur Verfügung, Leslie De'Ath konnte durch seine intensive Auseinandersetzung mit Scotts Schaffen als Pianist mehr als nur oberflächliche Einblicke in Stil und Œuvre des Komponisten beisteuern, und mit Lewis Foreman stand die Koryphäe zu britischer Musik dieser Zeit überhaupt zur Verfügung, gleichzeitig ein profiliertes Forscher und Musikschriftsteller. Weitere Autoren des Bandes sind die Musikwissenschaftlerin und Editorin Valerie Langfield und Stephen Lloyd, die Komponisten Peter Dickinson und Edmund Rubbra † (in zwei historischen Beiträgen, die auch das persönliche Verhältnis der beiden Musiker spiegeln) und der Dirigent Martin Yates, der wie De'Ath wesentlich zur Wiederbelebung einer Aufführungstradition beigetragen hat.

In nicht weniger als 26 Beiträgen werden alle möglichen Bereiche von Scotts Leben, Persönlichkeit und Schaffen differenziert

erkundet. Hiervon befassen sich zehn mit Aspekten der Biographie, Scotts Verhältnis zur BBC, Scotts Reputation als Komponist oder Scott als Vater. Von den neun Beiträgen zu Scotts kompositorischem Schaffen befassen sich drei mit der Klaviermusik, weitere Gattungen werden nur mit jeweils einem Beitrag berührt. Leider ist Peter Dickinsons Kapitel über die Orchestermusik (S. 177–188) eher subjektiv-persönlicher denn wissenschaftlicher Natur und hält damit nicht den Standard der zumeist etwas längeren Beiträge zu den anderen Kompositionsbereichen. Mit sieben Kapiteln wird auch Scotts reiches dichterisches, literarisches und okkultes Schrifttum erkundet, zumeist durch Desmond Scott, der durch Zugriff auf die Familienbibliothek ein äußerst erhellendes Bild der Person Cyril Scott zeichnet.

Wenn bislang auch eine aktuelle ausführliche Biographie Cyril Scotts noch aussteht (Arthur Eaglefield Hull legte einen ersten Versuch 1918 vor, zuletzt 2001 nachgedruckt), die vorliegende, schwergewichtige Veröffentlichung ist eine gute und gesunde Basis für weitere Erkundung gleich welchen Schaffensbereichs.

(März 2020)

Jürgen Schaarwächter

*ASSAF SHELLEG: Musikalische Grenzgänge. Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte. Tübingen: Mohr Siebeck 2017. 344 S., Nbsp. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts. Band 78.)*

Wie schreibt man eine Musikgeschichte des Staates Israel, und wie verknüpft man sie mit der Vorgeschichte in der Zeit des britischen Mandatsgebiets Palästina bzw. mit ihren Vorläufern in Europa? Seit den teleologisch ausgerichteten und ideologisch geprägten Gesamtdarstellungen von Max

Brod (*Die Musik Israels*, rev. Ausg. 1976) und Peter Gradenwitz (*Die Musikgeschichte Israels*, 1961; rev. engl. Ausg. *The Music of Israel*, 1996) hat sich niemand an diese Aufgabe gewagt. Die gut dokumentierte Grundlagenarbeit von Jehoash Hirshberg (*Music in the Jewish Community of Palestine*, 1995) endet im Jahr der Staatsgründung 1948, für die Zeit seither existieren lediglich Lexikonartikel und Einzelstudien. Dabei treten die methodischen und historiographischen Schwierigkeiten einer Gesamtdarstellung immer deutlicher zutage. Von den zeitlichen Koordinaten einmal abgesehen, sind definitorische Überlegungen in alle Richtungen unabweislich. Merkmale jüdischer Musik, Berührungen und Überschneidungen von populärer und Kunstmusik, gesellschaftliche und politische Funktionen von zu betrachtenden Kompositionen bedürfen auf Schritt und Tritt reflektierender Diskussion.

Assaf Shelleg, der 2008 mit einer Arbeit über den italienisch-jüdischen Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco an der Hebräischen Universität Jerusalem promoviert wurde und dann einige Jahre in den USA lehrte, hat sich den Herausforderungen des Themas mit bemerkenswerter Courage gestellt. Einer jüngeren Generation von postzionistischen Historikern und Kulturwissenschaftlern angehörend, unternimmt er eine großangelegte Neuinterpretation eines halben Jahrhunderts Musikgeschichte, regional fokussiert auf den Hot Spot zwischen Jordan und Mittelmeer. Den drei Hauptkapiteln des Buches unterliegt eine dreiteilige historische Gliederung: Vorgeschichte (von Anfängen in Europa bis zu den Einwanderungswellen der 1930er Jahre) – Komponieren unter zionistischen Vorzeichen vor und nach der Staatsgründung – Tendenzen zu Individualismus und Ideologiekritik nach dem einschneidenden Sechstagekrieg von 1967. Mit diesem Narrativ verschränkt sind verschiedene thematische Stränge, aber auch eine ambitionierte Auseinandersetzung mit postkolonialen und postzionisti-

schen Diskursen, welche die Kulturwissenschaften und insbesondere Jüdische Studien bzw. Israelstudien der letzten Jahrzehnte prägen. Der daraus entfaltete Meta-Diskurs setzt freilich Vorwissen in einem Maß voraus, dass die Chancen einer interdisziplinären Rezeption streckenweise fraglich werden. Man wünschte sich Erläuterungen grundlegender Begriffe wie musikalische „Linearität“ und eine methodische Klärung des zentralen Konzepts „Kontiguität“ (der englische Titel lautet *Jewish Contiguities*); die Übersetzung „Grenzgänge“ verschleierte eher, dass es um kulturelle Kontaktzonen und ästhetische Reaktionen geht.

Shelleg hat eine kluge Auswahl von Komponisten (!) und Werken getroffen, um seine Thesen mit Beispielen zu illustrieren und mit scharfsichtigen Analysen zu begründen. Die Reihe der Protagonisten – von Paul Ben-Haim und Erich Walter Sternberg über Stefan Wolpe, Josef Tal, Alexander Boskovich, Mordecai Seter bis Tzvi Avni und Mark Kopytman – wirkt plausibel, wenngleich offen bleibt, warum Namen wie Joachim Stutschewski, Menachem Avidom, Verdina Shlonsky, Ödön Partos oder Abel Ehrlich nur am Rande oder gar nicht erwähnt werden. Ausgehend von Bruno Latours Definition der Moderne beschreibt Shelleg die Anfänge der jüdischen Kunstmusik in Europa wie auch ihre Fortsetzung in Palästina als einen Prozess der Hybridisierung und Reinigung. „Wie andere europäische Minderheiten wetteiferten auch jüdischen Komponisten um einen sekundären Rang auf dem Totempfehl der deutschen Kultur, indem sie die eigene Kultur exotisierten und so ihre ‚Andersartigkeit‘ gegenüber der nicht-jüdischen Mehrheit marktfähig machten.“ (S. 6–7) Ernest Bloch, Hauptexponent des jüdischen Autoexotismus und Begründer eines nationalen Stils, setzte ein „Recycling von osteuropäischen Stereotypen“ (S. 304) in Gang und nährte damit essentialistische Positionen. Differenziert zeigt der Autor, wie solche Stereotypen – vermittelt von

Ben-Haim – in den 1930er Jahren in den „Mediterranen Stil“ eingingen, ein scheinbar neutrales Paradigma, das dazu diente, „Palästina an den südlichen Hinterhof Europas zu annektieren“ (S. 126). Die zionistische Inanspruchnahme von Kunstmusik charakterisiert er als „nationale musikalische Onomatopoesie“, basierend auf einer „Verschränkung von Zitat und jüdischer Identität“. Damit verbunden ist das Dilemma, dass musikalische Traditionen der Diaspora transformiert, aber unterschwellig bewahrt werden, während Tendenzen einer ästhetischen Moderne (etwa bei Wolpe oder Tal) als subversiv gelten, wenn sie sich nationaler Funktionalisierung entziehen. Im Kern dieser Problematik stößt man auf die ambivalente Definition jüdischer Musik: „Wenn wir ihre Eigenschaften festlegen oder essentialisieren, zeichnen wir unter Umständen Konturen nach, die sie aus antisemitischer Sicht besitzt, denn philosemitische und antisemitische Ideologen verhandeln spiegelbildlich zueinander dasselbe.“ (S. 77) Allerdings ist Selbststereotypisierung – das haben postkoloniale Theorien auch für andere Communities gezeigt – auch ein Mittel der Ermächtigung, das Handlungsspielräume eröffnet. Antiessentialistische Ansätze wie derjenige von Shelleg anerkennen folglich die Pluralität jüdischer Identitäten und beschreiben auch hybride und dialektische Kunstäußerungen. Nicht zuletzt berücksichtigt der Autor europäische „Kontrollfälle“, die wie Castelnovo-Tedesco (*Tre corali su melodie ebraiche*, 1926) oder Schönberg („Du sollst nicht, Du musst“, 1925) stereotype Referenzen auf osteuropäische Klanglandschaften aushebeln.

Einen zentralen Aspekt seiner Studie fasst Shelleg mit dem Konzept des „Hebraismus“, mit dem in der israelischen Kulturwissenschaft die Säkularisierung von Sprache, Mythen und Bildern der Bibel beschrieben wird. Die durchgehende Engführung mit der Literaturgeschichte setzt einen interessanten Kontrapunkt, vermag aber die

musikalischen Entwicklungen nicht überzeugend zu erklären. Gewiss gibt es in manchen Werken eine kompositorische Auseinandersetzung mit hebräischer Literatur und Dichtung, doch war Kunstmusik in Israel im Vergleich zur Literatur stets marginal und vergleichsweise konservativ. Dass Institutionen eine wichtige Rolle spielten und dass nach der Staatsgründung Austauschprozesse mit der europäischen Avantgarde einsetzten, wird – bis auf die anekdotische Erwähnung von Boulez – kaum beleuchtet (erwähnt wird etwa die Gründung der IGNM-Ortsgruppe 1938, nicht aber das Weltmusikfest 1954 in Haifa).

Das sorgfältig edierte Buch enthält zahlreiche aufschlussreiche Notenbeispiele und nur wenige sachliche Fehler (Tzvi Avni ist nicht im „Palästina der Mandatszeit geboren“ (S. 261), kommt auch nicht aus „Mainz“ (S. 282), sondern aus Saarbrücken; der „Choreograf und Komponist Levi-Tanai“ (S. 238) ist weiblich und trägt, wie Anm. 87 ausweist, den Vornamen „Sara“). Die Übersetzung vermag hingegen nicht zu überzeugen. Der hypertrophe Stil der Vorlage gerät über weite Strecken zu einem scholastischen, von Anglizismen geprägten, wenig idiomatischen Deutsch, so dass man – auch für musikalische Details – öfter zur Originalversion greifen möchte. Die verdienstvolle Zusammenstellung der Bibliographie in der deutschen Ausgabe (leider werden hebräische Titel nur übersetzt, nicht transkribiert) legt offen, dass deutsche Literatur zum Thema so gut wie nicht beachtet wurde (es fehlen selbst die grundlegenden Publikationen Barbara von der Lühes über die Emigration deutscher Musiker nach Palästina). Trotz dieser Einwände ist der anregenden, provozierenden Studie zu wünschen, dass sie in verschiedenen Fachbereichen zur Kenntnis genommen wird und eine weiterführende, bisherige Zuschreibungen reflektierende Diskussion auslöst.

(Mai 2020)

Heidi Zimmermann

*ANNA FORTUNOVA: Russische Musik-  
kultur im Berlin der Weimarer Republik.  
Eine multiperspektivische Analyse. Hildes-  
heim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 351 S.,  
Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien  
zur Musikwissenschaft. Band 105.)*

„Die Russen sind überhaupt kein Volk wie das deutsche und englische [...]. Die Scheidung zwischen russischem und abendländischem Geist kann nicht scharf genug vollzogen werden. [...] Der echte Russe ist uns innerlich so fremd wie ein Römer der Königszeit oder ein Chinese lange vor Konfuzius, wenn sie plötzlich unter uns erschienen.“ Diese Worte Oswald Spenglers aus seiner Schrift *Preußentum und Sozialismus* (1919) wählte Anna Fortunova als Motto zum ersten Kapitel ihrer Monographie. Den heutigen, mit den Gedanken der „One World“ und Gleichheit aller Menschen – wie auch immer diese verstanden werden mag – erzogenen Leser lassen sie ratlos zurück. Sie sind aber ein getreuer Spiegel von Spenglers zu seiner Zeit einflussreicher Geschichtsphilosophie und des damaligen, Kulturunterschiede absolutierenden Zeitgeistes. Dem tatsächlichen Verständnis des „Anderen“ helfen die beiden Extreme – weder Spenglers Fixierung auf die Eigenart von Völkern und ihren Kulturen, die sie voneinander trennt, noch die auf dem Wunschenken basierende Vision einer angeblich homogenen Menschheit – nicht. Fortunovas Kernanliegen ist aber gerade, das Verständnis für eine andere Kultur zu fördern, ohne ihre Andersartigkeit zu leugnen oder auszublenden. „Die Zeit, mit allen Kulturen der Welt ihnen entsprechend umzugehen, scheint seit Langem gekommen zu sein,“ schreibt sie am Ende ihres Buches. „Das bedeutet, aus dem Bewusstsein der erstrangigen Rolle der Kultur für die Menschheit, auf der Basis von Respekt, von einem innigen Interesse für die ‚Anderen‘, von dem aufrichtigen Willen, sie zu verstehen, sich mit ihnen verbunden fühlend, zu handeln.“ (S. 262)

Daraus wird bereits ersichtlich, dass die Autorin eine Botschaft hat, die weit über den eigentlichen Gegenstand ihrer Untersuchung hinausgeht. Das macht letztlich die Faszination dieser ungewöhnlichen Monographie aus: Es ist nicht nur eine penibel recherchierte, sorgfältig dokumentarisch belegte und schön geschriebene musikwissenschaftliche Studie zu einem Teilaspekt der deutsch-russischen musikalischen Beziehungen, sondern auch eine Schrift, die vom beeindruckenden geistigen Horizont ihrer Autorin geprägt ist und gewichtige ästhetische, historiographische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen und Ausblicke beinhaltet. Es fragt sich nur: Ist dies zulässig, dazu noch als junge Musikwissenschaftlerin, die hier ihre zweite Monographie (nach der Doktorarbeit) veröffentlicht? Die mögliche Antwort hängt letztlich mit dem unterschiedlichen Verständnis des Faches Musikwissenschaft zusammen. Wird es als „Orchideenfach“ für die wenigen Eingeweihten aufgefasst oder eher im Sinne einer Aufklärung und eines Nachdenkens über den Menschen, seine Kultur und seine Kunst, das auch außerhalb des engen Fachkreises interessant und anregend sein könnte? Für viele Kollegen sollte der Musikwissenschaftler wie der sprichwörtliche Schuster bei seinem Leisten – bzw. seinen Fachanalysen – bleiben. Das Buch Fortunovas ist dagegen ein Plädoyer für eine offene, grenzüberschreitende und gesellschaftsrelevante Musikwissenschaft mit vielfältigen kulturellen, politischen und philosophischen Bezügen – das Wort „multiperspektivisch“ im Untertitel des Buches ist dafür charakteristisch. Es ist aber auch ein Plädoyer für ein grenzüberschreitendes, im besten Sinne transkulturelles Kulturkonzept.

Die Autorin ist auch selbst eine Grenzgängerin, die gleichermaßen in der russischen und deutschen Kultur beheimatet ist. Dieser Umstand war nicht nur für ihre Arbeit mit Tausenden von Quellen in beiden Sprachen förderlich, sondern auch für ihre Methodologie (ausführlich dargelegt auf S. 23–35), die diese Quellenarbeit in der

Tradition der musikhistorischen und musikanalytischen Forschung mit dem humanistischen Erbe russischer Denker wie Michail Bachtin (1895–1975) oder Konstantin Stanislawski (1863–1938) verbindet. Diese Methode ermöglichte der Autorin, anhand von Quellen verschiedener Art (Musikrezensionen, Kapitel aus Musikmonographien, Kompositionen, Gemälde, Gedichte, Korrespondenz usw.) sowie Sekundärliteratur treffende Schlussfolgerungen zu komplexen (bis hin zu globalen) Zusammenhängen zu ziehen und zwar sowohl aus einer historischen als auch aus einer systematischen Perspektive.

Die meisten benutzten Quellen (vgl. Quellenverzeichnis auf S. 273–329) waren der Forschung bislang unbekannt. Russischsprachige Quellen wurden von Fortunova ins Deutsche übersetzt, sie werden zweisprachig zitiert. Auch die Auswahl der Quellen sollte hervorgehoben werden: Diese hilft einerseits, ein objektives und facettenreiches Bild des Forschungsgegenstandes zu vermitteln, auf der anderen Seite haben viele Quellen selbst einen hohen literarischen und ästhetischen Wert, wie etwa die Rezensionen von Jurij Ofrosimov (vgl. u. a. S. 211–223).

Anna Fortunova ist eine Monographie gelungen, die einen breiten Leserkreis gewinnen könnte. Wesentlicher Grund dafür ist bereits das Thema, das schon an sich reizvoll ist: Die junge Weimarer Republik absorbierte Hunderttausende von russischen Flüchtlingen, von denen viele einen hohen Bildungsstand mitbrachten und einen bedeutsamen Beitrag zur deutschen Kultur jener Zeit leisteten, der bei weitem noch nicht ausreichend erfasst und gewürdigt ist. Insbesondere die deutsche Hauptstadt Berlin, in der allein etwa 350.000 Russen in den 1920er Jahren lebten und in der Hunderte von russischen Kultureinrichtungen begründet wurden, profitierte damals davon. Die Rezeption russischer Musiker und der russischen Musikkultur ist von unterschiedlichsten Tendenzen – von der tiefen Verach-

tung bis zur maßlosen Bewunderung – und Klischees – vom „barbarischen“ Russland bis zu Russlands „Weiblichkeit“ – geprägt und bildet ein facettenreiches und unterhaltsames Panorama. Besonders eindrucksvoll ist aber die Darstellung der russischsprachigen Berliner Musikkritik im Kapitel IV. Mit Spannung lesen sich die drei biographischen „Intermezzi“ über die Musikkritikerin Ljudmila Landau, den Schriftsteller und Theaterkritiker Jurij Ofrosimov und den Komponisten und Pianisten Boris Sobinov. Alle drei bedeutenden Persönlichkeiten wurden von der Forschung bislang kaum berücksichtigt, weitere Studien über ihre Tätigkeit und ihre Netzwerke würden sich, wie die Verfasserin zurecht betont, lohnen.

Auch der lebendige Erzählstil der Autorin fällt positiv auf. Wie bereits in ihrer in Russland entstandenen Doktorarbeit *Балеты Д.Д. Шостаковича как культурно-художественное явление рубежа 1920х-1930х годов* (*Dmitrij Šostakovichs Ballette als kulturelle und ästhetische Phänomene Ende der 1920er – Anfang der 1930er Jahre*) vermochte sie, Kulturgeschichte „fühlbar“ und „erlebbar“ zu machen, d. h. sie schreibt so plastisch, dass man während der Lektüre das Gefühl haben kann, man würde die Musik hören und die Bühnenwerke sehen, über die sie berichtet.

Diese innovative Studie stellt deutsche und russische Quellen zum ersten Mal in einem solchen Umfang gleichberechtigt in den Mittelpunkt. Unabhängig von ihrer jeweiligen Tendenz, werden sie alle als kulturell-praktische und ästhetische Zeugnisse ernst genommen, wobei die Verfasserin mit ihren Autoren und ihren damaligen Lesern einen durchaus lebendigen, wenn auch imaginären Dialog führt. Die Monographie von Anna Fortunova wird sicherlich ihre Leser sowohl auf dem Gebiet der Musikforschung und Lehre als auch in der musikalischen Praxis finden.

(Mai 2020)

Jascha Nemtsov

*STEFAN LITWIN: Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942). Hofheim: Wolke Verlag 2019. 55 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Bd. 4.)*

1967 postulierte Roland Barthes den „Tod des Autors“. Er suchte damit nicht nur die tradierte Vorstellung der Kontrolle eines Werkschöpfers über seine Schöpfung außer Kraft zu setzen, sondern vor allem auch jede kausale Verknüpfung von Leben und Werk einer Person. Texte gewinnen ihre Bedeutungen im Auge des Lesers und wandeln sich jeweils neu im Spiegel der Zeitläufte.

Zwar stellte Oscar Wilde einmal fest, es komme weit öfter vor, dass das Leben die Kunst nachahmt als die Kunst das Leben. Doch legen Künstler zuweilen ja selbst Spuren, die auf ihre eigene Person zurückweisen. Und Schönberg war gewiss ein zutiefst nachdenklicher Komponist, der wenig dem klang sinnlichen Zufall zu überlassen bereit war. Auch wenn er die vielbenannten Randbemerkungen in den Skizzen zu seinem Klavierkonzert op. 42 von 1942 nicht öffentlich machte, ist der Versuch, sie als persönlichen Spiegel einer historisch-gesellschaftlichen Situation musikanalytisch nutzbar zu machen, gewiss nicht gleich von der Hand zu weisen. Peter Petersen (in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, Graz 1990) und Claudia Maurer-Zenck – unter dem Untertitel *Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben* – haben hierzu detailreiche Studien vorgelegt (in: *Musik im Exil*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Peter Petersen und ders., Frankfurt am Main 1993). Mit Schönbergs Notizen verbinden sich „eine Reihe von traditionellen Satzcharakteren“ (Maurer-Zenck, S. 359), Walzer und Gavotte im ersten und vierten Satz evozieren Lebensfreude („Life was so easy“ und „But life goes on“), der Marsch im Scherzo lässt sich auf „Suddenly hatred broke out“ beziehen, und „A grave situation was created“ kündigt sich mit Charaktertransforma-

tionen eines bedrohlichen „Hatred“-Motivs unter satztechnischer Einbindung des rückbesinnenden B–A–C–H-Motivs an. Immer wieder weisen Satzbau und Formdenken in für Schönberg untypischer Weise Elemente des Fremden, Übertretenden, Unlogischen, plötzlich Hervorbrechenden auf (hierzu auch Maurer-Zencks Analyse des Klavierkonzertes in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002).

Stefan Litwin legte seine eigenen Überlegungen und Überzeugungen zu diesem Werk bereits 1999 in einem Aufsatz unter nahezu demselben Titel vor (*Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Zu Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42*, in: *Dissonanz* 59, Febr. 1999, S. 12–17). Nun ist daraus ein Büchlein geworden. Durchaus im Sinne Barthes' reflektiert der Verfasser einleitend über die Wechselwirkungen zwischen Niedergeschriebenem und Wahrgenommenem: Die „verschiedenen Ebenen eines Werkes [...] werden immer erst in Beziehung zur jeweils angewandten Anschauungsweise wirksam“ (S. 7). Litwins Anschauungsweise besteht – unter Berufung auf die Arbeiten von Constantin Floros – in einer reichen Vielfalt an Zugängen zu einem in sich stringenten geheimen Programm.

Das Ordnungsprinzip von Schönbergs innerem Programm bemisst sich vor allem in Zahlen. Dass sich mit Zahlen ebenso viel wie gar nichts belegen lässt, hat ein ganzer Zweig dekodierender Musikologie oft genug gezeigt. Die von Litwin bemühte Fülle an Zahlenkombination gibt nun wirklich alles her: Takte werden zusammengezählt, nebeneinandergestellt, Resultate der Subtraktion verwendet, verdoppelt und sonstige Vielfache derselben erstellt, Quersummen gezogen oder in ihrer „Gestalt bildlich verwandt“ (S. 11; die Zahl 311 etwa ist „bildlich mit 13 verwandt“, S. 35). Zuweilen müssen auch einzelne Töne ausgelassen werden, damit die Sinnbildlichkeit stimmig bleibt. Signifikant erscheinen „Quart- und Quint-

akkorde“, deren „kantiger“ Klang das „Barbarisch-Inhumane [...] verkörpert“ (S. 29). Spielt das Klavier nicht, „versinkt“ es „in Sprachlosigkeit“ (S. 35). Metaphorisch konkretisierte Assoziationen aus der Musikgeschichte klingen an, von Bachs h-Moll-Messe über den Tristanakkord oder Orff'sches Schlagwerk bis hin zu Schönbergs eigener Oper *Moses und Aron*. In dieses weite Feld der Metaphorik geraten nahezu alle Parameter bis hin zu Tempomodifikationen. So steht ein Rubato im Umfeld des B–A–C–H-Motivs „natürlich für gestohlen und zwar für die gestohlene Heimat“ (S. 25). Als weiterer Bezugspunkt tritt unvermittelt noch das Morsealphabet hinzu. So entsprechen die Streicherklänge T. 311ff. in ihrer Folge kurz–kurz–kurz–lang dem Buchstaben „V“. Von der BBC (nicht pauschal „von den Alliierten“, S. 37) wurde das Motiv als V für „Victory“ zur Ankündigung von Nachrichtenmeldungen im Zweiten Weltkrieg verwendet. Freilich fiel die zufällige Assoziation zu Beethovens V. Sinfonie erst später auf (vgl. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven 1996, S. 170). Das Motiv konnte also seinerzeit noch nicht „provokativ“ dazu dienen, „das deutschnationale Beethovenbild umzudeuten“ und bildete jedenfalls auch für Schönberg kein „Beethoven-signal“ (ebd.). Litwin bekennt, dass manche seiner Deutungen „spekulativ bleiben müssen“ (S. 52) und er assoziiert (wenn auch in vorsichtiger Abgrenzung) „kabbalistische Kombinationsmystik“ (S. 11). „Manches wird intuitiv gewesen sein“, schreibt Nuria Schoenberg-Nono im Klappentext, manches der Tatsache geschuldet, dass Schönberg ein „so tief ‚gespeichertes‘ Gedächtnis seiner früheren Werke hatte“. Den Rest muss man dem Verfasser eben einfach glauben. Oder eben, je nach Grad individueller Phantasie, nicht. Dass Litwin sich dessen bewusst ist, zeigt er sprachlich in einer Überfülle an konjunktivierenden Relativierungen („könnte“, „dürfte“, „entspräche“) oder fortgesetzten Wen-

dungen wie „gewissermaßen“, „quasi“, „bestimmt nicht zufällig“, „der Assoziation [...] kaum erwehren“, „fast gänzlich“, „mag“, „möglicherweise“, „durchaus“, „wahrscheinlich“ usw.

Litwin versteht seine Studie „als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes“. Nun ist der Autor ja durchaus nicht irgendwer, vielmehr ein international renommierter Pianist, Komponist und Musikpädagoge. Geboren in Mexiko, wohin seine Eltern als deutsche Juden vor den Nazis flohen, studierte er in der Schweiz und in den USA. Er ist Professor an der Musikhochschule Saarbrücken und konzertiert als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter weltweit. Konsequenter setzt er sich für zeitgenössische Musik ein, immer wieder in Gesprächskonzerten auch didaktisch intendiert. So mag man das Büchlein als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes durch Stefan Litwin lesen. Hier nun schließt sich auch wieder der Bogen zu Roland Barthes: „Der Tod des Autors ist die Geburt des Lesers.“

(Mai 2020)

Thomas Schipperges

*Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965. Hrsg. von Hans Jürgen WULFF und Michael FISCHER. Münster: Waxmann 2019. 239 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 24.)*

Der von Michael Fischer und Hans J. Wulff herausgegebene Sammelband wendet sich einem Thema der bundesrepublikanischen Populär- und Trivialkultur zu, das in den Wissenschaften recht stiefmütterlich behandelt wird. Für diese Ignoranz ist – wie Bernd Hoffmann in seinem Beitrag zum Verhältnis von Jazzkritik und Schlager aufzeigt – nicht selten ein gewisser Snobismus verantwortlich. Der Schlager(film) wird als kulturelles Verfallsprodukt diskreditiert. Doch war der Schlagerfilm in der BRD und

in Österreich äußerst populär. Wulff, der an fast einem Drittel der Beiträge beteiligt ist, spricht in einem einleitenden Editorial von einem Korpus von 250 bis 400 Werken. Michael Fischer bekräftigt in seinen Ausführungen zu Peter Kraus, dass zeitgenössische Kritik und retrospektive die Wissenschaften das Wesen dieses Genres missverstanden hätten, wenn sie es als Schund diskreditierten (vgl. S. 113). Es sei per se auf kommerzielle Unterhaltung hin konzipiert und richte sich, so auch Klaus Nathaus, als „variety on celluloid“ (S. 172) an ein breites Mainstream-(Familien)-Publikum.

Es ist das Verdienst von Herausgebern und Autoren, eine Bestandsaufnahme dieses Segments der Unterhaltungskultur vorgenommen zu haben. Alle Beiträge arbeiten heraus, dass sich hier bundesrepublikanische Mentalitäts-, Kultur- und Sozialgeschichte repräsentieren. Auch lassen sich die ökonomischen und motivgeschichtlichen Tiefenstrukturen des Unterhaltungsgeschäftes rekonstruieren. Rick Altman hat eben dies 1987 mit *The American Film Musical* für Amerika geleistet. Im Zugriff auf Altmans Vorarbeiten hätte eine noch tiefer schürfende Theoriebildung erfolgen können. Letztlich resümieren alle Autoren Altmans Erkenntnis, dass Dichotomien dieses Filmgenre prägen. Die Filme basieren auf Kontrasten von Stadt und Land, von Volksmusik und Schlager, von alt und jung, etc. Lucian Schiwietz zeigt, wie Musik aus dem südöstlichen Europa zum dramaturgischen Prinzip der „Opponierung von Heimat und Fremde“ (S. 78) wird. Wulff erläutert in Folklorisierung und Exotisierung des Regionalen den (musikalischen) Kontrast von Volks- und Massenkultur. Volksmusik werde als „Musik des Miteinander“ gegen die urbane Musik als „Musik des Füreinander“ (S. 91) gesetzt. Altman hatte diese Art der Dichotomien als ideologische Triebkräfte begriffen. Zum Teil folgen zumindest Detlef Arlt und Wulff diesem Gedanken in ihrer Darstellung ambivalenter Frauenrollen

in *Das süße Leben des Grafen Bobby* (1962). Sie zeigen, wie sich dualistische Welt- und Frauenbilder in zotiger Kommunikation, diversen Zweideutigkeiten und widersprüchlichem Rollenverhalten abzeichnen. Die konsequente Überlegung, dass diese Art der Unterhaltungsfilmproduktion auch der Geschichte von der Disziplinierung der Frau angehört, verbannen die Autoren in eine Fußnote (vgl. S. 131). Réka Gulyás schlüsselt auf, wie (musikalische) Ungarn- bzw. „Zigeuner“-Bilder in Filmen deutsche Sehnsüchte nach dem Exotischen, dem Fremden und dem Anderen befriedigen und wie diese hedonistisch-nostalgischen Repräsentationen in den 1960er Jahren ihren Marktwert verlieren. Bernd Hoffmann beschreibt die Dichotomie von Schlager und improvisierter Musik im deutschen Jazzdiskurs. Funktionäre wie J. E. Berendt konstruierten eine Gegnerschaft (vgl. S. 138) zum Schlager(film), die sich um Begriffs-paare wie Authentizität gegen Kommerzialisierung oder Kunstwerk gegen Schund herum gruppierte. Die nicht selten „angejazzten“ Soundtracks wurden hier als Ausbeutung des Jazz verstanden. Angriffe gegen die Kommerzialisierung waren auch Attacken gegen die Prinzipien der amerikanischen Unterhaltungsindustrie.

Ein wiederkehrender Topos ist die Auseinandersetzung mit dem Motiv der Heimat. Lucian Schiwietz nimmt in Filmen und Musik die erinnerte Heimat der (schlesischen) Vertriebenen in den Blick. Wulff zeigt, wie Heimatkonstruktionen zur „Transformation gelebter Kultur in aufgeführte Kultur“ (S. 86) führen, wenn das Alpenpanorama zur Deko oder das Tiroler Jodeln auf Country-Musik umorientiert werden. Landschaften und ihr Klang sind im Schlagerfilm mehr Simulationen von Heimat, oder – wie es bei Altman heißt – „remembered reality“.

Gabriele Vogt konzentriert sich auf die mediale Umsetzung touristischer Sehnsüchte. Sie zeigt, wie die in den 1950er Jahren mit einem Nimbus versehenen Fernziele

sich schon ein Jahrzehnt später in Alltagserfahrungen verwandelt hatten.

Einen ökonomischen Fokus wählen Klaus Nathaus einerseits, andererseits Martin Lücke. Nathaus' – seltsamerweise englischer – Text untersucht die Schlüsselfunktion der Produktionsfirma CCC (Central Cinema Corporation). Er zeigt, welche engen persönlichen Netzwerke – bis hin zum Nepotismus – zwischen Filmindustrie, Musikbusiness und GEMA, zwischen Radiostationen, Plattenindustrie und Branchenmagazinen Schlagerfilmproduktionen erst ermöglichten. Martin Lücke versucht in „Das Geschäft mit dem populären Lied“ eine ökonomische Anatomie des Schlagerfilms als Wirtschaftsgut: Die Kulturindustrien verknappen als Gatekeeper künstlich ein eigentlich nicht knappes Gut (die Musik). Anhand der Karrieren von Cornelia Froboess und Peter Kraus stellt Lücke die Wertschöpfungskette auf dem Schlager(film)markt bis in die 1960er Jahre dar. Auch Michael Fischer thematisiert die herausstechende Karriere von Peter Kraus. Dessen Vermarktung als Teenageridol und die „Aneignung und Umwandlung amerikanischer Lebensstile“ (S. 127) in seinen filmischen Vehikeln habe deutsche Teenagerkultur überhaupt erst ermöglicht. Überzeugend führt Fischer aus, dass dies zu Demokratisierungsprozessen führte, weil diese Popkultur an den Mainstream vermittelt wurde. So konnte sie von ihm absorbiert werden und wurde nicht in „Gegen- oder Subkulturen ghettoisiert“ (S. 127).

Weitere Beiträge fokussieren die medien-geschichtlichen Traditionen, die den Schlagerfilm prägen. Sie nehmen die Historizität von Inszenierungsformen, Figurenkonstellationen oder Motiven in den Blick. Der Schlagerfilm „leistet“ künstlerisch nichts eigentlich Neues. Er zieht als Genrehybrid seine Inspiration aus den Konventionen von Musiktheater, Bühnenoperette, Schwank und Märchen. Caroline Amann und Wulff zeigen die Herkunft der Witz-

figur Graf Bobby aus Slapstick und Boulevardkomödie und wie das Genrewissen des Publikums instrumentalisiert wird. Stefanie Mathilde Frank schlüsselt auf, wie Schlagerfilme Genreformeln und Plots aus Komödie und Schauspiel als Remake aufgreifen und neu vermarkten. Elisabeth Fabricis Text setzt den Film *So liebt und küsst man in Tirol* (1961) konkret in die Tradition des Schwanks. Sie erläutert, dass zum Verständnis der Schlagerfilme auch Rollenbiographien und Image der Schauspieler berücksichtigt werden müssen, da in der Besetzung jenes Wissen instrumentalisiert wurde (vgl. S. 204). Theresa Georgen betrachtet den Schlagerfilm *Die süßesten Früchte* (1953/54) durch die Linse der Mode. In den „Phantasien nach der großen Robe“ (S. 211) deckt sie die Kontinuität der Phantasiewelt des Operettenfilms auf. Georgen verdeutlicht auch die Veränderungen in der sozialen Stellung der Frau in der Zeit des Wirtschaftswunders, wenn sie sich der Karriere der afrodeutschen Schauspielerin Leila Negra zuwendet. Sie nimmt virulente Rassismen, aber auch emanzipatorische Ansätze wahr. Abschließend fasst Wulff in der Analyse von *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (1956) die wesentlichen Fragestellungen diskursiv zusammen.

Hier liegt ein Sammelband vor, der Pionierarbeit leistet. Daher muss er notwendig erst einmal Bestandsaufnahmen und Begriffsbestimmungen vornehmen. Daher verstecken sich zahlreiche Anregungen zu weiterer Forschung in den Fußnoten. Ergiebig dürften Fragen nach Geschlechter- und Klassenverhältnissen, oder nach inszenatorischen, ideologischen und ökonomischen Kontinuitäten sein, die letztlich bis heute in der „leichten“ Unterhaltung fortwirken. Hervorzuheben sind daher die detaillierten Analysen der ökonomischen Zusammenhänge und die Anregung, dass sich in einer als „unseriös“ betrachteten Kulturproduktion Mentalitäts- und Alltagskultur abzeichnet.

(Mai 2020)

Konstantin Jahn

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. *Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper Leben mit einem Idioten*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

Wann hat die Groteske ihre Unschuld verloren? Anfangs waren das absonderliche Dekorationen, wie man sie in den Grotten von Neros Domus Aurea gefunden hatte. Die phantastischen Skulpturen im Bomarzo-Park des Fürsten Orsini waren auch grotesk, ohne dass ein Mensch mehr als dunklen Hintersinn vermutet hätte. Francisco Goyas *Desastres*, Nikolai Gogols Erzählungen oder Alfred Kubins Albraumbilder wurden schon als zeitkritisch diskutiert. Sobald aber die Politik die Kunst als Herrschaftsmittel entdeckte, geriet diese Kategorie in Verruf. Denn das Groteske liegt immer im Auge des Betrachters. In der Sowjetunion wurde der Begriff zu einem Mittel des Gängelns. Dmitri Schostakowitschs *Nase* war das Schreckbild: „Er ging sogar so weit,“ schrieb Marian Kowal 1948, „auf die Hörer über längere Zeit ein ohrenbetäubendes Gedonner des gesamten Schlagzeugs als ‚Solo dieser Instrumentengruppe‘ loszulassen. Für diese Lästerung der Menschenwürde erfanden gefällige Kritiker den beschönigenden Begriff ‚Groteske‘.“ (S. 64) Und als die Sowjetunion implodierte, erschien Alfred Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* auf der Bühne, aber nicht in Russland, sondern in Amsterdam.

Amrei Flechsig untersucht in ihrer Arbeit, inwieweit der Begriff des Grotesken für Schnittkes Oper einen Erkenntnisfortschritt bedeutet. Schon 2009 hatte sie in der Zeitschrift *Osteuropa* einen Artikel *Requiem auf die Sowjetunion – Schnittkes „Leben mit einem Idioten“ und der Konzeptualismus* veröffentlicht. Auch die Artikel über Jelena Firssowa und Galina Ustwolskaja im MUGI sind von ihr. Sie kennt sich aus in der sowjetischen Musik und der Literatur darüber

und findet im ausführlichen theoretischen Teil interessante Zitate, etwa dieses von Sergej Eisenstein, der *Lady Macbeth* zum Ausgangspunkt nahm für eine Betrachtung des Grotesken in der musikalischen Zeichnung: „Nichtsdestoweniger muss auch der Schwiegervater kurz vor der sadistisch-physiologischen Szene der Verprügelung Sergejs und der Szene seines eigenen Todes als vokaler Trichter für eine parodistische Zusammenfassung von Schostakowitschs Abrechnung mit italienischen und anderen Operntraditionen dienen.“ (S. 68)

Zunächst legt sie die Bedeutung des Grotesken in der Szene der progressiven Künstler in den 1980er Jahren dar, in den Collagen von Unvereinbarem des Konzeptionalismus von Ilja Kabakow, der die Uraufführung ausstattete, der ebenso grotesken Mischung von Sprachebenen und Vorkommnissen bei Viktor Jerofejew, der 1980 die zugrundeliegende Erzählung geschrieben hatte, und der Polystilistik Alfred Schnittkes. Der Komponist zitiert in seiner Oper oder lässt anklingen: die Matthäus-Passion, *Boris Godunow*, Tango, die *Internationale*, die *Warschawjanka*, *Brüder zur Sonne zur Freiheit*, Volkslieder wie *Auf dem Felde stand eine Birke*, oder er begleitet den Text mit einer „falschen“ Musik. Alle drei nahmen als Provokation Tabuisiertes in die Kunst auf: „In der Literatur,“ schrieb Jerofejew, „die einst nach Feldblumen und Heu duftete, entstehen neue Gerüche, und zwar Gestank.“ (S. 148f.). Jerofejew verwendet Wörter der Vulgärsprache wie Wichser, Schwänze, Titten, Vögeln als Ventil gegen die Lüge der offiziellen Sprache und Schnittke die Trivialmusik als Symbol des „Bösen“, der Vermassung; beide provozieren Faszination durch Ekel.

Bei der Uraufführung kamen als Dirigent Mstislaw Rostropowitsch dazu und als Regisseur Boris Pokrowski, der an seiner Moskauer Kammeroper schon die Wiederaufführung der *Nase* inszeniert hatte. Für Pokrowski war *Leben mit einem Idioten* eine absurde Oper, zudem die einzige, die man

als sowjetische Oper bezeichnen könnte, „weil ich denke, dass es keine wirklich sowjetische Oper mehr geben wird – und zwar deswegen, weil sozusagen schon die Psychologie vom sowjetischen Menschen gescheitert ist.“ (S. 202f.) Die Geschichte von dem Ehepaar, das einen Irren aufnimmt, der zuerst die Ehefrau vergewaltigt und danach mit ihr zusammenlebt, bis er sich sexuell dem Mann zuwendet und der Frau den Kopf abschneidet, wurde in einer Kommunalwohnung gespielt und das Opernhaus in ein Irrenhaus verwandelt.

Flehsig entscheidet sich dafür, das Groteske von Schnittkes Oper in vor allem russische Traditionen einzureihen: in Wsewolod Meyerholds Theorie von der Masken- und Puppenhaftigkeit der Personen, in Michail Bachtins Theorie der Lachkultur (die die Ängste bannt), in die Tradition der russischen Narren, in die naturalistische Nachahmung von Körpergeräuschen bis zur drastischen Untermalung des Koitus sowie in die russische Archaik und Folklore und deren Verarbeitung in Werken von Igor Strawinsky (zudem die Konstellation von Petruschka, Mohr und Ballerina als Vorbild für die Konstellation von Wowa, Ich und Frau bei Schnittke), Sergej Prokofjew und Schostakowitsch. Dessen *Nase* erscheint als der wichtigste Vorgänger des *Lebens mit einem Idioten*. Tabubrüche wie Schwelgen in homosexuellen Aktionen feiern die Gesetzlosigkeit. Auch weitere groteske Opern unterschiedlicher Ausrichtung aus der Breschnewzeit werden in diese Tradition einbezogen.

Schnittke verwendete diesen Begriff auch selbst, wenn er über den Einsatz von Wiederholungen sprach: „Diese Wiederholungen können karikiert, aber auch seriös sein. Ich glaube, dass sie in der Oper eher karikiert sein sollten. Schon allein der Text ist paradox, deshalb wirkt auch die groteske Dramaturgie mit den karikierten Wiederholungen noch tragischer als eine gewöhnliche.“ (S. 290) Auch dass die Frau selbst

von ihrer Ermordung berichtet, ist natürlich grotesk. Dass die Hauptfigur keinen anderen Laut hervorbringt als „Äh!“ wird man ebenfalls als grotesk empfinden. Wichtiger aber sind die musikalischen Parameter wie Instrumentierung, Parodie, Kontrast, Motivik, Anklänge an *Boris Godunow* und verschiedene Schostakowitsch-Praktiken, die detailliert untersucht werden. Das Buch entwickelt aus diesen Details eine informative Analyse von Schnittkes „Requiem auf die Sowjetunion“ und von dessen kulturpolitischem Umfeld. Es zeichnet sich durch flüssigen Stil und Lesbarkeit aus und liefert im Anmerkungsapparat ein breites Spektrum an Quellenmaterial zu Überprüfung und Vertiefung.

Die Frage bleibt jedoch, ob das, was die Zeitgenossen als grotesk empfanden, unter geänderten politischen und kulturellen Umständen noch immer als grotesk und damit als erkenntnisfördernde Verunsicherung empfunden wird, oder nur als fremdartig, brutal, grob und abstoßend. Die Frage, ob also Schnittkes Oper ein Zeitphänomen war oder auch einen darüber hinaus wirkenden künstlerischen Kern besitzt, wird von Flechsig positiv beantwortet. Ich selbst war bei der Uraufführung überaus beeindruckt (Tagesspiegel vom 21. 4. 1992). Die Wiederbegegnung mit der Partitur ließ mich jetzt jedoch ziemlich kalt. Wie würde sie heute in Russland wirken? Vermutlich würde sie umgehend verboten. Das Groteske liegt ganz im Auge des Betrachters.

(März 2020)

Bernd Feuchtnner

*Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer. München: edition text & kritik 2019, 467 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Eine übergreifende Darstellung zur Thematik wie Problematik des musikalischen

Schließens und der kompositorischen Schlussgestaltung im Allgemeinen war seit längerem überfällig. Der vorliegende Band füllt diese Lücke, indem er vorhandene Ansätze sichtet und um neue Perspektiven bereichert. Aus einem Symposium der Gesellschaft für Musikforschung 2016 hervorgegangen, spannen die 18 Beiträge des Buches einen inhaltlich wie methodisch beeindruckend weiten Horizont auf. Zwar liegen die thematischen Schwerpunkte eindeutig auf „Werken“ der Gattungen Sinfonie und Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert, doch wird diese Zentrierung zeitlich wie gattungsmäßig bereichert durch Aufsätze zur weltlichen spätmittelalterlichen Einstimmigkeit, zur Mehrstimmigkeit der *Ars nova* und des 15. Jahrhunderts sowie dem Jazz und der Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Neben einem Beitrag aus der Kommunikationswissenschaft beziehen die meisten der Aufsätze auch Erkenntnisse aus Philosophie, Geschichtswissenschaft und Wissenschaftstheorie mit ein. Vier übergeordnete Kapitel fokussieren die Vielfalt unter „Ordnungen“, „Theoriebildungen“, „Erscheinungen“ sowie „Öffnungen – (Auf)lösungen“; fast alle Aufsätze eint bei allen Unterschieden in der Annäherung erfreulicherweise ein enger Bezug zum klingenden Gegenstand.

Die beiden Herausgeber eröffnen den Band mit grundsätzlichen terminologischen Ausführungen. Sascha Wegner rollt zunächst die historischen Hintergründe und Bedeutungskontexte einer „Problemgeschichte“ des musikalischen Schließens auf, er verweist differenziert auf Vorzüge und Grenzen des Begriffs. Florian Kraemer beleuchtet danach die drei im Buchtitel genannten Begriffe mit Bezugnahme auf philosophisches Gedankengut und leistet damit wichtige Vorarbeit für eine Ideengeschichte des musikalischen Schließens. Auch Wolfgang Steinbeck stellt die kompositorischen Mittel der Schlussbehandlung, ihre Traditionen und Entwicklungen in einen ideen-

und geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Er widmet sich vor allem jenen artifiziellen Prozessen, die zu einer Selbstreflexivität der Schlussbildungen führten. Hektor Haarkötters Streifzug durch das literarische Ende aus narratologisch-medientheoretischer Perspektive richtet den Blick auf die Vielfalt an Typen und schenkt extremen Lösungen besondere Aufmerksamkeit. Daniel Martin Feige diskutiert die Funktion des Schlusses im Jazz im Rahmen einer umfassenden Definition der Improvisation gegenüber komponierter Werkhaftigkeit. Er sieht „in Jazzimprovisation ein Moment, [...] das auch für das Spielen von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik von Belang ist.“ Leider bleibt seine ästhetisch-philosophische und genreüberschreitende Standortbestimmung jene Exemplifikationen schuldig, auf die der Text zuzulaufen scheint.

Felix Diergartens Fallstudien zu dissonanzreichen Schlussbildungen in Liedsätzen von Machaut und Zeitgenossen am Beginn der zweiten Sektion des Buches führt die Relevanz der klanglichen Intensivierung im Kadenzvorfeld der *Ars nova* vor Augen. Drei Exkurse zeigen, dass die Dissonanzbehandlung im Rahmen der Kontrapunktlehre gleichsam als eine Art musikalische Figur „avant la lettre“ gesehen werden kann, die bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein wirkt. Markus Neuwirth widmet sich Kopfsätzen von Haydn, Koželuch und Pleyel, die sich durch mehrfache interne Binnenzäsuren gegenüber dem späteren Sonatenformmodell deutlich abheben. Dieses in der Zeit zwischen 1760 und 1800 verbreitete alternative Formmodell wurde erst durch die spätere Theoriebildung marginalisiert. Julian Caskels umfangreiche Ausführungen zur Dialektik der Kadenz beschäftigen sich mit durchaus widersprüchlichen Prämissen der Kadenztheorie des 19. Jahrhunderts, die sich bei einem Blick auf Schumanns Liedzyklen nur als bedingt praxisrelevant erweisen. Einmal mehr bestätigt sich, dass einseitige Systembildungen durch die diskursive

kompositorische Realität wirkungsvoll unterlaufen werden.

Das dritte Segment des Bandes eröffnet Henry Hopes Studie zu den sprachlich-musikalischen Schlüssen der Spruchdichtungen von Hermann Damen aus dem Jenaer Liederbuch. Sie zeigt, dass die bislang zu wenig beachteten Schlussbildungen der weltlichen Einstimmigkeit zum charakteristischen, identitätsstiftenden Muster der poetisch-musikalischen „Töne“ wesentlich beitragen. Joachim Kremer versucht in seinem Beitrag den „blinden Fleck“ der „Amen“-Vertonungen im 15. Jahrhundert zu erhellen und leistet hier mehr als nur Vorarbeit. Ausgewählte Mess-Sätze von Ciconia, Dufay und Ockeghem zeigen eine Perspektivenvielfalt, die sich jedoch vorerst noch nicht zu einem schlüssigen Gesamtbild fügt. Anselm Gerhard und Ursula Kramer lenken den Blick auf die Oper. Gerhard zeigt die verschiedenen Formen des „lieto fine“, seine dramaturgische Begründung und Ausgestaltung, er richtet aber auch die Aufmerksamkeit auf die Sonderstellung des tragischen Endes und die ambivalente Haltung der Musik ihm gegenüber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Kramer widmet ihre Ausführungen eben diesem tragischen Schluss in der deutschen Oper, vornehmlich in Mannheim. Die musikalischen Umsetzungen erweisen sich eher als gewagte Experimente („Dekonstruktionen der etablierten Formen eines echten Schließens“) denn als zukunftsweisende Modelle. Bernd Sponheuers Aufsatz entwirft eine Typologie sinfonischer Finalmodelle zwischen Beethoven und Mahler: Im Zentrum steht das Kulminationsfinale, ihm gegenüber tritt der ältere Typ des leichteren Finales. An die Seite des gesteigerten Endes trat erst spät als Variante der leise, verdämmernde Schluss. In seiner zweiten Studie dieses Sammelbandes vergleicht Florian Kraemer zwei Klavierstücke Robert Schumanns, die nicht nur in ihren Titeln aufeinander bezogen sind: das „Ende vom Lied“ aus op. 12 und das „Lied ohne

Ende“ aus op. 124. Er interpretiert sie als Sinnbilder romantischer Zeiterfahrung und durch den Begriff „Langeweile“ artikulierte, positiv erfahrene „Entgrenzung des Augenblicks“. Zwei scheinbar paradox gegensätzlichen Beispielen kompositorischer Finalität widmet sich Arne Stollberg: den beiden alternativen Schlüssen von Liszts *Dante-Symphonie* und dem Coda-Finale aus Dvořáks *Symphonie Aus der Neuen Welt*. In beiden Fällen handelt es sich um transzendente Schlusswirkungen. Während sich Liszt mit seiner Vergegenwärtigung der Himmelsleiter an eine Grenze musikalischer Darstellbarkeit herantastete, schuf Dvořák eine Fortissimo-Apotheose, die in ihrem eigenen Verlöschen gipfelt.

Die drei Beiträge des abschließenden Kapitels führen zur Musik des 20. Jahrhunderts und über diese hinaus. Matthias Tischer zeigt, dass Komponisten wie Schostakowitsch, Eisler und Dessau sich in ganz unterschiedlich kritischer Weise mit dem von der Doktrin des sozialistischen Realismus geforderten „positiven“ Schluss auseinandersetzen; am Ende von Werken lassen sich Distanz und Nähe zur proklamierten Ästhetik besonders gut ablesen. Stefan Keym verdeutlicht in seinem Beitrag, dass drei in ihrer Grundkonzeption sehr unterschiedliche Werke des Musiktheaters nach 1945 von Nono, Stockhausen und Rihm in der „introvertierten Emotionalität“ ihrer Schlüsse verblüffende Parallelen aufweisen; ein Konzept, das das Ende nicht ohne Bezugnahme auf traditionelle Formen äußerlich zurück- und herausnimmt. Nina Noeske schließlich widmet sich zum guten Ende ironischen Schlüssen als Merkmal der (Post-)Moderne. Ein Blick auf Werke von Stockhausen, Ligeti, Goldmann und Bredemeyer zeigt, dass Ironie mitunter spekulativ bleibt und die oft verschlüsselte Botschaft immer der Gefahr unterliegt, missverstanden zu werden.

Der vorliegende Sammelband über musikalische Schlussgestaltung ist eine lohnende, höchst anregende Lektüre: Hier

wird eine Grundbedingung, der Musik und Musikmachen unterworfen sind, uneingeschränkt und umfassend erhellt, werden Denk- und Theoriemodelle lehrreich miteinander in Beziehung gesetzt und Kompositionen und Musikausübung auf ihr normatives und kreatives Potential überprüft. Die sinnstiftenden, übergeordneten Sichtweisen auf unterschiedlichste klangliche Ereignisse und Konzepte lesen sich nicht zuletzt aufgrund der Disparität der Ansätze und Zugänge erfrischend. Am Ende „alle Fragen offen“? Für die Fortsetzung und Erweiterung eines intensiven und inspirierten Diskurses über musikalische Schlussbildungen sind mit diesem Buch die besten Voraussetzungen geschaffen.

(Mai 2020)

Klaus Aringer

*UTE JUNG-KAISER: Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 528 S., Abb.*

„All art is at once surface and symbol“, ist in dem Vorwort zu Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* zu lesen. Würde man der Aussage zustimmen, könnte sich die Frage stellen, ob ein ideales Artefakt, beispielsweise ein Musikerporträt, überhaupt existieren kann. Denn was wäre etwa unter einem idealen Symbol zu verstehen? Ute Jung-Kaiser würde jedoch die erste Frage bejahen, wovon ihre hier zu besprechende Publikation zeugt.

Das Buch besteht aus einem kurzen Vorwort, einem einleitenden Kapitel, dem Hauptteil, einem Nachwort und besitzt ein Personen- und Werkregister. Es enthält 380 Illustrationen, darunter auch selten zu sehende Abbildungen von Monumenten, Büsten, Holzschnitten, Radierungen, Medaillen, Gemälden, Zeichnungen, Photographien, Totenmasken, Kunstpostkarten und Computerbildern aus den letzten drei

Jahrtausenden (teilweise aus dem Privatbesitz der Autorin). Im Vorwort stellt die Verfasserin ihre Hauptthese auf: Je besser es den Porträtistinnen und Porträtisten gelungen sei, die wesentlichen Züge der Komponistenpersönlichkeiten „*idealiter* und *in concreto*, als Mensch und als Künstler“ (S. 9) zu verwirklichen, desto höheren ästhetischen Wert habe das Ergebnis.

Die Hauptprinzipien der „empirisch-induktiven“ Methode der Studie werden in den vier Unterkapiteln der Einleitung („Rahmenbedingungen“) ausgeführt und begründet. Im ersten davon, „Kriterien optimaler Porträtgestaltung“, geht die Autorin auf Möglichkeiten und Grenzen von verbaler und visueller künstlerischer Personendarstellung ein und analysiert in diesem Zusammenhang beispielsweise Aussagen von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, William Shakespeare, Cervantes, Friedrich W. J. Schelling, dem Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich oder der Porträtphotographin Sarah Kent. Als wichtigste Qualitätskriterien eines ästhetisch überzeugenden Bildnisses nennt Jung-Kaiser in Anlehnung an Theorien Ernst Cassirers „Teilhaftigkeit, Gegenwärtigkeit, Symbolhaftigkeit und Totalität“ („Überlegungen zum methodischen Procedere“, S. 26). Im weiteren Verlauf der Einleitung wird das hypothetische Orpheus-Bildnis als Prototyp des gelungenen Porträts eines realen Musikers gesehen. Die Verfasserin ist überzeugt, dass die ästhetisch wertvollsten von den letzteren nicht nur als photographische Abbildungen des Äußeren, sondern ebenfalls als „Idealporträts“ definierbar sind.

Im Mittelpunkt des Hauptkapitels „Musikerporträts von Cranach bis Beckmann“ stehen 26 weltberühmte Persönlichkeiten, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum: Martin Luther, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert,

Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert und Clara Schumann (ihnen ist ein gemeinsames Kapitel gewidmet), Richard Wagner, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Max Reger, Paul Hindemith und Arnold Schönberg. Die Protagonisten der restlichen sechs Kapitel sind Jean-Baptiste Lully, Niccolò Paganini, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Giuseppe Verdi und Maurice Ravel. Um auf dem Weg des Verstehens und der Bewertung der ikonographischen Quellen möglichst weit zu kommen, seien, so Jung-Kaiser, verschiedene Kontextualisierungsprozesse notwendig: biographische, (musik-)ästhetische, interpretatorische, zeitliche, kulturelle etc. So werden acht Porträts von Jean-Baptiste Lully einerseits anhand der Besonderheiten der künstlerischen Ideale des Barocks und andererseits der charakteristischen Merkmale der Biographie des „Musikers der Sonne“ analysiert. Dreizehn Abbildungen aus den Jahren 1830 bis 1989 sind in dem Mendelssohn-Kapitel zu sehen, darunter seine Bleistiftzeichnung „Thomasschule und -kirche zu Leipzig“ oder der Scherenschnitt von Adele Schopenhauer „Goethes Stammbuchverse für Felix“; mehrere andere ikonographische Quellen werden zudem erwähnt. Die Autorin hebt bemerkenswerte Unterschiede in der visuellen Darstellung des Komponisten hervor und ist der Meinung, dass August Weger (Stahlstich, 1872) und Wilhelm Hensel (Totenbildnis, um 1847) die Essenz der menschlichen und ästhetischen Ideale Mendelssohns am überzeugendsten ausdrücken konnten. Im letzten Absatz des Chopin-Kapitels resümiert Jung-Kaiser, dass Luigi Rubio in seinem Bildnis (um 1843) zwar einem „idealen Porträt“ am nächsten komme, doch müsste es durch Chopins Musik und durch literarische Rezeptionszeugnisse von Heinrich Heine, Hermann Hesse, Marcel Proust oder Gottfried Benn ergänzt werden.

Ein idealer Porträtist sei Paul Hindemith in dem Selbstporträt (1950) gewesen. Neben den anderen visuellen Quellen sind in dem

Kapitel beeindruckende Zeugnisse seiner vielfältigen Begabung aus dem Bereich der bildenden Kunst zu finden: von einer Zeichnung aus dem Skizzenbuch von 1920, die einen hingestreckten Leichnam zeigt, bis zu der liebe- und humorvollen Ausmalung seines „Komponierhäuschens“ zum Anlass des 30. Hochzeitstages (1954).

Im Nachwort („Spurensicherung – Versuch eines Resümees“) plädiert Jung-Kaiser für einen stärkeren Einbezug der ikonographischen Zeugnisse in musikwissenschaftliche Studien, u. a. in die Biographik, und reflektiert anhand der in der Publikation analysierten Quellen Beispiele von „Verfremdungsmechanismen wie Maskierung, Selbststilisierung, Verklärung, Romantisierung, Mythisierung, Typisierung und ‚Image-Bildung‘“ (S. 501). In den letzten Zeilen des Buches wird die Ausgangsthese nochmals bestätigt: „Das ideale Musikerbildnis reflektiert wie ein Brennspiegel Teilmomente des orphischen Wirkens und Könnens. Es gelingt ihm, den Künstler angemessen zu deuten, eine Balance herzustellen zwischen Außen- und Innenbildnis und die ‚Geistseele‘ des Dargestellten durchscheinen zu lassen“ (S. 512).

*Das ideale Musikerporträt* verfügt im Vergleich einerseits mit Studienbüchern oder Nachschlagewerken (siehe etwa *Komponisten-Porträts: Bilder und Daten* von Elisabeth Schmierer, 2003) andererseits mit Abhandlungen zur Ikonographie einzelner Komponisten über ein eigenes Profil und kann sowohl für die Forschung als auch für die Lehre einen großen Wert haben. Die Publikation zeigt außerdem, dass sich ähnliche Veröffentlichungen zu anderen Musikerinnen und Musikern lohnen würden. Denkbar wäre etwa, der Frage nachzugehen, warum bestimmte visuelle Quellen (wie das Musorgskij-Porträt Il'ja Repins) in den internationalen Kanon eingegangen sind und welche Folgen dies auf die Musikforschung und Musikpraxis hatte bzw. aktuell noch hat.

Nicht weniger faszinierend als die in visueller Form dargestellten Sichtweisen auf die Propagandisten der Studie ist es, die Argumentation von Ute Jung-Kaiser zu verfolgen, die durch ihre Forschungsergebnisse nicht nur die anfangs zitierte Aussage Oscar Wildes belegt, sondern durch die auch bestätigt wird, dass der „auf eigene Gefahr“ zu gehende Weg unter die Oberfläche der Artefakte und auf dieselbe Art und Weise geschehende „Deutung der Symbole“ (vgl.: „Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril“) durchaus von Erfolg gekrönt sein kann.

(Mai 2020)

Anna Fortunova

*HELEN HAHMANN: Wir singen nicht, wir sind die Jodler. Ethnologische Perspektiven auf das Jodeln im Harz. Münster u. a.: Waxmann 2018. 187 S., Abb. (Internationale Hochschulschriften. Band 647.)*

Dass es eine eigene Jodel-Tradition in Mitteleuropa gibt, ist außerhalb der Harzregion so gut wie unbekannt. Dennoch ist das Jodeln im Harz mindestens so alt wie die berühmteren Jodelstile aus dem deutschen Alpenvorland, aus Südtirol und Österreich und aus der Schweiz, mit denen es unmittelbar jedoch nichts zu tun hat. Das Jodeln im Harz steht für sich, ist Tradition und gelebtes Erbe zugleich und wird jedes Jahr in Wettbewerben und bei Feierlichkeiten in unterschiedlichen Ortschaften im Harz zu Gehör gebracht. Helen Hahmann hat dieses Phänomen über mehrere Jahre erforscht und schließlich darüber an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2015 promoviert.

Ein bestimmter Vorrang, den diese Publikation der ethnologischen Perspektive einräumt, wird schon im Titel ersichtlich, denn nicht um Gesang geht es, sondern um das Jodeln, und das ist den Protagonisten

dieser Musiktradition zufolge nicht mit Singen gleichzusetzen. Helen Hahmann sucht in ihrer Arbeit wesentlich das Andersartige des Harzer Jodelns zu ermitteln. Gerade der naheliegende Vergleich mit dem alpenländischen Jodler zeigt am Ende, wie eigenständig die Praxis im Harz ist. Die Gegensätze lassen sich deutlich in der Geschichte beider Traditionen erkennen. Anders als z. B. der Jodler aus Tirol, ist der Harzer Jodler nie zum klingenden Synonym einer touristisch aufgeladenen Landschaft geworden, noch sind seine Träger als werbende „Botschafter“ ihrer Heimatregion auf Reisen ins Ausland geschickt worden. Deutliche Unterschiede kommen aber auch in der Vortragsart und im Repertoire zum Ausdruck. Diese werden von Helen Hahmann mittels musikalischer Analysen und der Untersuchung der jeweiligen Vortragstechnik des Jodelns im Harz ermittelt.

Trotz aller Eigenständigkeit und Spezifik scheint der Harzer Jodler mit anderen Jodeltraditionen mindestens zweierlei gemein zu haben: Er drückt die Naturverbundenheit seiner Praktizierenden aus, und er steht in einem innigen Verhältnis zu einer Reihe weiterer kultureller Praktiken der Region, die gemeinsam eine regional-ländliche Heimatvorstellung unterstreichen. Diese Harzspezifische Identifikation ist trotz der jüngsten Geschichte der politischen Teilung der Region erhalten geblieben. Jodel-Wettstreite und entsprechende sogenannte Folkloreveranstaltungen gab es durchgehend auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze, die den Harz über 40 Jahre lang unterteilte: der Oberharz in Niedersachsen, der Hochharz mit seiner höchsten Erhebung, dem Brocken, in Sachsen-Anhalt und der Südharz in Thüringen.

Die Harzregion ist für die Vielfalt im lokalen Kulturausdruck geradezu prädestiniert. Als ein Rückzugsgebiet in der Mitte Deutschlands, war der Harz wirtschaftlich vom Untertagebau und der Forstwirtschaft, später vom Hüttenwesen bestimmt. Zu-

gleich erlangte das deutsche Mittelgebirge mit seinen Buchen- und Fichtenmischwäldern ab Mitte des 19. Jahrhunderts große Beliebtheit bei ersten wanderlustigen Besuchern aus anderen Regionen und den urbanen Zentren. Die deutschen Romantiker erkannten hier eine bedeutende heimische „Sehnsuchtslandschaft.“ Auch Goethe hat sie beschrieben.

Kaum anderswo in Deutschland lassen sich unterschiedliche Traditionen in so enger Verbundenheit zueinander beobachten wie im Harz. Dafür stehen die Harzer Pfingstfeuer und Pfingstwürste, das Finkenmanöver, d. h. der Gesangswettbewerb von Singvögeln im Hochharz, der Bau und das Spiel auf der Harzer Zither, das repräsentative Holzhacken und das Peitschenklappen, oder die Trachtengruppen. Musikalisch fasziniert zudem die heute noch praktizierte Spieltechnik der Birkenblattbläser. All das und weitere kulturelle Besonderheiten sind immer auch mit dem Harzer Jodler aufs Engste im Jahresfestkalender verknüpft. Für Helen Hahmann stellt dieses Ganze ein Bündel regional-kultureller Ausdrucksformen dar, die zusammengenommen erst die Komplexität in der Vielfalt der lokalen Harzkultur ausmacht. Helen Hahmann bemüht dafür den alten volkskundlichen Fachbegriff „Brauchtum“, den sie wie folgt neu umreißt: „Brauchtum bezeichnet sämtliche Handlungen, die kollektiv von der Bezugsgemeinschaft ausgeführt werden können und einen kulturhistorischen Bezug zur Region zulassen. [...] ein Konzept, in dem verschiedene regional-kulturelle Praktiken gebündelt werden.“ (S. 73). In ihren Schlussbetrachtungen greift die Autorin den Begriff erneut auf und betont, dass bei den behandelten Praktiken „Inhalte weitergegeben werden, die schon die zurückliegenden Generationen geschätzt und aufrechterhalten haben“ (S. 172). Mit dieser Feststellung bewegt sich Helen Hahmann bereits in der neueren, auf die UNESCO-Konvention von 2003 zurückgehenden Definition für „im-

materielles Kulturerbe,“ ohne jedoch darauf einzugehen.

Die Ergebnisse der Forschung von Helen Hahmann weitergedacht, erscheint die Idee von Musik als ein immaterielles Kulturerbe besonders hilfreich, um den Blick auf einen größeren Kontext im Harz zu richten. So treten in Verbindung mit dem Harzer Sängewettstreit der Finken, dem „Finkenmanöver“, regelmäßig sogenannte Trachten- oder Folkloregruppen auf, die lokale Volkslieder und auch den Harzer Jodler präsentieren. Weiterhin interessant ist hierbei, dass es einen deutlichen Zusammenhang der Terminologie der Jodler und jener im Gesangswettstreit der kleinen Singvögel gibt. Die sogenannten „Jodlerschläge“ im Naturjodel, die als klanglich erzeugte Silben in bestimmten wiederholten Folgen ertönen (S. 138), lassen sich ganz analog in den ebenfalls von einer Fachjury bewerteten Vogelgesängen, den „Finkenschlägen“ erkennen. So ist auch der von den Jodlern auf Quintsprüngen basierte „Harzer Roller“ ein mensch- wie vogelgemachtes Klanggebilde, das gehört, erkannt und von Kennern bewertet wird. Wo lässt sich das Zusammenspiel von Natur und Kultur besser erkennen als hier in dieser systematisch angelegten Betrachtung der Harzkultur? Im Harz lebt also ein ästhetisch bedeutsames anthropologisches Grundprinzip musikalischer Perception, das hier exemplarisch zurückverfolgt werden kann. Die womöglich der Natur abgeläuschten und auf sie abgestimmten Verläufe der erklingenden Silben im sogenannten Naturjodler werden von der Autorin transkribiert und analysiert (ab S. 137).

Helen Hahmanns Buch füllt eine schon lange klaffende Lücke in der deutschen Musikforschung, besser, in der Erforschung von Musik, die in Deutschland erklingt. Ihr ist mit dieser Arbeit ein Kapitel deutsch-deutscher Musikgeschichte gelungen, die am Ende deutlich macht, dass sich regional-kulturelle Grenzen nicht grundsätzlich politisch durchsetzen lassen. Eine gemeinsame

Harzer Identität hat die vierzig Jahre Mauer immer wieder bis zu einem gewissen Grad zu ignorieren vermocht, sie wurde mit regelmäßigen Veranstaltungen auf beiden Seiten der Grenze aufrecht und lebendig erhalten. Das Buch bemüht verschiedene Betrachtungen und theoretische Herangehensweisen, um das Thema zu fassen. Besonders gelungen ist die Balance zwischen der Auswertung historischer Schriftbelege zur Praxis des Jodelns, den wiedergegebenen Zeugnissen der befragten Protagonisten und Liebhaber des Jodelgeschehens im Harz sowie den präzisen und klar positionierten Erkenntnissen von Helen Hahmann. Alles zusammen, ist das Buch zweifellos ein Meilenstein für die Erforschung der Harzkultur, ein grundlegender Beitrag zum immateriellen Kulturerbe in Deutschland und eine willkommene Bereicherung der Musikforschung hierzulande.

(Mai 2020)

Tiago de Oliveira Pinto

#### NOTENEDITIONEN

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: *Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 5: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Full Score. Hrsg. von P. E. VAJDMAN (†) und A. G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. LXXXIV, 191 S.*

PYOTR IL'ICH TCHAIKOVSKY: *Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces. Volume 6: Concerto for Violin and Orchestra D major op. 35. 1878. Arrangement for violin and piano. Hrsg. von P. E. VAJDMAN (†) und A. G. AJNBINDER. Chelyabinsk: Music Production International / Mainz: Schott Music 2019. XL, 165 S.*

Die Geschichte der Gesamtausgabe der Werke Peter Tschaikowskij ist zugegebenermaßen unübersichtlich: Zwar reichen die Bemühungen um das Œuvre schon weit ins frühe 19. Jahrhundert zurück, aber eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke ist bislang noch ein Desiderat geblieben. Die Gründe für diesen Umstand liegen nur bedingt in der Fülle an Material, dessen Provenienz nicht immer klar ist: Die 107 Bände umfassende sowjetische Ausgabe der Gesammelten Werke Tschaikowskij (*Полное собрание сочинений*) erschien zwischen 1940 und 1990 – allerdings ohne detaillierte kritische Berichte und unter nicht unerheblichen Auslassungen von Kompositionen und Tilgungen in Briefen des Komponisten, die Homosexualität oder Krankheitssymptome thematisierten. Die Notenbände erschienen ab 1970 auch bei Kalmus in den USA. Nach den bis 1993 zurückreichenden Versuchen von Schott Music, gemeinsam mit russischen Partnern eine kritische Gesamtausgabe zu realisieren, die auch internationalen Standards genügt, legt jetzt der russische Verlag Music Production International gemeinsam mit Schott die ersten Bände einer zunächst auf insgesamt 120 Notenbände angelegten Akademischen Gesamtausgabe vor, betitelt mit „Complete Works. Academic Edition“ – ideell und wirtschaftlich unterstützt von der russischen Regierung auf der Basis einer deutsch-russischen Kooperationsvereinbarung und herausgegeben von staatlichen russischen Stellen wie dem Moskauer Staatlichen Institut für Kunst und dem in Klin ansässigen Tschaikowsj-Museum. Ihre Herausgeber/innen verstehen die Ausgabe selbst als legitime Nachfolgerin der Vorgängereditionen (vgl. S. XVIII–XIX bzw. LXVI).

Zu den ersten Bänden gehört die Auseinandersetzung mit dem Violinkonzert op. 35, einem der meistgespielten Vertreter dieser Gattung. Dabei ist – trotz der insgesamt günstigen Quellenlage – die Editionsfrage auch dieser Komposition problematisch:

Der Komponist publizierte das Werk unmittelbar nach der Entstehung im Frühjahr 1878 im eigenen Arrangement für Soloinstrument und Klavier, hier als Band 6 der Edition. Die Ausgabe der Orchesterstimmen erfolgte im Jahr 1879, die Uraufführung ließ aber noch auf sich warten: Der Grund für die Verzögerung waren die Vorbehalte des ursprünglichen Widmungsträgers Leopold Auer gegenüber den technischen Herausforderungen des Soloparts. Bereits 1879 hatte allerdings Leopold Damrosch die Fassung für Violine und Klavier in New York zur Aufführung gebracht. Die eigentliche Uraufführung spielte dann Adolf Brodskij – der spätere Widmungsträger – erst im Herbst 1881 in Wien.

Die Konzeptionen Tschaikowskij sind ebenso wenig erhalten wie der Autograph des Klavierauszugs, überliefert ist aber eine teilautographe Partitur, die als Druckvorlage für die Erstausgabe bei Jurgenson in Moskau diente. Die Ausgabe, die Polina Vaidman (†) und Ada Aynbinder im Rahmen der „Academic Edition“ 2019 vorgelegt haben, orientiert sich in erster Linie an diesem Material als auch an der Auflage von 1888 sowie den zeitgenössischen Kopien aus dem unmittelbaren Umfeld Tschaikowskij. Dass trotz der problematischen Editionsfrage weder die Ausgabe des Konzerts, die 1949 von Valentina Rachkovskaya als Band 30A der sowjetischen Gesamtausgabe vorgelegt wurde, noch die Ausgabe der Klavierbearbeitung durch Nikolay Shemanin von 1946 (Band 55A) im Vorwort oder im Kritischen Bericht Erwähnung findet, verwundert. Die Herausgeberinnen weisen neben der Bearbeitung von Kreisler allein auf die praktischen Ausgaben des 20. Jahrhunderts hin (vor allem auf die 1947 entstandene Ausgabe von Mostras und Oistrakh, die auf der Erstausgabe des Klavierauszugs von 1878 basiert); die in Deutschland sehr verbreitete Ausgabe, die um 1930 bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, bleibt ebenfalls unerwähnt.

Dass hingegen die Partitur mit den Eintragungen Willem Mengelbergs der Edition zugrunde gelegt wird, bewirkt zwar sehr eindrucksvolle Abbildungen im Vorwort (so auf S. XLIX), ist aber editorisch undurchsichtig bis überflüssig. Von besonderer Bedeutung für die Entstehung des Konzerts, aber auch für diese Edition ist hingegen der Einfluss des Geigers Iosif Kotek, Schüler von Tschai-kowskij und wichtiger Gesprächspartner im Entstehungsprozess; dessen Schrift ist nachweisbar für den Solopart in der erhaltenen teilautographen Partitur – und diese ist von großer Bedeutung für die Edition, die ihrerseits versucht, möglichst nachvollziehbar die vielfach tradierten Übertragungsfehler seit der Erstaussgabe zu korrigieren.

Auffällig – für die Arbeitsweise des Komponisten aber typisch – ist die Fülle an fehlenden dynamischen Hinweisen, die hier harmonisiert worden sind. Die Korrekturen der Herausgeberinnen gegenüber dem Erstdruck betreffen eine bemerkenswerte Fülle an Details vor allem in Figurationen der Solovioline, für die vor allem die autographen Notizen Koteks als auch die Abschriften Brodskijs herangezogen worden sind; da diese Materialien offensichtlich auch bei der Erstellung der sowjetischen Ausgabe von 1940 vorlagen, bieten diese Details nur selten Überraschungen – werden hier aber endlich ausführlich dokumentiert. Gleichwohl birgt die Edition gerade in Hinsicht auf die virtuoson Passagen Neuigkeiten – vor allem im Kopfsatz (etwa T. 116 oder in der Kadenz T. 212 oder in T. 319). Trotz der jetzt im Kritischen Bericht nachvollziehbar differenzierten Sordino-Regelung in der Canzonetta fehlt in Takt 38 immer noch eine Angabe in der Solo-Violine. Entlarvend wirkt der unkommentiert bleibende Fingersatz in Takt 473, der weder im Erstdruck noch im Autograph auftaucht, sehr wohl aber in der Vorgängerausgabe von 1940 und ihren Nachfolgern.

Die Einführung der Herausgeberinnen im Vorwort ist sehr informativ und kundig;

vor allem die Kontextualisierung des Konzerts innerhalb einer spezifisch (ost-)europäischen Gattungsgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von großem Nutzen für die Einschätzung der Komposition. Etwas überraschend sind angesichts des hohen Standards dieser Edition sowohl die Druckfehler in der englischsprachigen Fassung als auch die schwankende Druckqualität.

(Mai 2020)

Birger Petersen

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Cœuvres instrumentales complètes. Série III: Musique de chambre. Volume 1: Quatuors et quintette à cordes.* Hrsg. von Fabien GUILL-OUX. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CV, 152 S. (*Musica Gallica.*)

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Cœuvres instrumentales complètes. Série I: Cœuvres symphoniques. Volume 4: Poèmes symphoniques. Le Rouet d'Omphale, op. 13 (R 169). Phaëton, op. 39 (R 170). Danse macabre, op. 40 (R 171). La Jeunesse d'Hercule, op. 50 (R 172).* Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXIV, 260 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Symphonie Nr. 3 c-Moll op. 78.* Hrsg. von Michael STEGEMANN. *Urtext aus Camille Saint-Saëns – Cœuvres instrumentales complètes.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017, 2019. XII, 190 S.

Mit den hier anzuzeigenden Bänden wird die neue kritische Gesamtausgabe der Instrumentalmusik von Camille Saint-Saëns fortgesetzt, die mit der mustergültigen Edition der *Orgelsymphonie* (vgl. *Die Musikforschung* 2/2018, S. 205f.) so vielversprechend begonnen hat. Zugleich ist es erkennbares Anliegen des Verlags, die neu herausgebrachten Notentexte sogleich für die Praxis nutzbar zu machen und ihnen auf diesem Wege weitere Verbreitung zu ermöglichen.

Beleg dafür ist u. a. die Taschenpartitur der *Orgelsymphonie*, die hier nur kurz angezeigt sei: Der Notentext entspricht dem des Gesamtausgaben-Bandes, das Druckbild ist auch bei Partiturseiten von mehr als 20 Notensystemen von tolerabler Größe, die Fertigung im Ganzen tadellos. Im dreisprachigen Vorwort erörtert der Herausgeber Michael Stegemann vor allem Interpretationsfragen, die den Praktiker erfahrungsgemäß am meisten interessieren. Auch der moderate Preis ist eine angenehme Überraschung; er erfreut vor allem den deutschen Nutzer, der sich noch gut daran erinnert, wie teuer Noten von Saint-Saëns in früheren Ausgaben gewesen sind.

Der Band mit den zwei Streichquartetten, ergänzt durch ein Arrangement des Adagios aus der zweiten Symphonie für Streichquintett, eröffnet die Serie III der Ausgabe, die Kammermusik, und mit dem Band 4, der die Symphonischen Dichtungen enthält, wird die Serie I der Symphonischen Werke fortgesetzt.

Um es gleich zu sagen: Der Gesamteindruck, den beide Editionen hinterlassen, ist erneut sehr gut. Dies darf deswegen vorweggeschickt werden, damit die wenigen kritischen Anmerkungen am Schluss dieser Besprechung richtig eingeordnet werden: Gerade zu Beginn einer neuen Werkausgabe sind redaktionelle Änderungen kleineren Ausmaßes noch möglich, etwa um dem Projekt noch stärkere Einheitlichkeit zu verleihen. Dazu können die Anmerkungen dienen.

Zunächst aber zu den beiden absoluten Pluspunkten des Streichquartett-Bandes: dem ausführlichen Vorwort und dem wirklich ausgezeichneten Stichbild der Partitur. Wie schon bei der *Orgelsymphonie*, so bietet das dreisprachige Vorwort auch hier weit mehr als nur eine Einführung in die Werke und ihre Edition. Der Herausgeber des Bandes, Fabien Guilloux, stellt dem Notentext eine ausführliche wissenschaftliche Einleitung von 28 Seiten (zweispaltig)

mit mehr als 300 Fußnoten voran, die zur Einordnung der Werke in ihrer Zeit unverzichtbar ist. Sie ist glänzend geschrieben und beleuchtet, weit darüber hinausgehend, ein wesentliches, in Deutschland immer noch nicht sonderlich gut bekanntes Kapitel der französischen Musikgeschichte. Wer künftig etwa zur Geschichte der Instrumentalmusik in Frankreich um 1900 arbeitet, kann an dem hier präsentierten Einleitungstext nicht vorbeigehen.

Der Benutzer der eigentlichen Notenausgabe hat dann ganz besondere Freude am bemerkenswert großen und wunderbar ebenmäßigen Partiturbild. Natürlich ist es deutlich leichter, einen Quartettsatz mit durchgehend nur vier Systemen halbwegs unfallfrei in eine schöne Ausgabe zu verwandeln als eine komplexe Orchesterpartitur, aber was hier präsentiert wird, ist doch außergewöhnlich; andernorts wird so etwas als Partiturausgabe im Großdruck eigens beworben. Und wie es sich für eine kritische Ausgabe gehört, findet sich das *Interlude et Final* des zweiten Quartetts im Anhang vollständig in einer früheren, deutlich kürzeren Werfassung abgedruckt. Der eigentliche kritische Apparat (Quellenbeschreibungen und Anmerkungen zur Textkritik) ist nur französisch gehalten, was für den Fachmann mit Erfahrung im Umgang mit Gesamtausgaben – auch wenn er die Sprache nicht perfekt beherrscht – kein großes Problem darstellen dürfte, da er weiß, was ihn erwartet und er sich in die Spezialterminologie schnell eingelese hat.

Der von Hugh Macdonald herausgegebene Band mit den Symphonischen Dichtungen, der als zweifellos populärstes Werk *Danse macabre* enthält, hat mit nur gut sieben (wiederum zweispaltigen) Seiten ein deutlich kürzeres Vorwort, das freilich ergänzt wird durch einen Beitrag von Michael Stegemann zur frühen Rezeptionsgeschichte der Werke. Besonders erhellend sind hier die auf S. LVII wiedergegebenen Angaben zu den Auflagen der verschiedenen Partituren

der vier Werke (*Danse macabre* sticht auch hier klar heraus). In den Quellenbeschreibungen am Ende des Bandes findet man weitere Angaben zu dieser für die Verbreitung der Werke eminent wichtigen Größe.

Die Verteilung der Noten, Systeme und Akkoladen auf die einzelnen Partiturseiten ist in diesem Band natürlich komplizierter als bei den Quartetten; neben einzelnen Seiten mit 13 Notensystemen finden sich solche mit 25. Innerhalb ein und desselben Werkes aber bleibt das Notenbild in sich stimmig und homogen; manche besondere Schwierigkeit, etwa der wiederholte Wechsel zwischen einer und zwei Akkoladen bei *La Jeunesse d'Hercule* (etwa S. 178–188), ist sicher und souverän bewältigt.

Ausgesprochen sonderbar ist freilich, dass der Kritische Bericht in diesem Band allein in englischer Sprache wiedergegeben ist. Ist hier die Übersetzung schlicht vergessen worden? Natürlich macht es für den Benutzer keinen großen Unterschied, in welcher – gängigen – Sprache er die Anmerkungen zur Textkritik studiert, dennoch sollte eine kritische Werkausgabe hier natürlich einheitlich verfahren und nicht von Band zu Band die Sprache wechseln. Apropos Sprache: Die deutsche Übersetzung des Vorworts ist hier leider oft hölzern, ja unzureichend, was vor allem von der weitverbreiteten Unsitte herrührt, spezifische Termini aus dem – hier englischsprachigen – Original 1:1 ins Deutsche zu übertragen. So ist mit Blick auf Liszts *Après une lecture du Dante* von „deskriptiven Klavierstücken“ die Rede (S. XLIII), im weiteren Verlauf begegnet man gar dem Verb „programmieren“, wenn „aufs Programm setzen“ gemeint ist. Hier hätte der Verlag vor Drucklegung unbedingt eine weitere Blindkorrektur lesen lassen sollen.

Ein weites Feld sind Herausgeberzusätze im Notentext. Da diese in beiden Bänden natürlich stets eigens als solche gekennzeichnet sind, erübrigt sich Kritik daran von vornherein. Dennoch wünschte man

sich nicht selten, die Herausgeber wären hier sparsamer verfahren, namentlich im ersten Satz des zweiten Quartetts (T. 101f., 176f. und 247f.: jeweils Akzente in allen vier Stimmen nach T. 59f.), aber auch im zweiten (T. 40, Cello, der ergänzte Akzent in der zweiten Takthälfte ‚beißt‘ sich mit der Diminuendo-Vorschrift), und im dritten Satz wäre vielleicht zu raten gewesen, keine einzige Cantabile-Beischrift zu ergänzen – oder das diesbezügliche Vorgehen genauer zu begründen. Was das „strikte Minimum“ (S. XCVII) an Herausgeberzusätzen ist, auf das sich die Ausgabe ausdrücklich beschränken möchte, darüber sollten die Verantwortlichen wohl noch einmal sprechen und dabei bedenken, dass letztlich jedes diakritische Zeichen das Auge zusätzlich belastet und manche Ergänzung eher den praktischen (Stimmen-)Ausgaben vorbehalten sein sollte. Eigentliche Schönheitsfehler im Notentext sind ausgesprochen selten: In *Danse macabre*, T. 237, kollidieren in den Kontrabässen die Viertelpausen mit den darüber notierten Achteln. In der Paukenstimme sind wiederholte Trillerzeichen bei Seitenwechsel mal ergänzt, mal nicht. In *La Jeunesse d'Hercule*, T. 413f., ist die „à 2“-Bezeichnung der Hörner und Trompeten missverständlich, beim Sekundvorhalt in den Holzbläsern (T. 412 und 416) stehen die Noten sehr dicht beieinander. Im Übrigen aber scheinen die langlebigen Kinderkrankheiten des Computer-Notensatzes inzwischen fast vollständig besiegt.

Für den Kritischen Bericht sei die Empfehlung ausgesprochen, die maßgeblichen getroffenen Entscheidungen zur Textkritik noch deutlicher herauszustellen und eindeutiger (gern auch ausführlicher!) zu begründen, was warum als Editionsgrundlage gewählt wurde. Wenn es beispielsweise bei der Edition von *Le Rouet d'Omphale* zu Beginn der „Critical notes“ heißt, Quelle P-e1 sei „full of errors“, dann verwundert es, dass diese offenbar so verderbte Quelle in den nachfolgenden Anmerkungen zur Textkritik

tik so beharrlich mitgeschleppt wird. Viele typische Kleinigkeiten – etwa zu Artikulation, Phrasierung oder Dynamik, ganz sicher aber der Nachweis einzelner durch Abbrivatur bezeichneter Takte – könnten jeweils vorab gebündelt abgehandelt werden, was die Lesartentabellen deutlich entlasten und damit aufwerten würde. Bei *Danse macabre* findet sich im Quellenverzeichnis auch Liszts Einrichtung für Klavier, die dann aber zur Textkonstituierung (vernünftigerweise) nicht herangezogen wird. Das Abkürzungsverzeichnis mit der wichtigen, für den deutschen Benutzer gewöhnungsbedürftigen Klärung der Oktavlagen schließlich hätte man besser an den Anfang des Kritischen Berichts setzen sollen und nicht an den Schluss.

Noch einmal: Diese kritischen Einwände haben keineswegs die Absicht, die Leistung der Bandbearbeiter und Herausgeber herabzusetzen, sondern im Gegenteil eine gute und gelungene Edition weiter zu verbessern. Die Saint-Saëns-Gesamtausgabe hat sich glänzend eingeführt. Man wünscht allen Beteiligten weiterhin eine gute Hand.

(Mai 2020)

Ulrich Bartels

## Eingegangene Schriften

Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900. Hrsg. von Stefan GASCH. Wien: Hollitzer Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 48.)

In bester Gesellschaft. Joseph Stielers Beethoven-Porträt und seine Geschichte. Begleitpublikation zu einer Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn. Hrsg. v. Silke BETTERMANN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2019. 96 S., Abb. (Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses. Band 29.)

Claras Brief. Ausgezeichnete Einsendungen zum Schülerwettbewerb der Robert-Schu-

mann-Gesellschaft Zwickau zum Clara-Schumann-Jahr 2019. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Christoph Dohr. 42 S., Abb.

Erfahrungen mit Bach. Ein Dresdner Bach-Buch. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Bernhard HENTRICH. Köln: Verlag Dohr. 203 S., Abb., Nbsp. (Bach nach Bach. Band 3.)

Barockmusik als europäischer Brückenschlag. Festschrift für Klaus-Peter Koch. Hrsg. von Claudia BEHN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2019. 370 S., Abb., Nbsp., Tab.

SABINE FRÖHLICH: Margarete Dessoff (1874–1944). Chordirigentin auf dem Weg in die Moderne. Hofheim: Wolke Verlag 2020. 368 S., Abb.

CHRISTINA GUILLAUMIER: The operas of Sergei Prokofiev. Woolbridge: The Boydell Press 2020. 286 S., Abb., Nbsp.

MONIKA HENNEMANN: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850. Hannover: Wehrhahn Verlag 2020. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.

Stefan Heucke. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 98 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte Neue Folge. Band 187.)

Hindemith – Schott. Der Briefwechsel. Hrsg. von Susanne SCHAAL-GOTTHARDT, Luitgard SCHADER und Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz: Schott Music 2020. 4 Bde., 695, 756, 764, 258 S., Abb.

PETER HOLMAN: Before the Baton. Musical Direction and Conducting in Stuart and Georgian Britain. Wollbridge: The Boydell Press 2020. 405 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Zwischen Identitätsbewahrung und Akkulturation: Deutsche Musikgeschichte in Übersee. Hrsg. von Christian STORCH.