

Besprechungen

ENNO SYFUß: Relation und Resonanz. Die Bedeutung des musikalischen Lernens für die Entwicklung der kindlichen Wirklichkeit unter Berücksichtigung konstruktivistischer und neurobiologischer Perspektiven. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 295 S., Abb., Nbsp.

Enno Syfuß bringt in seiner Dissertation konstruktivistische Lerntheorien mit systemtheoretischen Erklärungsansätzen und Erkenntnissen der Hirnforschung zusammen und bezieht diese Herangehensweisen auf das musikalische Lernen und Üben. Das Buch ist in vier Teile gegliedert, die jeweils mit einer Zusammenfassung der wesentlichen Aussagen enden.

Im ersten Teil wird der Begriff der Wirklichkeit aus Sicht des Konstruktivismus geklärt, wonach sich jedes Individuum eine eigene Wirklichkeit konstruiert. Da sich unsere tatsächliche Umgebung mit unseren Sinnen nicht vollständig erschließen lässt, können unsere Wirklichkeiten immer nur Annäherungen an die mutmaßliche Realität sein. Das Individuum setzt seine Wirklichkeit in Relation zu den Wirklichkeiten der anderen und gleicht sie auch mit den Erfahrungen in seiner gegenständlichen Umwelt ab. Dabei sucht und findet es Übereinstimmungen bzw. stellt Resonanzen mit der eigenen Wirklichkeit her und entwickelt so seine Weltsicht und die Sicht auf sich selbst immer weiter.

Im zweiten Teil will der Autor den Prozess dieser Wirklichkeitskonstruktion auf den Grund gehen. Er widmet sich dem kognitiven System anhand systemtheoretischer und neurologischer Erkenntnisse. Im Anschluss an die Erläuterung biokybernetischer und autopoietischer Mechanismen nach Humberto Maturana & Francesco Varela (1987), Niklas Luhmann (1984) und Peter Heil (1992) beschreibt Syfuß die neurophysiologischen Prozesse der Sinneswahrnehmung und Reizverarbeitung im Gehirn. Dabei hebt er besonders die Arbeit der Spiegelneuronen hervor, die bei der in-

tuitiven Identifizierung von fremden Handlungen, Handlungsintentionen und Emotionen beteiligt sind. Syfuß findet insofern Bestätigung seiner konstruktivistischen Sicht auf das Lernen, als sich das Gehirn den wechselnden Sinneserfahrungen und Anforderungen ständig anpasst und dabei dennoch den Eindruck von Stabilität erzeugt (S. 85).

Der dritte Teil widmet sich der Bildung von Wirklichkeit im Kindesalter. Für kindliche Weltsichten sind Egozentrismus, Dynamik und viel Phantasie charakteristisch. Darüber hinaus hebt Syfuß die große Bedeutung von Imitation und Interaktion bei der kindlichen Wirklichkeitskonstruktion hervor. Er sieht Gefahren in den „modernen Medienwelten“, die diese soziale Interaktion nicht bieten oder nur vortäuschen.

Im vierten und umfangreichsten Teil des Buches werden die obigen Erkenntnisse und Überlegungen auf das musikalische Lernen bezogen. Auch hier bekommen die Spiegelneuronen eine große Bedeutung zugesprochen, da sie beim Musizieren bzw. bei den damit verbundenen Prozessen der Imitation, Koordination, Empathie und des intuitiven Verstehens aktiv sind. Zudem wird das so genannte Hinabüben komplexer motorischer Abläufe beim Instrumentalspiel von langsam und konzentriert ausgeführten Bewegungen hin zu Automatismen im prozeduralen Gedächtnis beschrieben. Es folgt eine ausführliche Darstellung von Edwin Gordons *Music Learning Theory* (2001), die eine aktive Aneignung musikalischer Strukturen durch eine Art singende Kommunikation postuliert. Auch Jeanne Bambergers (1991) Beobachtungen des aktiven und selbständigen Problemlösens auf musikalischem Gebiet finden Berücksichtigung. Musik und musikalisches Lernen werden abschließend als ideale Umgebung für die individuelle Wirklichkeitskonstruktion durch Relation und Resonanz eingeschätzt und damit als förderlich für eine gesunde soziale, emotionale, sensorische und kognitive Entwicklung.

Syfuß hat sich mit diesem Buch einen Rundumschlag mit großem Radius vorgenommen. Das Vorhaben ist wohl maßgeblich aus seiner Skepsis den neuen Medien gegenüber

motiviert: „Wie nun, so muss man fragen, sollen diese Kinder lernen, sich sozial zu verwurzeln und emotional zu orientieren, wenn sich die Fähigkeit zu Mitgefühl, Verantwortung und Kreativität vor dem flirrenden Horizont einer medialisierten Hochgeschwindigkeitswirklichkeit aufzulösen beginnt und wenn der Nahkreis des Handelns als direkter Bezug zwischen Tun und Fühlen in der Isolation von virtuellen Scheinwelten zu ersticken droht?“ (S. 13). Dieser Befürchtung entsprechend besteht das Ziel der Arbeit darin, den hohen Wert des Musizierens für die kindliche Entwicklung vor allem gegenüber Fernsehen und Computerspielen interdisziplinär zu belegen und zu zeigen, dass Musik die „Fähigkeit zur Verwurzelung in individuellen, sozialen und kulturellen Wirklichkeiten“ fördert (S. 17). Hiervon dürften sich die meisten Leser/innen leicht und gern überzeugen lassen.

Das Buch bietet einen guten Einstieg in die Gedankengänge des Konstruktivismus, der bei vielen musikpädagogischen Konzepten eine Rolle spielt, sowie in grundlegende neurologische Prozesse und deren praktische Relevanz für die Musikpädagogik. Damit ist die Arbeit sicher eine anregende Quelle für interessierte, praktizierende Musikpädagogen. Aus dem Blickwinkel empirischer Musikforschung ist der Erkenntnisgewinn allerdings geringer, da u. a. der Stand der musikbezogenen Hirnforschung nicht umfassend und aktuell und auch nicht ganz objektiv dargestellt wird. Die Informationen stammen fast alle aus (zweifellos guten) Zusammenstellungen von Manfred Spitzer (2002), Wilfried Gruhn (2005) und Eckart Altenmüller (2006) sowie aus einem „Gespräch“ mit einem Experten für klinische Neurorehabilitation (S. 197 ff.). Aktuelle Beiträge aus internationalen Fachzeitschriften tauchen so gut wie nicht auf. Die etwas idealistische Forderung, dass die Instrumentaldidaktik zu ihrer eigenen „Modernisierung“ neurologische Erkenntnisse integrieren sollte (S. 259 f.), lässt sich wohl tatsächlich nur anhand solcher Überblicksarbeiten umsetzen. Denn die Instrumentaldidaktik ist wie jede andere Fachdidaktik auch darauf angewiesen, dass die Wissenschaftler/innen auf dem Gebiet

der Hirnforschung selbst praktische Konsequenzen aus ihren komplexen Befunden ableiten. Diese Fachleute sind damit aber durchaus noch zurückhaltend, was uns natürlich nicht veranlassen sollte, eigene Interpretationen vorzunehmen und leichtfertig Praxisbezüge herzustellen.

(Januar 2012)

Franziska Olbertz

ANJA HEILMANN: Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von „De institutione musica“. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. 400 S. (Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben. Band 171.)

Anja Heilmanns im Jahre 2005 an der Universität Rostock im Fach Klassische Philologie angenommene Dissertation befasst sich mit einer für die Geschichte der quadrivialen Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance zentralen Quelle, die in den letzten Jahrzehnten leider nur noch selten Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung und Diskussion gewesen ist. Wegen der fachwissenschaftlich noch immer ausstehenden Gesamtwürdigung von *De institutione musica* des Boethius – dem vom Frühmittelalter bis zur Frühen Neuzeit wichtigsten Traktat zur spekulativen, philosophisch-propädeutischen Musiktheorie – sowie der bis zu Heilmanns Studie fehlenden Rekonstruktion seiner geistesgeschichtlichen Grundlagen aus der neuplatonischen Philosophie der (Spät)antike erfüllt diese Arbeit ein wirkliches Desiderat der Theorieforschung zur älteren Musikgeschichte und weiß darüber hinaus auf breiter Front zu überzeugen.

In ihrem Aufbau zeigt Heilmanns Arbeit im Wesentlichen eine dreiteilige Anlage, wobei in den beiden ersten Großkapiteln anhand des von der Autorin bearbeiteten Traktats die wissenschafts-, erkenntnis- und zahlentheoretischen Grundlagen der quadrivialen Musiktheorie dargestellt sind und deren Standort im mittelalterlichen Wissenschaftssystem definiert wird. Im dritten Großkapitel ihrer Studie wendet die Autorin ihre Ergebnisse zu den

essentiellen methodischen Prämissen von *De institutione musica* schließlich auf ausgewählte Textbeispiele aus dieser Schrift an. In Mittelalter und Renaissance zentrale Aspekte der Wissenschaftstheorie wie die Unterordnung der Musiktheorie als Fach der angewandten Mathematik unter die Arithmetik oder die Positionierung der Fächer des Quadriviums im System und in der Propädeutik der mittelalterlichen Wissenschaftsordnung zwischen Physik und Metaphysik respektive Theologie kommen dort ebenso zur Sprache wie im engeren Sinne mathematische Konzepte wie die Tetraktys der ersten vier Zahlen aus der natürlichen Reihe (1-2-3-4) mit ihren Implikationen für die Intervallberechnung im pythagoreischen Stimmungssystem. Darüber hinaus finden kosmologische Konzepte Erwähnung wie der harmonikale Aufbau der Weltseele oder die Begriffstrias *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis*, ferner metaphysische und wissenschaftspropädeutische Aspekte wie das anagogische Potenzial der Musiktheorie als Fach des Quadriviums sowie die korrekte Interpretation der klassischen musiktheoretischen Legende von Pythagoras in der Schmiede.

Heilmanns Arbeit ist zu attestieren, dass sie nach den grundlegenden Forschungen von Calvin M. Bower einen neuen Meilenstein in der Forschungsliteratur zur quadrivialen Musiktheorie nach Boethius setzt. Anstöße zu einem dezidiert musikwissenschaftlichen Verständnis des boethianischen Theoriewerks will die Autorin aus ihrer Fachperspektive als klassische Philologin zwar nach eigener Einschätzung nicht in erster Linie bieten, aber letztlich ist ihr genau dies überzeugend gelungen: Auch für den auf dem Gebiet der Musiktheorie arbeitenden Musikwissenschaftler ist diese Studie uneingeschränkt zu empfehlen, insbesondere, wenn er sich für die wissenschaftstheoretischen Grundlagen und Aspekte von *De institutione musica* interessiert. In diesem Bereich leistet Heilmanns Dissertation in der Tat Bahnbrechendes: Der Autorin gelingt ein überzeugender Brückenschlag vom erkenntnistheoretischen, ontologischen und zahlen-theoretischen Kontext der Schrift *De instituti-*

one musica zur musiktheoretischen Interpretation des eigentlichen Quellentextes. Der hohe sprachliche Anspruch der Autorin, verbunden mit einer guten Lesbarkeit ihrer Studie, die vollständige Berücksichtigung und Diskussion des aktuellen Forschungsstands sowie aller Schriften der für das Verständnis von Boethius essentiellen neuplatonischen und scholastischen Theoretiker, ferner eine ausgesprochen systematische und klare Anlage zeichnen diese philologisch exakt gearbeitete Studie unter den Arbeiten zur boethianischen Musiktheorie ebenso aus wie die von der Autorin selbst erstellten Übersetzungen aller von ihr berücksichtigten Quellentexte im Anhang des Bandes.

(Februar 2012)

Daniel Glowotz

ALEXANDER ERHARD: *Bedyngams O Rosa Bella und seine Cantus-Firmus-Bearbeitungen in Cantilena-Form. Tutzing: Hans Schneider 2010. 408 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)*

Alexander Erhards an der Universität Tübingen angenommener Dissertation gebührt das Verdienst, einen weiteren weißen Fleck auf der Landkarte der nach wie vor lückenhaften Gattungsgeschichte der englischen Musik des 15. Jahrhunderts geschlossen zu haben. Seine Spezialstudie untersucht in umfassender Weise die polyphone Vertonung des italienischen Liedes „O Rosa Bella“ von John Bedyngham im Cantilena-Satz einschließlich ihrer zeitgenössischen Bearbeitungen mit einem abschließenden Ausblick ins 16. Jahrhundert. Bei „O Rosa bella“ handelt es sich ursprünglich um einen weltlichen Text, der aus der Tradition der Viniziane und Gustiniane Norditaliens stammt und dort in der Zeit Johannes Ciconias erstmals mehrstimmig vertont wurde. Wie Erhard in seiner Arbeit überzeugend nachweisen konnte, gehört Bedyngams Vertonung jedoch nicht unmittelbar zur gleichen Werkgruppe, sondern stellt die Kontrafaktur seiner mehrstimmigen Fassung der gregorianischen Fronleichnams-Antiphon „O quam suavis est“, „Domine, spiritus tuus“ dar. Ob

Bedyngham die Kontrafazierung zu „O Rosa bella“ selbst vorgenommen hat, lässt sich auf der Grundlage der überliefernden Quellen jedoch nicht mehr klären. Allerdings hat sein „O Rosa bella“-Satz eine eigene internationale Bearbeitungstradition generiert, deren Rezeptionsgeschichte Erhard für alle existierenden Formen, darunter lagengleiche Oberstimmen-duette, nachträglich hinzu komponierte Stimmen wie Contratenores und Concordantie sowie Quodlibets analytisch und quellenphilologisch umfassend dargestellt hat. Besonders erwähnenswert sind dabei die Brückenschläge des Autors zwischen England und dem süddeutschen Raum sowie seine erhellenden gattungsgeschichtlichen Ausführungen zum Begriff *Gimel*, die – und das ist keineswegs selbstverständlich – von ihm äußerst präzise mit Nachweisen aus den passenden zeitgenössischen Musiktraktaten belegt werden. Einen weiteren besonders interessanten Aspekt der Arbeit stellen die Überlegungen des Autors zu den verschiedenen Implikationen des Rosensymbols und ihrer Bedeutung für die Tradition der „O Rosa bella“-Vertonungen im Allgemeinen dar. Für Bedynghams Vertonung im Besonderen gelingt Erhard ein formalanalytisch sauberer Nachweis ihrer Mittlerstellung zwischen einem Chanson- und einem Motettensatz, die letztlich wohl auch ihre Entstehung als Kontrafaktor begünstigt hat.

Erhards Arbeit vermittelt somit in allen Abschnitten den Eindruck einer äußerst soliden, gründlich gearbeiteten Studie, die in den Bereichen der Quellenphilologie, der Stil- und Rezeptionsgeschichte sowie der Analyse besonders zu glänzen vermag. Aufgrund der klaren Sprache und präzisen Ausdrucksweise ihres Autors gehört sie darüber hinaus zu denjenigen schwerpunktmäßig philologischen Studien, die sich angenehm lesen lassen. Die komplexe Quellen- und Überlieferungssituation der „O Rosa bella“-Vertonung und aller ihrer Bearbeitungen wurde vom Autor exzellent dargestellt; der aktuelle Forschungsstand zum Thema ist vollständig berücksichtigt und wird kritisch gewürdigt. Textlayout, Redaktionsarbeit und Bibliografie einschließlich der Quellenübersicht sind vorbildlich und geben keinerlei An-

lass zur Kritik. Die umfangreichen Anhänge mit den vom Autor besorgten, kritischen Editionen des bearbeiteten Notenmaterials und tabellarischen Übersichten zur Überlieferungssituation lassen ebenfalls keine Wünsche offen. Überlegungen zum Werkkontext bleiben aufgrund der schwierigen Quellenlage zur Vita Bedynghams und der primär philologischen Ausrichtung der Arbeit verständlicherweise ein sekundärer Aspekt. Alle wichtigen gattungsgeschichtlichen Überlegungen sind von Erhard dagegen in die jeweiligen analytischen und quellenphilologischen Abschnitte eingearbeitet worden, so dass sich in diesem Punkt ein überzeugender multivalenter Methodenansatz ergibt. Kleinere zu konstatierende Kritikpunkte betreffen die fehlende Trennung zwischen der Beschreibung des untersuchten Problems und der Übersicht über die Quellen- und Forschungslage im Einleitungsabschnitt sowie die recht häufigen methodischen Reflexionen des Autors. Diese schmälern den hervorragenden Gesamteindruck der insgesamt sehr gelungenen Studie aber in keiner Weise. (Februar 2012) Daniel Glowotz

NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2010. 446 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 3.)

1507 setzten sich in Basel Gregor Mewes (*Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi m[u]sicorum Jacobi Obrecht*) und in Augsburg Erhard Oeglin (*Melopoiaie sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum*) als erste Drucker nördlich der Alpen unabhängig voneinander mit der neuen Technik des Typendrucks mehrstimmiger Musik auseinander. Die Erinnerung an dieses Ereignis war der Anlass für ein im Januar 2007 vom Institut für Musikwissenschaft in Wien unter Leitung von Birgit Lodes in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltetes internationales Symposium, dessen Beiträge nun in englischer und deutscher Sprache vorliegen.

Während Mewes' bedeutender Druck erst kürzlich durch Lodes' Habilitationsschrift die verdiente Beachtung erlangte, wurden Oeglins *Melopoiae* häufig erwähnt, doch unter falschen Vorzeichen: Als didaktisches Lehrwerk sind sie keineswegs zu verstehen, wie Lodes in ihrem Beitrag deutlich macht. Auch Gundula Bobeth hinterfragt die bisher angenommene codifizierende Wirkung der *Melopoiae*; sie stellt sie anderen, auch handschriftlichen Odenkompositionen gegenüber. Den beiden Beiträgen geht derjenige Mary Kay Duggans voraus, der einen generellen Überblick über die Musikproduktion im Inkunabelzeitalter des deutschsprachigen Raums gibt.

„Medienwechsel“: Die im zweiten Teil unter diesem Titel zusammengefassten Beiträge stellen die neuen Möglichkeiten des Drucks in den Vordergrund. Michele Calella beschäftigt sich mit der sich in Drucken abzeichnenden Veränderung der Bedeutung des Komponisten, während Nils Grosch die gedruckten Tabulaturen ihren handschriftlichen Verwandten gegenüberstellt: Jene wandten sich, anders als die Drucke, an ein Publikum mit musiktheoretischer Allgemeinbildung. Wie vielfältig die Möglichkeiten des Auswählens und der Manipulation waren, die sich durch die Gestaltung von Titelseiten und Vorworten eröffneten, zeigt der Beitrag von Thomas Schmidt-Beste: Paratexte lassen noch heute den Markt sichtbar werden, der sich um die neuen Druckergebnisse ausbreitete.

Mit Markt und Marketing befassen sich die Beiträge des dritten Teils. Hans-Jörg Künstel betont, dass es Musikdrucker im engeren Sinn im deutschen Sprachraum dieser Zeit nicht gab. Niemand nämlich konnte vom Musikalien-Vertrieb allein leben. Buchmessen halfen zwar, den Umsatz zu regeln, der Vertrieb unterlag jedoch großen Schwankungen, bedingt nicht zuletzt durch die Reformation und deren Folgen.

Auf diese kommt auch Royston Gustavson in seinem Beitrag zu sprechen. Er lenkt den Blick auf die Prozesse des Veröffentlichens und macht deutlich, wie unterschiedlich die Vermittlungsketten zwischen Hersteller und Konsumenten gestaltet werden konnten: Während

Peter Schöffler z. B. Produkte hoher Qualität herstellte, war Christian Egenolff wohl der geschickteste Geschäftsmann unter seinen Kollegen. Welche Wege der Vertrieb bestimmter Druckerzeugnisse nahm und wie bewusst abwägend Verleger und Drucker ihre Entscheidungen trafen, arbeitet Stanley Boorman (besonders am Beispiel von Gardano und Scotto in Venedig und Eichhorn und Hartmann in Frankfurt an der Oder) eindrucksvoll heraus, und John Kmetz weist in seinem Artikel auf die Voraussetzungen und Bedingungen des geschlossenen Marktes hin: Französische, englische und italienische Musikdrucke wurden von Lesern des deutschen Sprachraums rezipiert, umgekehrt jedoch fand kaum ein Austausch statt und wurde wohl auch gar nicht angestrebt.

Dass Peter Schöffler, wie Andrea Lindmayr-Brandl überzeugend zeigt, auf den Typensatz Petruccis zurückgriff (und übrigens – auch dies entdeckte Lindmayr-Brandl – mit dem Titelholzschnitt zu Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein* von Arnolt Schlick auf den venezianischen Kupferstich einer Tarockkarte), entspricht der von Kmetz skizzierten Richtung der Rezeption. Schlicks *Tabulaturen* (1512) beschäftigen auch Markus Grassl in seinem Beitrag, der außerdem Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (1511) heranzieht. Während Schlick eine Darstellung des gesamten Spektrums der verschiedenen Arten von Instrumentalmusik beabsichtigte, zielte Virdung, dessen holzgeschnittener Druck durchaus ernst genommen zu werden verdient, auf deren ästhetische Legitimation.

Der vierte Teil des Bandes („Theoretica und Tabulaturen“), zu dem die eben genannten Beiträge gehören, wird eröffnet durch die Ausführungen von Thomas Röder. Um ein „gutes Singen“ zu erreichen, war die Kenntnis der *Ars musica* unabdingbar – in dieser Beziehung lassen die Musiklehren des Inkunabelzeitalters, die Röder in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt, keinen Raum für Zweifel (so z. B. Conrad von Zabern in *De modo bene cantandi*, 1474). Zur Zeit der ersten Mensural-Typendrucke (z. B. in Veit Bilds *Stella*, 1507) wurde ein solches Anliegen als reine Zeitver-

schwendung abgetan, was Röder nicht ohne Wehmut feststellt.

Liederbücher und Liederblattdrucke sind Thema des letzten Teils des Jubiläumsbandes. Frieder Schanze skizziert die Geschichte des Liederblattdruckes und begegnet einem dringenden Forschungsdesiderat, indem er ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher bekannter mit Noten versehener Blätter zusammenstellt. Nicole Schwindt geht der Orthographie des Notensetzens und der Frage nach, ob die Blüte des Liederbuch-Drucks im Augsburg der 1520er Jahre mit der Verbindung zwischen Mitgliedern der Offizin Oeglins und der Hofkapelle Maximilians zusammenhängen könnte.

Wie weitgreifend die Vernetzung von Verlegern und Druckern der damaligen Musikszene war, wird auch in den beiden Beiträgen David Fallows' deutlich. Die Fragmente des Liederbuchs von Kampen (ca. 1535) lassen sich vermutlich in die Werkstatt Peter Schöffers zurückführen und dienen – anders als bisher angenommen – Egenolff wohl als Vorlage für eines seiner Liederbücher. Der Frankfurter Drucker und die von ihm verwendeten Vorlagen stehen im Zentrum des zweiten Aufsatzes von Fallows. Auf verschiedenen Wegen (nicht zuletzt durch die stilistische Analyse einiger nur als Diskant überlieferter Chansons) gelingt es Fallows, die vermutlich weitreichenden Rückgriffe Egenolffs auf Produktionen Schöffers nachzuweisen.

Schöffers und die Reformation, Oeglin und das Augsburg des 16. Jahrhunderts, Egenolff und die Herausforderungen des Marktes – die Themen der Kongressbeiträge ergänzen sich wie im Hin und Wider eines Gesprächs. Der Leser wird bedauern, den Diskussionen zwischen den Vorträgen nicht mehr lauschen zu können, doch zufrieden sein, diesen Band von hohem Niveau in den Händen zu halten. In Leinen gebunden, ausgestattet mit einer ausführlichen Einleitung, einem Register, englischsprachigen Abstracts und vielen Abbildungen, ist das Buch wahrlich nicht „onkünstlich, onartig, onmöglich“ (wie Schlick Virdung in Bezug auf dessen Druck vorwarf, nachzulesen im Beitrag Lindmayr-Brandls, S. 295). Ein

Nischendasein werden die drei Ni's nicht führen, auch im Nimbus nicht verschwinden, sondern – das sei ihnen zu wünschen – von einem weiten Leserkreis dies- und jenseits der Alpen und des Atlantiks gelesen werden, und dies sicher mit großem Vergnügen.

(April 2012)

Isabel Kraft

LORENZ GADIENT: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet. München/Salzburg: Musikverlag Katzschler 2010. 203 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 45.)

Das Tempo ist zugleich die objektivste und die subjektivste Kategorie der Musik. Die Tempoforschung steht somit vor dem Problem, dass sie objektive Methoden auf einen Bereich anzuwenden versucht, in dem subjektive Präferenzentscheidungen dominieren. Umso erfreulicher ist, dass Lorenz Gadients neuerlicher Versuch, die These von der ‚metrischen‘ Lesart der Metronomvorschriften zu begründen, durchgängig einen polemischen Ton vermeidet und eine Darstellungsart wählt, die den Weg von den Quellentexten zu den gezogenen Schlussfolgerungen vorbildlich transparent hält.

Gadient entfaltet seine Hypothese in vier Großkapiteln. Im vierten Kapitel wird die Frage nach dem ästhetischen Umgang mit den verlangsamten Tempi behandelt – wobei Gadient auch bei langsamen Sätzen für die ‚metrische‘ Lesart plädiert. Das dritte Kapitel widmet sich konkreten Messmethoden und versucht, die Idee der Tempohalbierung mit Daten zu historischen Aufführungsdauern in Einklang zu bringen. Im ersten Kapitel wird eine Reihe widerlogisch schneller Metronomangaben diskutiert. Leider verengt Gadient jedoch die Fragestellung auf den Gegensatz halbiertes oder nicht-halbiertes Tempi und geht nicht auf Erklärungsmodelle ein, die von einer nur um wenige Stärkegrade zu schnellen Metronomangabe ausgehen (wie die Idee, überschnelle Metronomwerte auch als Vermark-

tungsargument des Virtuosenkomponisten zu erklären).

Der Kern von Gadients Argumentation findet sich im zweiten Kapitel, in dem die Annahme einer Tempomessung mittels Vollschwingung gegen ihre Kritiker wie Klaus Miebling verteidigt und bekräftigt wird. Eine zentrale Hypothese ist dabei, dass diese Messmethode nicht nur für ganze Takte, sondern ebenso für Unterteilungswerte Geltung besitzt (S. 82). Vorausgesetzt ist bei Gadients also immer, dass eine Metronomvorschrift nicht ein Schrittempo angibt, sondern ein Durchschrittempo (so dass die Angabe Viertelnote = 80 eine mensurale Einheit bezeichnete, die von einem Paar gleicher Zeitspannen gebildet wird, auf die wiederum der Metronomwert zu beziehen wäre): „Ein Zeitmaß im Allgemeinen und eine Notengeltung im Besonderen wurde als ein ‚Ganzes‘ verstanden, das nur durch die Teilung in zwei Hälften als Maß einer zeitlichen Dauer und einer Bewegung faßbar ist ...“ (S. 59). Die „metrische“ Lesart ist also ein Hybrid aus einem Element der alten Tactuslehre, die (in der Terminologie Wilhelm Seidels) *divisional* von einem gegebenen Ganzen ausgeht, und einer *progressionalen* Komponente (der äquidistanten Pendelbewegung).

Dabei schließt Gadients von der Zählweise der Ganzen auf eine dann analog binäre Zählart auch der kleineren Notenwerte (S. 58 f.). Doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Analogieschluss hier eher auf den (unter anderem von Kirnberger erwähnten) umgekehrten Tatbestand referiert, dass in schnellen Tempi auch notierte ganze Takte als einzelne Zählleinheit aufgefasst werden müssen. Zudem ist natürlich für die *divisionale* Theorie die Zählzeit die unterteilende Ablaufschicht, wohingegen in vielen Metronomangaben die Zählzeit als der *divisionale* Einheitswert zu setzen wäre.

Noch mehr Diskussionsstoff verspricht Gadients zweite zentrale Hypothese: Er geht davon aus, dass der Begriff der Zeitsekunde auch ein normativer Referenzbegriff für die metrische ‚Zwei-Einheit‘ ist (und also die Sekunde als kleinste gebräuchliche Einheit der Zeitei-

lung analog der kleinsten Einheit der metrisch geteilten Zeit gesetzt würde: einem Paar aus zwei Pendelschwingungen). Dann aber würde jene normativ bestimmte Sekunde eine faktische chronometrische Dauer von zwei Sekunden besitzen (da ja zugleich die einzelne Pendelschwingung am Maß der Zeitsekunde ausgerichtet ist).

Die Frage ist aber, ob die Widersprüche, die Gadients tatsächlich in einigen Formulierungen aufzeigen kann, nicht eher das Resultat der Problematik sind, in die Theoretiker sich verstricken mussten, die einen normativen Metrumbegriff mit einer nominalistischen Messmethode zu verbinden suchten. So beschreibt Marin Mersenne in einem für Gadients zentralen Zitat (S. 85) die Triplierung des Zweiertakts und bezieht dabei tatsächlich die gleiche Gesamtlänge beider Takte (und nicht deren differente Schlagzeitlänge) auf das Maß einer Zeitsekunde. Wenn Mersenne jedoch tatsächlich seinen Taktbegriff aus dem Faktum der Doppelschwingung herleiten würde, müsste ihn die Abbildung dreier statt zweier Schläge im Tripeltakt offenkundig vor Probleme stellen (da ein Pendel keinen *Tactus inaequalis* abbilden kann). Zudem interpretiert Gadients Formulierungen wie „Hin- und Herschwingen“ immer als Referenz auf die Summe beider Schwingungsbewegungen; es wäre aber auch eine Lesart wie ‚die getroffene Aussage gilt sowohl für die Hin- und die Herschwingung‘ denkbar, bei der gerade die akustische Identität der Schlagpunkte trotz ihrer optischen Abbildung in zwei differenten Pendelformen herausgestrichen würde (S. 91).

Keiner dieser Punkte widerlegt direkt die Argumentation Gadients, aber es muss auffallen, dass die Argumentation solche Leerstellen zulässt, indem auf die genannten Gegenhypothesen nur selten explizit eingegangen wird. Gadients Vorgehensweise macht damit am Ende vor allem ein Grundproblem der Tempoforschung sichtbar: Das Ziel, eine widerspruchsfreie Theorie der Aufführungspraxis zu entwickeln, führt dazu, das Kriterium der Widerspruchsfreiheit auf die Theoriedokumente zu projizieren. Die gefundenen Widersprüche aber müssen nicht Indizien für eine alternative Lesart

sein; vielleicht sind es auch schlicht Widersprüche. Aus der Idee, dass zumindest zeitweise zwei einander ausschließende Lesarten des Metronoms nebeneinander bestanden haben, ergibt sich, dass Gadients Kronzeugen als Theoretiker zwar so unfähig gewesen sein müssten, dass sie versäumten, auf dieses Nebeneinander hinzuweisen, doch zugleich die Fähigkeit besessen haben sollen, in der theoriegeschichtlich komplexen Übergangszeit hin zur modernen Akzenttheorie eine widerspruchsfreie Theorie jener Lesart zu entwickeln, die der Akzenttheorie eben nicht entspricht.

(November 2011)

Julian Caskel

THOMAS DANIEL: *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“*. Studie und Vervollständigung. Köln: Verlag Dobr 2010. 140 S., Nbsp.

Die „Beilage 3“ zum Autograph der *Kunst der Fuge*, die das Thema der hier zu besprechenden Arbeit bildet, stellt nicht nur eins der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte dar, sondern ist auch mit einer Reihe von Rätselfragen verbunden. Ist Bach über der Komposition gestorben, wie Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Nachschrift als Grund für das Abbrechen der Aufzeichnung angab? War er mit dem Geschriebenen unzufrieden und wollte es verbessern (Heinrich Husmann in BJ 1938, 21–24)? Oder ist eine bereits existierende Fortsetzung verloren gegangen (so Christoph Wolff: „The Last Fugue: Unfinished?“, in: *Current Musicology* 1957)? Ferner: Hat Bach schon alle vorgesehenen Themen eingeführt, oder plante er noch ein weiteres hinzuzufügen, das die *Fuga a 3 Soggetti* (so der von den Herausgebern des posthumen Erstdrucks hinzugefügte Titel) zur Quadrupelfuge hätte werden lassen? Und schließlich: Wie lässt sich der Befund des Notentextes mit den etwas kryptischen Angaben des Nekrologs in Einklang bringen? Was die Zahl der Themen betrifft, so zeigte der Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm in einem Aufsatz in der *Berliner Musik-Welt* 1880/81, dass das Urthema der *Kunst der Fuge* mit den drei Soggetti des Fragments kombinierbar ist,

und vermutete, dass Bach diese Kombination auch geplant habe. Er stieß damit das Tor auf zu einer großen Anzahl von Versuchen, das Fragment zu einer vollständigen Quadrupelfuge zu erweitern. Besonders nachdem die *Kunst der Fuge* in den 1920er Jahren zum Konzertwerk geworden war, entstanden solche Ergänzungen in großer Anzahl. Walter Kolneder hat in seiner vierbändigen Monografie über die *Kunst der Fuge* (Wilhelmshaven 1977, S. 303 ff.) 20 Vervollständigungsversuche auflisten können – eine Zahl, die sich in der Folgezeit noch wesentlich erhöht hat. Diesen Ergänzungen liegt offenbar die Überzeugung zugrunde, dass es mit Hilfe von Analyse und künstlerischer Einfühlung gelingen könnte, das von Bach Geplante zumindest annähernd zu erschließen. Zwar steht die Pluralität der Ergänzungsversuche zu dieser Überzeugung eher im Widerspruch. Doch die Erfahrung, dass jede neue Ergänzung ihre raison d'être daraus beziehen muss, dass sich alle vorangehenden als unrichtig erweisen lassen, führte bisher nicht zu Resignation, sondern spornte zu immer erneuten Versuchen an, die optimale Lösung zu finden.

An diese Tradition knüpft Thomas Daniel mit seiner neuen Ergänzung an. Ihre Satztechnik beruht auf einer gekonnten Imitation des Bach-Stils und berücksichtigt auch, dass die Ergänzung entsprechend zum überlieferten Teil auf einem Klavierinstrument manualiter spielbar sein sollte. Der Aufbau folgt Bach'schen Mustern, soweit dies angesichts des Fehlens von direkten Parallelfällen möglich ist. Zunächst wird die von Bach selbst noch begonnene Durchführung der drei exponierten Themen abgeschlossen, dann folgt eine Neuexposition des Urthemas und in einer Schlussdurchführung werden alle vier Themen kombiniert. Dieser von 239 Takten des Fragments auf 372 Takte erweiterte Notentext wäre für sich kein Thema für eine Besprechung in einem musikwissenschaftlichen Periodikum, denn er verhält sich zur Bach-Forschung etwa wie ein Historischer Roman zur Geschichtsschreibung. Jedoch finden sich Beiträge zur Bach-Analyse in jenen Partien des Buches, die sich mit dem Überlieferten beschäftigen, um eine Grundlage für hypothetische Extrapolationen zu ge-

winnen. Hierzu gehören die Kapitel über die Themen und die Möglichkeiten ihrer kontrapunktischen Verknüpfung, über den Aufbau der Fuge und ihre Stellung im Gesamtwerk. Analytische Aussagen über Bachs Fuge und ihren Werkkontext enthält implizit auch das Kapitel über die Vervollständigungen seiner Vorgänger, deren Unvollkommenheiten Daniel zu einem eigenen Versuch motiviert haben. Eine eindringliche Kommentierung ausgewählter Korrekturvorgänge im Autograph enthält wertvolle Beobachtungen zu Bachs Arbeitsprozess und ergänzt das Korrekturenverzeichnis des Kritischen Berichtes von *NBA VIII/2* (auf den Daniel merkwürdigerweise nicht Bezug nimmt), hat aber keinen Zusammenhang mit der Frage der Vervollständigung. Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der strukturellen und symbolischen Bedeutung der Zahlen, wobei sich der Verfasser gegenüber Spekulationen eine wohltuende Zurückhaltung auferlegt (obwohl seine Sicherheit darüber, dass die Quadrupelfuge 372 Takte lang hätte werden müssen, vielleicht nicht von jedem Leser geteilt wird).

Als Anhang enthält das Buch den vervollständigten Notentext, Faksimiliewiedergaben der Quellen und einen Neudruck von Nottebohms Aufsatz von 1880/81. Letzterer ist deshalb sehr willkommen, weil das Original an entlegener Stelle publiziert ist und deshalb meist nur nach Sekundärquellen zitiert wird. Immerhin handelt es sich um einen Schlüsseltext zur Rezeptionsgeschichte der *Kunst der Fuge*; noch 1996 konnte Klaus Hofmann konstatieren, dass seit Nottebohms Nachweis der Kombinierbarkeit „die Zugehörigkeit des Satzes [zur *Kunst der Fuge*] unumstritten“ ist (Kritischer Bericht zu *NBA VIII/1*, S. 95). In dessen hat neuerdings Gregory Butler in seinem Beitrag *Scribes, Engravers and Notational Styles* im Sammelband *About Bach* (Urbana 2008) die Nottebohm'sche These (von der er selbst 1983 in seinem Aufsatz in *MQ* ausgegangen war) mit bedenkenswerten Überlegungen erneut in Frage gestellt. Die Autoren künftiger Vervollständigungen werden sich mit seinen Argumenten auseinanderzusetzen haben. – Am Rande bemerkt: Angesichts der großen

Zahl von vorkommenden Namen und Literartiteln wäre man für ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister dankbar gewesen.

(Oktober 2011)

Werner Breig

Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. „De eruditione musica“ (1732) und „Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)“. Mit Übersetzungen und Kommentaren. Hrsg. von Karsten MACKENSEN und Oliver WIENER. Mainz: Are Musik Verlag 2011. X, 143 S. (*structura & experientia musicae. Southampton-Würzburg Studies in Eighteenth Century Musical Culture. Band 2.*)

„Ich wundre mich öfters, wie doch sonst ganz gelehrte Leute, zu diesen an Künsten und wissenschaften sehr fruchtbahren Zeiten so unüberlegte und abgeschmackte Fragen aufwerfen können, ob diejenigen, welche von der *musical*. Gelehrsamkeit etwas geschrieben hätten, unter die Gelehrten zu rechnen sind? und ob die *Musik* ein Theil der Gelehrsamkeit genennet werden könne?“, fragt Johann Mattheson zu Beginn seiner einzigen selbständigen vollständig auf Latein erschienenen Schrift *De eruditione musica* – zugleich immerhin die einzige Abhandlung Matthesons, die noch 1752, also zwanzig Jahre später, im Kontext der Gottsched-Kontroverse, eine zweite Auflage erfahren sollte. Mattheson wählte für seine Erörterung des Problemfeldes bescheiden die Form eines Briefes – und kokettiert mit der dieser Form innewohnenden Nachlässigkeit. Machen diese formalen Umstände die Schrift schon zu einem Unikat in der deutschen musikalischen Literatur der ersten Jahrhunderthälfte, so wird das Alleinstellungsmerkmal der nur 16 Seiten umfassenden Schrift vollends deutlich aufgrund ihres Inhalts: Das Anliegen Matthesons ist für seine Arbeiten keineswegs ungewöhnlich, die Art der Beschäftigung aber, in der Breite des Diskurses auf engstem Raum, sehr wohl. Die Infragestellung des wissenschaftlichen Ortes der Musik zielt zwar auf die Definition des akademischen Ge-

genstands, aber außerhalb eines traditionellen akademisch-universitären Diskurses: Mattheson will Musik und damit den Bereich musikbezogenen Fachwissens endgültig einer quadrivialen Einordnung entziehen. Sein Begriff einer musikalischen Gelehrsamkeit ist ein musikalisch-praktischer, der etwa dem Lorenz Christoph Mizlers entgegengesetzt ist; daran ändert auch die Widmung der Schrift Mizlers *Dissertatio quod musica scientia sit* von 1734 an Mattheson nichts.

Mit der Publikation der kleinen Schrift Mizlers neben *De eruditione* Matthesons treten die Texte durch die Ähnlichkeit ihrer Frage- richtung, vor allem aber durch den Widerspruch ihrer Antworten in einen Dialog; Mizler fordert im Sinne exakter Wissenschaft als Kern einer solchen auch für die Musik die Demonstratio als Zentrum einer Wissenschaftstheorie – ein dem eklektischen Ansatz Matthesons grundsätzlich widersprechendes Verfahren. Für Mizler ist die Musik ein Teil der philosophischen Gelehrsamkeit – aber eben auf Grundlage einer sicheren Beweisführung. Die wissenschaftlich-publizistische Beschäftigung mit Musik, die Mattheson in seinen Schriften artikuliert, stimmt überein mit der Sichtweise Mizlers – wobei dessen wissenschaftliche Prämissen gänzlich entgegengesetzt sind. Die Rezeption des Sensualismus insbesondere englischer Provenienz durch Mattheson ist für die Differenz mit Mizler, die in den Ausfällen des Hamburgers nach der kritischen Rezension seines *Capellmeisters* durch Mizler mündet, von großer Bedeutung und unterstreicht den zeitgenössischen Ideenkontext, der mit den beiden kleinen Schriften evoziert wird.

So vereint der vorliegende Band die Editionen zweier zentraler Schriften zur Konzeption einer Musik-Wissenschaft der frühen Aufklärung, beide jeweils im lateinischen Original und in einer (im Falle Matthesons vom Autor, im Falle Mizlers vom Herausgeber besorgten) deutschen Übertragung. Vor allem aber proklamiert er in kleinem Rahmen ein Desiderat kommentierter Ausgaben von musikalisch gelehrter Fachliteratur des 18. Jahrhunderts, um den mit diesen Texten angeregten Dialog zu verdeutlichen, aber auch fortzusetzen, wie

es Karsten Mackensen und Oliver Wiener in ihren vorzüglichen Einführungstexten gelungen ist.

(September 2011)

Birger Petersen

ANDREAS WACZKAT: *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit. Beeskow: ortus Musikverlag 2007. X, 521 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 15.)*

Es mag ungewöhnlich erscheinen, die Werkgruppe eines Komponisten, der nicht in die Reihe der ‚großen‘ Namen gehört, zum Gegenstand einer Habilitationsschrift zu machen. Doch das umfangreiche Buch von Andreas Waczkat, 2004 in Rostock entstanden (als es dort noch einen universitären musikwissenschaftlichen Lehrstuhl gab), belehrt einen eines besseren. Denn die Oratorien Johann Heinrich Rolles, vom Komponisten selbst – in Interaktion mit seinen wichtigsten Librettisten, Johann Samuel Patzke und August Hermann Niemeyer, „musikalische Dramen“ genannt – nehmen eine Schlüsselstellung in der norddeutschen Musikkultur des späteren 18. Jahrhunderts ein (und nicht nur dort). Zum Reflexionsstand eines akademischen Pflichtstücks gehört es allerdings, dem Phänomen nicht einfach eine monografische Ehrenrettung angedeihen zu lassen, sondern eine ebenso differenzierte wie breit kontextualisierte Untersuchung. Andreas Waczkat leistet dies in mustergültiger Weise, auch deswegen, weil er gleich zu Beginn die alles entscheidende Frage stellt: Warum diese Werke zu einem bestimmten Zeitpunkt als Erfüllung eines musikalisch-ästhetischen Paradigmas galten und dementsprechend begeistert aufgenommen wurden, warum sie aber dann ebenso schnell wieder aus dem musikalischen Kanon, schließlich aus dem musikalischen Bewusstsein insgesamt verschwunden sind.

Rolle galt seinen Zeitgenossen als ein idealer und idealtypischer Repräsentant ‚seines‘ Zeitalters, vom Verfasser etwas verlegen als ‚bür-

gerliche Empfindsamkeit‘ umschrieben. Gerade im Kontext musikwissenschaftlicher Forschung, die nach wie vor ebenso streng wie oftmals bedenkenlos auf das teleologisch begründete Paradigma der ‚Wiener Klassik‘ gerichtet ist und in der deshalb sinnlose („galanter Stil“) oder vollends unsinnige Nomenklaturen („Vorklassik“) immer noch Verwendung finden, ist die Untersuchung einer zentralen Gattung einer zentralen Komponistenpersönlichkeit fernab geläufiger Signaturen von größter Bedeutung. Waczkat's Verfahren, einen musikgeschichtlichen Wandel zu bezeichnen, verläuft daher invers: nicht prozess- oder strukturgeschichtlich, sondern fokussiert auf eine kohärente (und in dieser Kohärenz auch wahrgenommene) Werkgruppe eines einzigen Komponisten. In den Kapiteln zu Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit (S. 170 ff.) wird diesem Umstand ebenso differenziert wie erhellend Rechnung getragen.

Der philologische Aufwand für ein solches Vorhaben ist allerdings immens, und zwar deswegen, weil es verlässliche Bestandsaufnahmen der (durchweg verwickelten) Quellenlage bisher nicht gibt. So nimmt die pragmatische Gegenstandsicherung einen beträchtlichen Teil der Studie ein, beginnend mit der Vita Rolles, die nicht einfach als Geschichte erzählt wird, sondern in der Problemfelder ausgemacht und zugleich, mit Konsequenzen weit über den ‚Gegenstand‘ hinaus, ausgeleuchtet werden, und endend bei einem Werk- und Quellenkatalog, der in seinem Umfang schlechterdings einschüchternd ist. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für *Der Tod Abels*, eines der erfolgreichsten Werke, werden (S. 347 ff.), neben den drei Auflagen des gedruckten Clavierauszugs (mit RISM deutlich ergänzenden Nachweisen), 29 handschriftliche Partituren bzw. Stimmensätze, neun handschriftliche Clavierauszüge sowie eine unübersehbare Zahl von Teilüberlieferungen und Bearbeitungen nachgewiesen und wenigstens in groben Umrissen bewertet. Dies ist nicht nur quellenkundliche Kärrnerarbeit immensen Ausmaßes, sondern zugleich das sichtbarste Anzeichen für eine verwickelte, komplexe und äußerst facettenreiche Rezeption, die zugleich sehr verschiedene, doch mit-

einander verknüpfte Wahrnehmungsmuster ausgebildet hat. Der bedeutende Rang, den Rolles Vokalmusik einnimmt, spiegelt sich in dieser Überlieferungssituation. Sie wird – gottlob – nicht als Eigenwert betrachtet und dargelegt, sondern als historiografische Basis für eine differenzierte Bewertung des Phänomens insgesamt.

Natürlich kann der Wert solcher Quellenarbeit schon deswegen nicht hoch genug veranschlagt werden, weil er für vergleichbare Konstellationen (beispielsweise Hillers Singspiele) nicht einmal ansatzweise auszumachen ist (und sich selbst für Carl Philipp Emanuel Bach erst jetzt klar abzuzeichnen beginnt). Doch versucht der Autor, diese breite (und in ihrem Umfang wohl doch singuläre) Rezeption als Merkmal eines bestimmten Gattungsbegriffs zu deuten. Das Oratorium, Gegenstück zum Epos, wird hier zu einem vielfältig gebrochenen Medium der bürgerlichen Selbstvergewisserung. Waczkat reflektiert den Begriff des ‚Bürgerlichen‘, im Anschluss an literaturwissenschaftliche Forschungen, schon deswegen kritisch, weil er sich nicht über Oppositionen definieren lässt, sondern über eine Vielzahl verschiedener, in einem bestimmten Habitus geheimer Haltungen. Die ausgesprochen komplexen Problemlagen des 18. Jahrhunderts werden folglich nicht eingeebnet, sondern benannt. Zu den ebenso wohltuenden wie klugen Aspekten der Studie gehört folglich die Reserve gegenüber plakativen Lösungen, überhaupt die terminologische Genauigkeit und Besonnenheit.

Dem sehr umfangreichen systematischen Teil folgt eine Analyse der einzelnen musikalischen Dramen sowie der Opern und Oratorien. Man mag diese Entscheidung zugunsten einer narrativen Chronologie bedauerlich finden, gewissermaßen einen Schritt zurück gegenüber dem systematischen ersten Drittel der Arbeit, doch liegt hierin durchaus eine gewisse Zwangsläufigkeit. Wo so viel Unsicherheit (und auch Unwissen) über die Werke selbst herrscht, sind Bestandsaufnahmen am Detail, an den einzelnen Kompositionen unumgänglich. Das ist für den Leser nicht immer einfach, erlaubt aber dennoch eine klare Orientierung in einem weitgehend unvermessenen Terrain.

Die musikhistorische Forschung zum 18. Jahrhundert tut sich schwer mit dem Anschluss an das methodische und terminologische Niveau anderer Disziplinen, beginnend mit der Ausdifferenzierung des Aufklärungsbegriffs und endend mit dem Versuch, kompositorische Entscheidungen nicht ausschließlich als autonome, dekontextualisierte Prozesse zu beschreiben. Das Buch von Andreas Waczkat stellt einen entschiedenen Versuch dar, hier einen anderen Weg zu gehen, einen nach wie vor schwierigen, weil doppelt belasteten: in der Methodik und in der Materialerschließung. Dass dies dennoch so eindrücklich gelungen ist, sollte Ermunterung und Verpflichtung zugleich sein.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken

Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Hrsg. von Renate ULM. München/Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter 2007. 248 S., Abb.

Beeindruckend ist die stattliche Reihe von Büchern, die Renate Ulm, Musikredakteurin des Bayerischen Rundfunks, bei dtv/Bärenreiter bisher herausgegeben hat: Das symphonische Gesamtwerk von Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert und Mahler wurden bereits in Sammelbänden erörtert. Dabei sind die Bände bewusst populär gehalten: Auf dem Umschlag des allerersten, dem 1994 erschienenen Beethoven-Bändchen, werden die Zielgruppen als „Konzertbesucher, Beethoven-Fans und Musikfreunde“ bestimmt (man hofft, dass sie sich möglichst überschneiden) – hier wurde nach der 2005 erschienenen fünften Auflage zitiert, die den breiten Anklang des Konzepts dokumentiert.

Nun also gilt es Haydns Londoner Symphonien (Hob. I:93–104), und wie bei den anderen Bänden gibt es auch hier analytische Einzelbetrachtungen zu jedem der Werke, begleitet durch eine Zusammenstellung von zeitgenössischen Dokumenten und einem kleinen Essay, der sich in diesem Fall Themen wie „Haydn und Beethoven“, „Haydn und das Konzert-

leben in London“ oder auch „Haydn und die Frauen“ widmet. Vorangestellt werden ein Gespräch mit Mariss Jansons, der als Chefdirigent des Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchesters die Londoner Symphonien ins Repertoire aufnahm und so den Anstoß zu diesem Buch lieferte, eine biografische Skizze von Claudia Maria Knispel und ein Überblick über Gemeinsamkeiten der zwölf Werke von Egon Voss. Zwischen den Kapiteln findet sich jeweils ein Haydn-Porträt, dessen physiognomische Ähnlichkeiten von Christine Fischer erläutert werden (den Abschluss bildet die Totenmaske). Die Autorinnen und Autoren der Einzelkapitel haben (mit einer durchaus kompetenten Ausnahme) alle Musikwissenschaft studiert und sind meist journalistisch tätig, vor allem im Umkreis des BR; ausgewiesener Haydn-Spezialist ist nur Armin Raab, der Direktor des Kölner Joseph Haydn-Instituts, der ein kurzes Schlusskapitel über philologische Fragen beisteuert.

Der leichte, oft schwungvolle Ton der Beiträge erklärt sich aus diesem journalistischen Milieu, das heute auch gerne unter den unbestimmten Begriff „Musikvermittlung“ gefasst wird. Dass solche Bücher eine wichtige soziale Funktion erfüllen, ist unbestritten, und im Großen und Ganzen sind die Beiträge auch auf solide Weise informativ. Dennoch wird man der Lektüre nicht froh. Das liegt an drei Aspekten: Zum einen daran, dass hier alte Haydn-Klischees und -Bilder, so wortreich sie verworfen werden, doch wieder allenthalben durchschimmern; zum zweiten, dass die Redaktion offenbar so nachlässig verlaufen ist, dass es von Autor zu Autorin zu unausstehlichen Wiederholungen und sogar Widersprüchen kommt, von einer Handvoll erstaunlicher Sachfehler abgesehen; und drittens – und am gravierendsten –, dass die Beschäftigung mit den Werken selbst, der Musik, viel zu kurz kommt.

Wenn etwa Egon Voss im Eingangssessay erklärt, die Hörer täten sich mit Haydn schwer, weil Beethoven mit der Tradition gebrochen habe und seitdem Symphonien zu einer großen, heroischen, monumentalen Gattung geworden seien, in die „Ernst und Pathos“ Einzug gehalten hätten, dann tut er nicht nur Haydn und

Beethoven unrecht (was wären dessen Symphonien ohne Haydns Anregungen?), sondern die Bestimmung von Haydns eigener Position als „klassisch“ bleibt verschwommen und wirkt als reine Schutzbehauptung. Soll klassisch hier als Synonym für gemäßigt, ausgewogen, lauwarm stehen? Auch versäumt es kaum eine(r) der Autoren und Autorinnen, das Klischee vom Spaßmacher Haydn zu bedienen. Allein in ihrer Erörterung von Hob. I:97 charakterisiert die Herausgeberin Haydns Musik als „ausgelassen“, „draufgängerisch“, „heiter, witzig und übersprudelnd“, mit „eine[r] heitere[n] Note“ versehen, und attestiert Haydn, der mit einem Violinsolo auch noch J. P. Salomon „geneckt“ habe, einen „Schalk im Nacken“. Das alles ist sicher nicht völlig falsch, aber ebenso einseitig-verharmlosend – die gleichfalls in Haydns Musik vorhandenen Qualitäten Nachdenklichkeit, Scharfsinn, Melancholie und Lyrik werden demgegenüber allzu sehr vernachlässigt.

Unter einer sehr aufmerksamen Redaktion hat dieser Band sicher nicht gelitten. Auf S. 186 kann man zum mindestens fünften Mal die Geschichte lesen, wie Johann Peter Salomon Joseph Haydn nach London holte, und auch manch andere Anekdoten oder Quellenzitate werden bis zum Überdruß von den verschiedenen Autoren wiederholt. Selbst über regelrechte Sachfehler muss man sich immer wieder wundern: So stellt die Herausgeberin die Vermutung auf (S. 45), dass das Andante von Hob. I:96 eine für Mozart angeblich charakteristische Floskel enthalte, weil Haydn über dessen Tod betroffen gewesen sei – obwohl das Werk ein halbes Jahr vor Mozarts Tod uraufgeführt wurde. Als „Dokument“ für Hob. I:98 wird ein Artikel aus der *AMZ* angeführt, der tatsächlich auf das Finalthema aus Hob. I:102 Bezug nimmt (S. 92). Das „ungarische Versailles“ Schloss Esterháza wurde mitnichten durch Paul Anton I. von Esterházy erbaut, und Haydn hat dort auch nicht unter vier Fürstengedient (S. 98). Dass Haydn 1785 noch keine „63 Jahre“ alt war (S. 130), erscheint da eher als lässlicher Flüchtigkeitsfehler. Der langsame Satz von Hob. I:102 schließlich verlangt nicht nach einem Solocello (S. 179), sondern nach einer „solo“, d. h. ohne Kopplung an die Kontra-

bässe spielenden Cellogruppe; hier muss allerdings gerechterweise angemerkt werden, dass diese Eigentümlichkeit Haydns erst in jüngerer Zeit nachgewiesen werden konnte; die kritische Edition des Stücks in *Joseph Haydn Werke* durch Hubert Unverricht ging 1962 in diesem Punkt noch mit der langjährigen Aufführungstradition konform. Auch sonst staunt man über manchen Ausrutscher: Hat bei Haydn tatsächlich die Oper „ein Schattendasein“ gefristet, wie Vera Baur meint (S. 98) – obwohl der Komponist selbst seine Opern doch überaus geschätzt hat? Und woher Nicole Restle ihre Gewissheit bezieht, dass Haydns Geliebte Luigia Polzelli als „die zierliche, dunkelhäutige Neapolitanerin mit den blitzenden Augen“ adäquat beschrieben wird (S. 67), bleibt angesichts der Tatsache, dass von Polzelli kein Porträt überliefert ist, ihr Geheimnis.

Was nun die musikalischen Analysen betrifft, so versuchen sie sich allzu oft in einem nur zu bekannten Spagat. Einerseits dominiert die Stillage der Konzertführerprosa: Ein „wahres Feuerwerk an motivischen Aufsplitterungen, ‚gelehrten‘ Satztechniken und klanglich reizvollen Instrumentalkombinationen“ sei die Durchführung des Finales aus Hob. I:93, teilt etwa Alexandra Maria Dielitz auf S. 78 mit, und im letzten Satz von Hob. I:102 greift Haydn Doris Sennfelder zufolge „tief in die kontrapunktische Trickkiste“ (S. 180). Andererseits werden den Leserinnen und Lesern Taktangaben und musiktheoretische Details zugemutet (leider, im Gegensatz zu früheren Bänden, keine angeblich verkaufschädigenden Notenbeispiele) sowie eher abstruse „Substanzgemeinschaft“-Analysen wie die folgende: „Schwer hörbar, aber sicherlich nicht zufällig ist das Menuet mit dem Adagio durch ein subtiles motivisches Detail verbunden. Takt 3 des Menuet-Themas entspricht diastematisch exakt der zweiten Hälfte von Takt 5 des Adagio-Themas [...]“ (Vera Baur über Hob. I:98 auf S. 91). Dagegen bewegen sich die Analysen, gerade was die Form betrifft, nicht immer auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand: Dass die Kopfsatz-Reprise der *Militär-Symphonie* Hob. I:100 nach nur 37 Takten in eine „virtuos-ausgedehnte 51-taktige Coda“ über-

gehe, wie Rüdiger Heinze (S. 162) behauptet, verwechselt Lehrbuchorthodoxie mit Haydns unorthodoxem Formdenken, und bei den langsamen Sätzen sowohl von Hob. I:93 wie von Hob. I:104 ist eine Qualifikation als Variationsatz (S. 77 bzw. S. 213) schlicht unzureichend, so unbestreitbar variative Momente hier sind.

Welcher Zielgruppe soll man also dieses Buch ans Herz legen? Vielleicht jenen, die sich dadurch zu einer eindringlicheren Beschäftigung mit Haydns symphonischem Spätwerk angeregt fühlen – und das Buch alsbald zur Seite legen werden.

(Oktober 2011)

Wolfgang Fuhrmann

Das Haydn-Lexikon. Hrsg. von Armin RAAB, Christine SIEGERT und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 936 S., Abb., Nbsp.

Eine Welle themenbezogener Lexika schwappt über den mittlerweile Handbuchgesättigten Markt. Ob diese Flut segensreich neue Kenntnisse gedeihen lässt oder mehr Schaden anrichtet, indem sie wertvolle Spezialliteratur beiseite spült, ob die Leserschaft – wer immer das sei – emporgehoben auf Wegen des Wissens zu neuen Gestaden umfassender Allgemeinbildung davon getragen oder vom Strudel sich nur immer selbst reproduzierender „Wissenschaft“ in die Untiefen sinnloser Detail- und Einzelinformationen gesogen wird – all dies sei hier ebenso wenig diskutiert wie die ketzerische Frage, ob es für Nachschlage-Datensammlungen, die auf neuestem Kenntnisstand sein möchten, nicht längst geeignetere Medien gibt als das gedruckte Buch. Wiewohl die Rezensentin gesteht, von Kindesbeinen an ein gewisses Faible für Lexika, für nach Schlagworten sortiertes Wissen, zu haben, stellt sich auch ihr unweigerlich die Frage, wer eigentlich in solch einem *Haydn-Lexikon* nachschlage: Wissenschaftler? Musiker? Wenn ja: Was haben sie für einen Nutzen davon? Musikliebhaber und Konzertbesucher? Kaufen sie sich wirklich ein (7 cm) Regal füllendes, den

Geldbeutel (um 148€) leerendes Lexikon speziell für einen Komponisten? Herausgeber und Autoren bemühen sich jedenfalls, es all diesen möglichen Zielgruppen gleichermaßen recht zu machen, und das – dies sei vorweggenommen – durchaus mit Erfolg. Der Wissenschaftler mag zwar bei manch belanglosem Eintrag oder Einleitungssatz müde lächeln, findet aber zumindest eine thematisch geordnete, freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Bibliografie – hier sticht das Laaber-Lexikon den Geschwisterband der *Oxford Composer Companion*-Reihe in Umfang und Aktualität locker aus – sowie ein Werkverzeichnis auf dem neuesten Stand der Quellen- und Chronologie-Forschung, das in hohem Maße von den Arbeiten an der Haydn-Gesamtausgabe profitiert. Der Musiker erfährt immerhin einiges über Anlass, Aufführungspraxis und Rezeption der Werke. Richten sich seine Fragen auf musikalischen Satz und kompositorische Gestaltung, wird er sich in jenem Vorurteil gegenüber unserer Zunft bestätigt sehen, dass dies zunehmend aus dem Blick geriete. In dieser Reihe mag es bewusst ausgeklammert sein, um Dopplungen mit besagten Handbüchern zu vermeiden. Der Laie wiederum wird mit Wohlwollen den durchweg gut lesbaren Stil goutieren und aus dem Vollen schöpfen, wenn er sich primär für Biografisches im weitesten Sinne – im Falle Haydns nicht selten unterhaltsam anekdotisch angereichert – interessiert. Und schließlich hätte Joseph Haydn selbst allergrößtes Vergnügen an diesem Band: „Stellen Sie sich vor“, würde er seinen Biografen berichten, die natürlich sämtlich selbst vertreten und zusätzlich im Überblicksartikel „Biografik“ (mit nützlichem Anhang „Primärtexte“) versammelt sind, „dann haben sie ein Lexikon nur zu mir gemacht!“ Er würde entzückt einen Artikel über „Humor“ finden, träfe gleich hinter „Papa Haydn“ seinen „Papagei“ an (der, obgleich von Haydn „selbst unterrichtet [...], von der Forschung in der Regel nicht dem Kreis von Haydns Schülern zugerechnet“ wird; S. 568), stieße auf all die geliebten „Anekdoten“ und – häufig posthumen – phantasievollen „Beinamen“ seiner Werke (sämtlich auch in eigenen Einträgen), könnte

all seine Wirkungsstätten aufsuchen, den Personen seines Umfelds begegnen und sich darüber amüsieren, dass er selbst zwar – naheliegender Weise – nicht auch noch einen eigenen Eintrag erhielt, aber immerhin versehentlich als Druckfehler in die Kopfzeile zu „Hayda, Joseph“ geraten ist (S. 293 f).

Symptomatisch für das gesamte Nachschlagewerk ist der Verweis vieler Literaturangaben auf die beiden einschlägigen Kompendien aus Oxford und Cambridge und die teilweise unverhohlenen Pate stehenden Artikel der *MGG* bzw. des *NG*. Freilich geht die Leistung dieses Haydn-Lexikons weit über reines Kompilieren hinaus: Zahlreiche Personen finden hier erstmals lexikalische Berücksichtigung (so etliche Musiker der Esterházy'schen Hofkapelle), Darstellungen von bekannteren Komponisten – das Spektrum reicht von Händel bis Brahms –, von Gattungen und Formen sind ganz gezielt auf ihre Bedeutung für Haydn zugeschnitten. Unter den großen Beiträgen ragt Krummachers „Streichquartett“ hervor: Obwohl er durch konzise, bündige und doch umfassend informierende, detailreiche Darstellung besticht, wird der ernsthaft Interessierte dennoch auf andere Publikationen nicht zuletzt desselben Autors zurückgreifen, die ihm mehr Raum zur Entfaltung seiner feinsinnigen Gedanken zur Musik gewährten. Dem konnte leider kein gleichwertiger Artikel „Sinfonien“ zur Seite gestellt werden: Die im Vorwort genannten unglücklichen Umstände der Entstehung entschuldigen nur zum Teil die substanzarmen, dafür aufdringlich wertenden Ausführungen. Bei weniger literaturgesegneten Werkgruppen schmerzt der Verzicht auf Bemerkungen zur Musik besonders: Zu Haydns „Mehrstimmigen Gesängen“ beispielsweise wurden viele (Selbst-) Zeugnisse zur Entstehung und Rezeption zusammengetragen, der bemerkenswerte Vokalsatz bleibt jedoch ebenso unberücksichtigt wie die individuellen Form-Lösungen. Als einzige Literaturangabe ist verlegen Feders Haydn-Artikel der *MGG* und der entsprechende Band der alten Haydn-Gesamtausgabe angegeben. So deckt das Lexikon nebenbei auch manches Desiderat der Haydn-Forschung auf. Eher stiefmüt-

terlich behandelt sind auch die „Messen“. Sie erhalten zwar, wie die mit ausführlichen Inhaltsangaben vorgestellten Opern und Oratorien, neben einer Gesamtdarstellung auch Einzeleinträge, die jedoch kaum mehr als Entstehungsanlass und Erklärung des Beinamens bieten. Für die „Harmoniemesse“ genügen so zehn Zeilen der schmalen Spalte, einzige Literaturangabe ist der Verweis auf den Band der neuen Gesamtausgabe (die Carus-Ausgaben werden übrigens unverständlicherweise konsequent ignoriert). Mit Abbildungen ist man – abgesehen vom üppig ausgestatteten Artikel „Ikonografie“ – eher sparsam: Neben einigen Porträts finden sich gelegentlich Autographen und Titelblätter früher Drucke. Auf Notenbeispiele wurde weitestgehend verzichtet. Bilder bei den Artikeln „Klappentrompete“ und „Lira organizzata“ (bei dem leider auch wichtige Literaturangaben fehlen) wären sicher nützlicher als drei Plattencover von Doratis Operneinspielungen zur Illustration des umsichtigen Diskografie-Artikels.

Kein geringes Verdienst des Herausgeber-Teams ist es, Redundanzen selbst bei Einträgen zu verwandten Themen wie „Fälschungen“, „Echtheit“ und „Unechte Werke“ weitestgehend vermieden zu haben. An diesen exemplarisch herausgegriffenen Artikeln war Armin Raab beteiligt, dessen Kürzel ihn auch als Autor des vorzüglichen, weit über Haydn ausgreifenden Eintrags „Gesamtausgaben“ ausweist. (Eine Anregung für künftige Bände dieser Reihe am Rande: Man spart ohnehin keinen Platz, indem man der Autor-Angabe am Ende des Artikels eine volle Zeile einräumt – wozu dann die Beschränkung auf Kürzel? Bei einer Zahl von 51 Autoren, deren Namen nicht immer geläufig sind, bliebe dem Leser einiges Blättern erspart, zumal beide dadurch erforderlichen Autoren-Verzeichnisse verschweigen, welche Artikel vom jeweiligen Autor stammen. Auch das alphabetische „Artikelverzeichnis“ gibt die Autoren nicht preis – wozu es überhaupt dient, bleibt ein Rätsel: Schließlich sind ja auch die Einträge selbst alphabetisch geordnet. Register am Ende oder Querverweise vom Werkverzeichnis zu einschlägigen Passagen im Band wären angesichts vieler Werke oder Per-

sonen, die in mehreren Einträgen vorkommen, sicherlich von größerem Nutzen).

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich viel getan in der Haydn-Forschung. Davon legt der monumentale Band eindrucksvoll Zeugnis ab. Man sollte sich hüten, dem Lexikon zum Vorwurf zu machen, dass dieses Fachwissen hier vornehmlich einer breiten, nicht wissenschaftlich spezialisierten Leserschaft kommuniziert wird. Solange sich Wissenschaft dabei nicht selbst ausbremst oder gar verrät, kann es in Zeiten knapper Kassen nie schaden, öffentliches Interesse am Fach und seinen Themen zu nähren und Errungenschaften aktueller Forschung ins allgemeine Bewusstsein zu befördern.

(Januar 2012) Ann-Katrin Zimmermann

JOSEF PRATL: Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein. Tutzing: Hans Schneider 2009. 148 S., DVD. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 7.)

Dass Joseph Haydn ebenso wie viele andere Hofmusikerinnen und -musiker während ihrer Tätigkeit im Dienst der Esterházy'schen Fürsten neben Bargeld, Kleidung, Lebensmitteln, Wein und Brennholz regelmäßig auch je einen halben Eimer „Krauth und Rueben“ auf ihren Gehaltszetteln fanden, mag als marginale Information erscheinen. Indessen lässt dieses Detail eindrücklich nicht nur die schiere Fülle an Daten, sondern auch die inhaltliche Bandbreite an Informationen erahnen, die sich den Wirtschaftsakten der Esterházy'schen Verwaltung entnehmen und zu Erkenntnissen formen lassen. Eine im wahrsten Sinne detaillierte Kenntnis des Bezahlungs-Systems am Esterházy'schen Hof lässt nicht nur Einsichten in Haydns nähere Lebensumstände zu, sondern auch z. B. Erkenntnisse über die unterschiedliche Wertschätzung, die den einzelnen Musikerinnen und Musikern qua Bezahlung zuteil wurde. Aus der schier endlosen Menge an Gehaltslisten, Dienstverträgen, Quittungen für Instrumentenkäufe oder -reparaturen, Arbeiten an Theaterkulissen oder neuen Uni-

formen und Schuhen etc. ergibt sich ein Gesamtbild des alltäglichen Betriebs der Hofmusik, das zeitgenössische Korrespondenzen oder Tagebücher nicht annähernd bieten könnten.

Die zentrale Bedeutung der Musikdokumente der Esterházy'schen Verwaltung insbesondere für die Haydn-Forschung steht außer Frage. Davon zeugt nicht zuletzt die lange Reihe der verschiedenen Publikationen, die diesem Bestand seit 1875 bis heute gewidmet wurden. Hinderlich für die Nutzung der Akten war allerdings immer die Unübersichtlichkeit und vor allem die Lückenhaftigkeit, da die bisherigen Publikationen stets ausschnitthaft waren und nur diejenigen Archiv-Bestände berücksichtigten, die am besten zugänglich waren (Pratl, S. 17).

Das Verdienst einer umfassenden und systematischen Erschließung der Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein durch Josef Pratl kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, zumal bereits publizierte Dokumente nochmals, unter Verweis auf vorherige Publikationen, mit aufgenommen wurden. So liegt nun mit der beeindruckenden Zahl von über 14.000 in Regesten erfassten und über 1.000 zusätzlich faksimilierten und transkribierten Dokumenten ein umfassender Überblick über die Akten der Esterházy'schen Hofmusik im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein vom späten 17. bis zum späten 19. Jahrhundert vor, und dies in einer Publikation und aus einer Hand: Ein im Hinblick auf Systematik (absolute Vollständigkeit wird aus nachvollziehbaren Gründen nicht garantiert, s. Pratl, S. 9, 18), Zuverlässigkeit und Handhabbarkeit rundum gelungenes und unverzichtbares Instrument für die aktuelle Haydn-Forschung.

Verdienstvoll ist auch das Konzept der Publikation als Buch plus Datenbank auf einer beiliegenden DVD, die einander ergänzen und wunderbar parallel zu benutzen sind. Herzstück der Buchpublikation ist ein chronologischer Überblick über die Geschichte der Fürstlich Esterházy'schen Hofmusik, die durch die Gliederung nach den Regentschaftszeiten der verschiedenen Fürsten nicht nur übersichtlich ist, sondern auch, schon beim Blick auf das

Inhaltsverzeichnis, die Abhängigkeit dieser ‚kulturellen Institution‘ von der individuellen Persönlichkeit des jeweiligen Machthabers vor Augen führt. Hauptanliegen des chronologischen Abrisses ist freilich die Darstellung der Geschichte der Hofmusik auf dem aktuellen Kenntnisstand, hat doch Josef Prats Erschließungsarbeit etliche bisher unbekannte Dokumente zutage gefördert, die „eine Reihe von Klarstellungen über die Entwicklung der Hofkapelle ermöglichen“ (Pratl, S. 26). Es scheint fast überflüssig zu erwähnen, dass die hier aufgeführten Daten und Fakten minuziös mit den entsprechenden Dokumenten belegt werden.

Kurz und übersichtlich werden die Nutzerinnen und Nutzer im Vorwort über die Auswahlkriterien der Erschließung und für die zusätzliche Faksimilierung und Transkription der Dokumente sowie über die Richtlinien der Transkription, Zitierweise usw. informiert. Eine Einführung in die Struktur des Archivs auf Burg Forchtenstein und seine verschiedenen Bestände vermittelt einen Eindruck von dem Universum, das sich in den 21 Räumen mit einer Grundfläche von 830 m² auf tut.

Die DVD enthält die Datenbank mit den Regesten sowie Scans und Transkriptionen der ausgewählten Dokumente (darunter alle 327 aufgefundenen Haydn-Autographe). Der Zugang zu den Datensätzen und Bildern ist ausschließlich über eine Suchmaske möglich. Diese ist erfrischend unkompliziert, leicht zu handhaben und kommt mit wenigen leicht verständlichen praktischen Hinweisen aus. Spielt man ein wenig mit den beliebig kombinierbaren Suchfunktionen herum und probiert verschiedene Suchwege aus, so erweist sich diese Datenbanksuche als äußerst flexibel und allen erdenklichen Fragestellungen anpassungsfähig, zumal die Dokumente offensichtlich hervorragend indiziert sind. Damit stellt diese Datenbank zugleich ein gutes Beispiel für den grundsätzlichen Gewinn von Datenbanken gegenüber Printmedien dar: Es wird nicht nur ein sperriger und schwer zugänglicher Archivbestand auch für diejenigen Nutzerinnen und Nutzer erschlossen, die weder nach Forchtenstein reisen noch die mühsame Einarbeitung in eine Archivstruktur leisten

können oder wollen, sondern eine Datenbank lässt auch unterschiedliche Ordnungen nach verschiedenen – beispielsweise den eigenen – Fragestellungen zu. Die Suchergebnisse werden in einer überschaubaren Tabelle mit Datum, Signatur und Beschreibung präsentiert, und hier finden sich auch der direkte Zugang zu den Scans und Transkriptionen, die sich als PDF-Datei öffnen lassen, sowie Hinweise auf frühere Publikationen, falls vorhanden.

Es mag spontan irritieren, dass es keine Gesamtübersicht über die Regesten gibt, doch wäre diese bei der Vielzahl an Datensätzen wahrscheinlich ohnehin kaum fruchtbar zu nutzen. Wer dennoch eher stöbern als gezielt suchen möchte, kann dies nach Lust und Laune tun, z. B. durch die Angabe eines bestimmten Zeitraums (die Eingrenzung auf den Zeitraum von Haydns Dienstantritt bis zu seinem Tod, 1761–1809, ergibt allein 8.699 Treffer, chronologisch sortiert) oder durch die Auswahl „nur Dokumente mit Haydn-Autographen“, jeweils unter Verzicht auf sonstige Suchbegriffe. Allen Neugierigen eine gute Reise!

(März 2012)

Christin Heitmann

„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 258 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 6.)

Die fünfzehn Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf ein vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth veranstaltetes Symposium zurück. Die dreitägige Veranstaltung, die im Mai 2004 auf Schloss Thurnau stattfand, hatte es sich, darin einer Formulierung Carolyn Abbates folgend, zum Ziel gesetzt, „facts of life“ der Oper in den Mittelpunkt zu rücken, „Umstände und Produktionsbedingungen“ also, und zwar am Beispiel des Verhältnisses zwischen Komponisten und Sängern im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Erfreulicherweise spielte jener schiefe Dualismus keine Rolle, der bei derartigen For-

schungsansätzen gern als Profilierungshebel bemüht wird: Es ging keineswegs darum, dass man mit dem genannten Ansatz eine Opernforschung ad acta legen wollte, die sich angeblich nur um musikalisch-dramaturgisch fixierte Werke und ihre Strukturen kümmerte. Vielmehr wuchsen die anregendsten Beiträge gerade aus detaillierten Untersuchungen zur Werkgestalt, in deren divergierenden Formen und inhärenten Strukturen die Produktionsbedingungen quasi eingelassen sind: nicht als Appendix jenseits der ästhetischen Substanz, sondern als entscheidender Teil derselben.

Problematisch wäre ja bereits der Begriff der ‚Zugeständnisse‘, die Komponisten gegenüber Sängerinnen und Sängern gemacht haben, impliziert er doch ein Qualitätsgefälle zwischen einem ‚eigentlichen‘ Werk und seiner Anpassung an spezifische Aufführungsumstände. Natürlich gibt es pragmatische Formen der Anpassung. Der von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf herausgegebene Tagungsband untersucht jedoch primär Werke und Werkteile, deren ästhetischer Kern in ihrer Ereignishaftigkeit liegt – einer Ereignishaftigkeit, die zum Notat keineswegs im Widerspruch steht, sondern von diesem kaum zu lösen ist. Ein Phänomen selbstverständlich, das über den Zeitraum der Tagung hinausreicht und auch spätere Phasen der Geschichte des Musiktheaters betrifft: Wie bei Rameaus *Castor und Pollux* sind auch bei Wagners *Tristan und Isolde* und selbst bei Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* gedruckte Ausgaben keineswegs mit Werken im dogmatisch-autoritären Sinn gleichzusetzen, vielmehr Stationen eines Prozesses, der auf flexiblen Zuschnitt hinauslief und vom Komponisten selbst angeregt wurde.

Die Metapher vom „gutgemachten Kleid“, das einer Sängerin oder einem Sänger angepasst wird und die keineswegs nur von Mozart gebraucht wurde, sollte daher nicht einsträngig verstanden werden. Die mit ihr gemeinte Aufgabenstellung bedeutet weniger Hemmnis als Herausforderung, oft sogar Input für den Komponisten. Thomas Seedorf verfolgt in seinem Einleitungsaufsatz ihre etymologischen Wurzeln bis zur Rhetorik Ciceros, vor

allem aber bei Positionsbestimmungen, wie sie im 18. Jahrhundert von Sulzer und Fux, später etwa von Friedrich Wieck überliefert sind. Was Hasse 1773 mit der Wendung „ben vestir la virtuosa“ meinte und was noch bei den großen Frauenpartien von Richard Strauss und Aribert Reimann nachhallt, ist bei aller Unterschiedlichkeit der ästhetischen Stoßrichtung stets dasselbe: die Entstehung und Aufführung einer Oper als „Akt komplexen sozialen Handelns“ (S. 16 f.).

Der historische Bogen, den die nachfolgenden Beiträge spannen, reicht von Lully (Jérôme de la Gorge über die Librettodrucke) bis zu Rossini und dem frühen Meyerbeer; zu diesem Bogen gehören auch Aufsätze zu Tanz (Stephanie Schroeder) und Schauspiel (Marion Linhardt). Herauszuheben sind zunächst zwei Texte, die Aspekte der aktuellen Kulturtheorie und Performativitätsforschung einbeziehen. Reinhard Strohm verfolgt das Konzept einer wechselhaften „agency“ bei der italienischen Pasticcio-Oper des frühen 18. Jahrhunderts. Deutlich wird nicht nur, wie verschieden und projektbezogen sich künstlerische „Verantwortung“ und „Autorschaft“ konstituierte (S. 62), sondern auch wie limitiert der Einfluss von Komponisten und Kapellmeistern – etwa beim „Transfer“ von Einlage- und Ersatzarien – war (was sich bei Händels Londoner Pasticci änderte). Dörte Schmidt geht dem Dissens zwischen Gluck und Sophie Arnould nach – ein Dissens, bei dem verwundert, dass er überhaupt aufkam, wurde die bedeutendste französische Sängerin ihrer Zeit doch genau für die Darstellung jenes charakteristischen und charakterstarken Ausdrucks gerühmt, den Gluck auf seine Weise einforderte. Was bei Johann Christian Mannlich wie eine (aus der Reformerperspektive formulierte) Anekdote klingt, lässt sich mit Differenzen der italienischen und französischen Gesangsästhetik unterfüttern, vor allem aber aus dem Blickwinkel der Theaterwissenschaft beleuchten. Dörte Schmidt zeigt, dass es um nicht weniger ging, als um „verschiedene musiktheatrale Kommunikationsmodelle“ (S. 125). Während sich die französische Oper des 18. Jahrhunderts (an der Arnould geschult war) als „Vorläufer des Re-

gietheaters“ deuten lässt, bei dem die Sänger, einem Regisseur gleich, ihre Rollencharaktere mit vokalen Mitteln inszenierten, entspricht in der italienischen Oper das Libretto dem ‚Theatertext‘, die Partitur aber bereits dem ‚Inszenierungstext‘ (ebd.). Was Gluck mit der strikten Einhaltung des Notats von Arnould forderte, war „nicht Text treue gegenüber einem Werktext, sondern Treue zu seiner Inszenierung des theatralen Ereignisses“ (ebd., Hervorhebungen im Orig.). Nichts war dabei weniger gefragt als Interpretation im Sinne mitschöpferischer Individualität. Gluck bestimmte als Komponist den theatralen Handlungsraum bis in dessen letzten Winkel.

Zu Beginn des Jahrhunderts konnte dieselbe Rolle im Extremfall mit einem Knabensopran, einer Sopranistin und einem Kastraten besetzt werden, worauf Thomas Synofzik in seinem Beitrag zu Gesangsstars in London um 1710 hinweist. Panja Mücke stellt das Vokalprofil des Soprankastraten Rocchetti (1705–1760) vor, der zu Hasses zentralen Protagonisten in Dresden gehörte, für diese Position in Italien (auf Kosten des Dresdner Hofes) sechs Jahre ausgebildet wurde und für die Oper August des Starken eine Art Marketing-Effekt erzielen konnte: nicht nur, weil er sie konkurrenzfähig hielt, sondern auch, weil er Arien des (bereits auf Madrid beschränkten) Farinelli aufführte. Damit leuchtet indirekt ein kommunikationstheoretisch wie intermedial interessanter Aspekt auf, der eine eigene Untersuchung verdient hätte: Das erfolgreichende Wandeln auf den Spuren legendärer Kastraten-Erfolge, eine zentrale Strategie des heutigen Plattenmarktes, ist kein Produkt des medialen Zeitalters; es begann auf dem Höhepunkt des Kastratenmarktes.

Quasi das Ende des opernästhetisch relevanten Kastratengesangs beleuchtet Sieghart Döhring am Beispiel von Giambattista Velluti (1781–1861), der als „Phänomen zwischen den Epochen“ die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts (bei ihm konkret: die „Kunst der Modulation des Stimmklanges im Gespinst der Skalen“, S. 201) zu einer Zeit verkörperte, als die große romantische Oper sich ankündigte. Meyerbeer (*Crociato in Egitto*), Rossini (*Aureliano in Pal-*

mira) und insbesondere Francesco Morlacchi (*Tebaldo e Isolina*) haben daraus Konsequenzen gezogen, die bis ins faszinierende Detail nachgezeichnet werden. Hingewiesen sei noch auf zwei Beiträge, deren Quellen-Perspektive Interesse verdient. Rebecca Grotjahn rekonstruiert das Vokalprofil von Angelica Catalani (1780–1849) anhand gedruckter Notenausgaben, die von Kompositionen der Sängerin über Variations- und Verzierungsanthologien bis zu Instrumentaltranskriptionen reichen. Thomas Betzwieser zeichnet den vielgestaltigen Einfluss des Haute-Contre Pierre Jélyotte an der Academie royale des musique nach – ein Einfluss, der keineswegs nur bei Rameau seinen Niederschlag gefunden hat. Mit Hinweisen zu teils erheblichen Differenzen zwischen Auführungsmaterialien und Partiturdruk, darüber hinausgehenden aufführungspraktischen Individualismen, potentieller Autorschaft Jélyottes als Komponist und dramaturgischer Bearbeiter sowie zur Funktion des Sängers als „Objekt musikalischer Darstellung“ (S. 105) bündelt der Beitrag zentrale Aspekte des Tagungsbandes wie in einem Kaleidoskop.

(Oktober 2011)

Stephan Mösch

Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2010. 464 S., Abb., Nbsp. (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 1.)

Da die Schumanns knapp sechs Jahre (Ende 1844 bis Mitte 1850) ihres gemeinsamen Ehe- und Künstlerlebens zwischen ihren Lebensphasen in Leipzig und Düsseldorf in Dresden verbrachten, Robert sogar ein Drittel seiner gesamten kompositorischen Produktion hier schuf und das durch die revolutionären Ereignisse furchtbare Jahr 1849 zugleich sein „fruchtbarstes“ war, mag diese Beziehung zwischen den Musikern Clara und Robert Schu-

mann und der Stadt Dresden ausschlaggebend genug sein, ihr einmal ein eigenes Symposium zu widmen. Und so versammelte sich fast alles, was in der Schumann-Forschung Rang und Namen hat, im Mai 2008 in Dresden, um dieser Schaffensperiode im Leben von Robert und Clara Schumann nachzugehen.

Auf dieser Tagung konnten schließlich auch die letzten Nachwehen der innerdeutsch gespaltenen Schumann-Forschung, die nicht minder in eine west- und ostdeutsche zerrennt war als die Bach-Forschung, überwunden werden, denn die Quellen sind nun schon seit längerem allgemein zugänglich, müssen aber erst mal kombiniert werden. Es ist zu bedauern, dass die im Untertitel noch nachklingende thematische Gliederung der Tagung im Tagungsband aufgelöst wurde zugunsten einer rein alphabetischen Anordnung der Vorträge nach Verfassernamen. So scheint ein sinnvoller Zusammenhang innerhalb thematisch gruppierter Beiträge zerstört, den der Leser sich selbst erneut konstruieren muss. Die Ausbeute für die Schumann-Forschung ist nicht gering, aber auch nicht allzu hoch zu veranschlagen.

Was den biografischen Aspekt betrifft, so bleibt auch nach den Recherchen und Entdeckungen der hier versammelten Beiträge (von Beatrix Borchard speziell über Clara Schumann, Michael Heinemann, Hans Joachim Köhler, Hans-Günter Ottenberg, Wolfgang Seibold, Matthias Wendt, Monika von Wilimowsky) weiterhin unklar (und wird es wohl auch immer bleiben), was die Schumanns überhaupt veranlasste, nach Dresden, in dieses damals trotz des Wirkens von Friedrich Wieck, Ferdinand Hiller und Richard Wagner „unmusikalische Nest“, zu ziehen, in dem es ein nur schwach entwickeltes bürgerliches Musikleben und nach dem Weggang von Hiller und Wagner „nicht einen Musiker“ mehr gab, dafür aber viele Freunde unter Literaten, Malern und Naturwissenschaftlern. Der Überdruß an der Leipziger Betriebsamkeit könnte es gewesen sein. Vom ungeliebten Leipzig ins ungeliebte Dresden, vom ungeliebten Dresden ins ungeliebte Düsseldorf, fast eine Kleist'sche Existenz, der auf Erden nicht zu helfen war. Aber in der Dresdener musikalischen Dia-

spora und in der mit ihr verbundenen relativen und wohl auch gewollten Vereinsamung ließ es sich, trotz der und gegen die aufkommende Nervenkrankheit, prächtig komponieren.

So erfreulich es ist, dass hier endlich einmal einige in der Forschung eher unterbelichtete Werke Schumanns in Einzeluntersuchungen besprochen werden, darunter die Kantate *Adventlied nach Rückert* op. 71 (Ute Bär), das „Nachtlied nach Hebbel“ op. 108 (Armin Koch), die Fugen-Kompositionen opp. 60 und 72, die er während einer „kontrapunktischen Kur“ schuf (Klaus Döge), sowie vor allem seine zahlreichen A-cappella-Chorwerke – Schumann hatte die von Hiller geleitete rein männliche Liedertafel übernommen, einen neuen gemischten Chor gegründet und für beide Institutionen komponiert – (Reinhard Kapp über deren Klangregie als Teil einer stimmlichen Registrierungskunst), so erstaunlich ist es, dass zwei der bedeutendsten und seltsamsten Schumann-Werke aus der Dresdener Periode, *Manfred* nach Byron und die *Szenen aus Goethes Faust*, entweder nur in ihrer negativen Spiegelung bei Nietzsche (Ulrich Tadday) oder in literaturwissenschaftlicher Perspektive (Edda Burger-Güntert) zur Sprache kommen. Zu diesen beiden Werken hat die musikwissenschaftliche Forschung noch lange nicht das letzte Wort gesprochen, und sie sind aus dem Dresdener Zusammenhang eigentlich nicht herauszulösen.

Dass das letzte Wort selbst für das viel besprochene *Album für die Jugend* op. 68 trotz Appells erschöpfend scheinender großer Monografie von 1998 noch nicht gesprochen ist, beweisen die beiden Beiträge von Michael Beiche und Dieter Conrad, die diesen einem Ideal von Kürze und Schlichtheit verschriebenen Stücken neue Details abgewinnen können. Auch das bei Schumann in Dresden wieder aufbrechende Interesse am Liedschaffen wird in diesem Band gebührend gewürdigt durch das Einführen übergeordneter Gesichtspunkte: Reflexe der Hebräischen Mythologie nach Byron, zu denen eigentlich auch die Belsazar-Ballade nach Heine gehört hätte (Peter Jost), Reflexe des Dresdener Mai-Aufstands (Hans John) und Reflexe einer christlich-bürger-

lichen Sonntagskultur im *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Christiane Tewinkel).

Wie üblich kommt Clara Schumann in diesem Band als Komponistin zu kurz, obwohl sie in dieser Zeit ihr bedeutendes g-Moll-Klaviertrio op. 17 und auch ihre 3 Präludien und Fugen für Pianoforte op. 16 schrieb. Ausführlicher beschrieben finden wir sie in dem Beitrag zu ihrem Bruder Alwin Wieck (Cathleen Köckritz), sonst als Mutter und als enttäuschte Pianistin in Wien, die an ihre früheren Erfolge nicht wieder anknüpfen kann, und als energische aber erfolglose Konzertveranstalterin, die sich mit dem zopfigen Dresdener Trott nicht abfinden will (Gerd Neuhaus).

So ist dieser Band im Guten wie im noch Wünschenswerten ein getreuliches Abbild des heutigen Stands der Schumann-Forschung, die, wie es der Titel des Symposiums andeutet, nur eine Forschung über beide Schumanns sein kann und die als solche gute Jahre auch noch vor sich hat.

(Dezember 2011)

Peter Sühring

ANETTE MÜLLER: Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 444 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 57.)

Robert Schumanns penible Haushaltsführung erlaubt es, Produktionsbedingungen und -abläufe seines Komponierens oft minutiös zu rekonstruieren, und in den letzten Jahren ist es der Schumann-Forschung gelungen, diese Prozesse detailliert zu beschreiben und zu systematisieren. Die Kritischen Berichte, die zu den Bänden der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke vorgelegt wurden, geben akribisch Einblick in die Werkstatt des Komponisten, und bei der Rekonstruktion der Genese eines Musikstücks fiel der Blick auch auf die Arbeit der Kopisten, die sich, so die zentrale These von Anette Müller, mitunter nicht nur darauf beschränkten, die Vorlagen Schumanns detailgetreu abzuschreiben, sondern gelegentlich so stark in die Werkgestalt eingriffen, dass mindestens von einer Interaktion zwischen Kom-

ponist und Kopist gesprochen werden könne. Mithin komme autorisierten Abschriften, die – etwa in frühen Stadien des Kompositionsprozesses – von Schumann initiiert und nachfolgend weiterbearbeitet wurden, kein nachrangiger Quellenwert zu.

Die Implikationen für „Werk“ und „Original“, Paradigmen musikalischer Historiografie und Analyse, wären beträchtlich – nicht nur für das Verständnis der Musik Robert Schumanns –, könnte eine enge Kooperation, wie sie hier suggeriert wird, belegt werden. Anette Müller leistet dazu gründliche Vorarbeit, nicht nur, indem sie zunächst zu Recht darauf verweist, dass die Leistungen von Kopisten bislang kaum je hinreichend gewürdigt worden seien. Denn den von Schumann beauftragten Kopisten oblag mehr als bloßes Abschreiben, nämlich eine Redaktion seiner Werke: Neben der Korrektur von offenkundigen Fehlern hatten Kopisten etwa eine Systematisierung von Phrasierung und Artikulation zu besorgen und Anweisungen zur Gestaltung einzelner Stimmen selbstständig umzusetzen. Fraglich aber ist, ob hier Schumann nur mehr handwerkliche Konventionen abrufen oder sich tatsächlich der individuellen Mitarbeit versierter Kollegen versichern wollte; dass er die solchermaßen redigierten Texte nicht selten übernahm, bezeichnet indes zunächst lediglich formal eine Mitarbeit, deren substantiellen Anteile an der Konzeption seiner Werke schwer zu ermes- sen, aber vermutlich doch eher gering gewesen sein dürften.

In Bezug auf die Textgestalt bei Vokalwerken kann Anette Müller indes Differenzierungen dokumentieren, die eine überraschende Nachlässigkeit Schumanns erkennen lassen, sowohl hinsichtlich der Orthographie als auch in Bezug auf eine mitunter sinnentstellende Interpunktion. Doch bleibt die Frage offen, ob Schumann solche Unstimmigkeiten übersah oder schlichtweg duldete, weil sie die ästhetische Substanz nicht tangierten. Hier wird man im Einzelfall auf die Abschriften und Arbeiten der Kopisten rekurrieren müssen, um Schaffensprozess und Werkgenese zu erhellen.

Auf diese mithin nicht nur sozialgeschichtlich bedeutende Quellenschicht mit allem er-

forderlichem Nachdruck aufmerksam gemacht zu haben, ist das größte Verdienst dieser umfassenden Studie, die nach etwas ausschweifenden methodologischen und historischen Kapiteln zur Kopistenforschung in ihren zentralen Teilen die überwiegende Mehrzahl von Schumanns Kopisten (sinnvoll nach den Orten seines Wirkens gelistet) namhaft macht, sie mit wünschenswert präzisen biografischen Informationen versieht und das erhaltene Corpus von autorisierten Abschriften sorgsam katalogisiert. Schriftproben erlauben weitere Vergleiche. Zudem werden die Korrespondenzen, die Schumann mit seinen Kopisten führte, in mustergültiger Edition erschlossen: eine wichtige, ja unentbehrliche Grundlage für die weitere Schumann-Forschung und zumal die Gesamtausgabe seiner Werke, deren Supplementbände diese Arbeit zweifellos auf das Schönste bereichern wird. Freilich erschöpft sich die Studie von Anette Müller auch im Philologischen – zu rezenten Text- und Medientheorien findet sie, das mag man bedauern, keine Verbindung.

(Dezember 2011)

Michael Heinemann

OLGA MOJŽÍŠOVÁ und MILAN POSPÍŠIL: *Bedřich Smetana a jeho korespondenceland. Bedřich Smetana and his correspondence. Prag: Národní muzeum 2011. XXXII, 478 S., Abb.*

OLGA MOJŽÍŠOVÁ und MILAN POSPÍŠIL: *S kým korespondoval Bedřich Smetana. Bedřich Smetana's Correspondents. Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana. Prag: Národní muzeum 2009. LVII, 131 S., Abb.*

Bedřich Smetana zählt zu jenen Komponisten, die im Musikleben ihrer Gegenwart hohes Ansehen genossen und zudem in einer anhaltenden Rezeption präsent geblieben sind, wenn auch außerhalb des tschechischen Sprachraums nur durch wenige Werke des Gesamtchaffens. Infolge der hohen Bedeutung Smetanas für die Herausbildung einer Kunstmusik mit böhmischem Idiom erschienen bereits kurz nach seinem Tod erste Sammlungen seiner Korrespondenz, in den 1880er-Jahren in

der für das Prager Musikleben bedeutsamen Musikpresse, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Einzelpublikationen. Um 1919 erwachte der Plan einer Gesamtausgabe der Korrespondenz Smetanas; mit der Gründung des auch der Forschung verpflichteten Smetana-Museums im Jahr 1926 war hierfür eine institutionelle Stütze geschaffen. Seit der wenig später erfolgenden Erwerbung des Smetana-Nachlasses vervollständigte man das Archiv durch die Anfertigung von Kopien und Abschriften von Briefen anderer Besitzer. Diese Arbeiten erbrachten zudem erste Auswahlgaben. Nachdem gegen Ende des Zweiten Weltkrieges eine brutale Intervention zur Lähmung der Forschungsaktivitäten geführt hatte, konnte eine systematische Erschließung des Materials erst in den 1980er Jahren wieder angegangen werden – immerhin auf der Basis der von Verlusten verschonten Sammlung. Die bis in das Jahr 1995 fortgeführten Arbeiten reichten von der Korrektur vorliegender Transkriptionen bis zur Ermittlung weiterer Briefe und Korrespondenzhinweisen. Durch Einbindung in das Forschungsprojekt „Persönlichkeiten der Tschechischen Wissenschaft und Kultur“ des Tschechischen Nationalmuseums wurde das Vorhaben der „Kritischen Ausgabe der Smetana-Korrespondenz“, aus dem die beiden von Olga Mojžíšová und Milan Pospíšil vorgelegten Bände resultieren, in einen größeren Rahmen gebracht. So erfolgte im Zeitraum von 2005 bis 2011 die inhaltliche Aufarbeitung und digitale Erfassung der vorliegenden und weiter ermittelten Briefe und Dokumente gemäß gängigen wissenschaftlichen Methoden. Für die Publikation der Forschungsergebnisse werden nun verschiedene Konzepte genutzt.

Das als erstes erschienene Nachschlagewerk *Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana* verzeichnet die Korrespondenzpartner des Komponisten und kann als das Substrat der mehrjährigen Forschungen gelten. In einer ausführlichen Einleitung, die nicht nur in Tschechisch, sondern auch in englischer und deutscher Übersetzung beigegeben ist, werden die Überlieferungs- und Forschungssituation anschaulich beschrieben. Zudem finden inhaltliche Aspekte der Korrespondenz Erwäh-

nung, so etwa in Briefen thematisierte Fragen oder die internationale wie regionale Streuung der Korrespondenzpartner. Auch die Anleitung zum Aufbau des Katalogs ist in allen drei genannten Sprachen abgedruckt, so dass eine Orientierung innerhalb der Verzeichnis- und Registerstruktur leicht möglich ist. Die beiden Verzeichnisse (Personen S. 1–64, Institutionen S. 65–97) enthalten kurze Einträge zum jeweiligen Stichwort; jene zu den Personen wichtige biografische Angaben und Bezüge zu Smetana, jene zu den Institutionen knappe Charakterisierungen ihrer Schwerpunkte und ebenso Bezüge zu Smetana. Sehr bedeutsam sind zudem die zahlreichen Querverweise auf behandelte Stichworte und schließlich die am Ende jedes Eintrages stehenden Briefnachweise, die sich auf die Angabe der Jahre sowie eine Klassifizierung in abgesandte und erhaltene Briefe oder Telegramme beschränken. Die beiden nachfolgenden Register (Orte S. 99–117, Personen S. 119–131) sind etwas unterschiedlich aufgebaut. Im Ortsregister werden die geografischen Zuordnungen der jeweiligen Orte genannt und dann Querverweise auf die Einträge der beiden Verzeichnisse (getrennt nach Personen und Institutionen) gegeben. Das Personenregister gibt lediglich Seitenverweise, die allerdings den gesamten Band, d. h. also auch das ausführliche Personenverzeichnis, mit einbeziehen.

Der 2011 erschienene Korrespondenzband erschließt die bis dato ermittelten 2.288 Schriftstücke unterschiedlicher Art, wobei das in tschechischer wie auch englischer Sprache vorangestellte Vorwort hierzu genau informiert: "In addition to letters, this collection of Smetana's correspondence contains correspondence cards (postcards), telegrams, visiting cards with handwritten communications, empty envelopes with the inscribed address bearing witness to a letter's existence, preprinted forms and forms filled in one's own hand and other communications." (S. XXVII). Die Anordnung des Katalogs beruht auf der Zweiteilung in abgesandte und empfangene Korrespondenz, für die jeweils eine Unterscheidung nach Institutionen und Personen, mit denen der Komponist in schriftlichem Kontakt

stand, vorgenommen wurde. Innerhalb dieser Struktur erfolgt der Abdruck der Informationen zu den einzelnen Schriftstücken alphabetisch nach Absender bzw. Adressat und bei mehreren Kontakten hierunter chronologisch. Die Aufbereitung der zur Verfügung gestellten Informationen ist für den kundigen Nutzer wissenschaftlicher Verzeichnisse ein ausgezeichnetes Hilfsmittel. Denn die Einträge zu den Schriftstücken umfassen nicht nur kurze Inhaltsangaben, die sowohl in tschechischer als auch in englischer Sprache abgedruckt sind, sondern auch die Nennung von Fundort, Überlieferungsform, Sprache und Umfang. Die Erwähnung verloreener Schriftstücke erfolgt ebenso innerhalb des beschriebenen Anordnungsprinzips und schließt soweit möglich den Verweis auf den zuzuweisenden Korrespondenzbrief ein. – Im Anschluss an den Katalog findet sich eine Übersicht der Quellen und Literatur (S. 451–456), die den bedeutenden Umfang der Tagebücher Smetanas sowie der zeitgenössischen Prager Musikpresse greifbar macht. Die Seitenverweise der Verzeichnisse, gegliedert nach Personen, Organisationen, Orten und Werken (S. 457–478), dienen als gut funktionierendes Rechercheinstrument. Faksimiles ausgewählter Schriftstücke geben Kostproben von Smetanas und manch anderer berühmter Hand.

(Januar 2012)

Daniela Philippi

JOHANNES VOLKER SCHMIDT: Hans Rott. Leben und Werk. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 423 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 59.)

Eine Monografie über einen Komponisten zu schreiben, der nicht nur nicht in die vordersten Ränge der Musikgeschichte gehört, sondern dessen Kompositionen auch zu seinen Lebzeiten keine größere Beachtung fanden, ist ein mutiges Unterfangen. Auf Hans Rott, der früher vor allem als Studienkollege Gustav Mahlers bekannt war, wurde der Blick allerdings in der Musikwissenschaft seit den späten 1990er Jahren gelenkt: In der Geschichte

der Symphonik wurde ihm die bedeutende Rolle als „Begründer der neuen Symphonie“ zugeschrieben, und seine E-Dur-Symphonie als ein die Originalität Mahlers in Frage stellendes Werk interpretiert, da einige als innovativ geltende Merkmale Mahler'scher Symphonien bereits vorweggenommen seien (*Musik-Konzepte* 103/104, 1999). Die E-Dur-Symphonie wurde daraufhin mehrere Male eingespielt, und auch von weiteren Kompositionen stehen Aufnahmen zur Verfügung. So war es nicht nur gerechtfertigt, sondern dringend notwendig, eine ausführlichere Arbeit über den Komponisten zu verfassen, die Biografie und Werk gleichermaßen einbezieht. Schmidt behandelt Rotts Œuvre jedoch nicht primär im Blick auf Gustav Mahlers Symphonien, sondern arbeitet insbesondere die Einflüsse seiner Vorbilder auf breiter Werkbasis heraus. Ziel der Arbeit ist einerseits, zu einer Rehabilitation von Rotts Œuvre beizutragen, unter denen einige „ohne Zweifel ein außerordentlich hohes kompositorisches Niveau erreichen“; Rott hatte drei Jahre vor seinem frühen Tod im Alter von 26 Jahren immerhin ein Staatsstipendium zur Förderung seiner kompositorischen Arbeiten erhalten. Andererseits sollte am Beispiel der „gesehenen“ Kompositionen ein Beitrag „zu den künstlerischen Fragestellungen und ästhetischen Problemen“ von Komponisten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts geleistet werden, wie sie an den Werken von „Heldenfiguren“ der Kompositionsgeschichte nicht ersichtlich seien. Die symphoniegeschichtliche Bedeutung Rotts wird also gegenüber der oben genannten Literatur relativiert.

Den ersten Teil der Arbeit bildet eine umfangreiche Biografie, die nicht nur im Blick auf Rotts Werdegang, sondern auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht interessant ist. Der Autor hat hier in kritischer Auseinandersetzung mit den in den 1950er Jahren publizierten und vor einigen Jahren wieder aufgegriffenen Schriften von Maja Loehr, Tochter des ebenfalls mit Mahler und Rott befreundeten Friedrich Löhr, die die Dokumente aus dem Nachlass ihres Vaters verarbeitete, sowie auf der Basis zahlreicher weiterer Quellen und Sekundärliteratur die Biografie erstmals umfassend

aufbereitet; bislang unveröffentlichte Dokumente, die im Anhang gebracht werden, ergänzen die Darstellung. In einem zweiten Teil erfolgt eine eingehende Besprechung der Werke Rotts, die zum Teil sehr ins Detail geht und die Vorbilder sowie den historischen Standort der einzelnen Kompositionen herausstellt, in Schlussabschnitten jedoch die wesentlichen Kriterien abschließend zusammenfasst. Eine besonders eingehende Behandlung kommt der E-Dur-Symphonie zu; Schmidt verweist hier auf besonders zahlreiche Vorbilder und Themenverwandtschaften mit damals viel gespieltem Repertoire, betont jedoch gleichfalls die – unbestreitbare – Originalität der Komposition. Wenn auch die Ähnlichkeit zu Gustav Mahler in der Literatur bereits ausführlich behandelt wurde und Schmidt den Zusammenhang mit der Tradition betont, so vermisst man hier doch eine Stellungnahme oder wenigstens eine Zusammenfassung der kompositionsgeschichtlich relevanten Problematik. Auch in der abschließenden Zusammenfassung des ganzen Bandes hätte diese Problematik ausführlicher ausdiskutiert werden können. Insgesamt handelt es sich bei der Dissertation über Hans Rott um ein umfassendes, auf ausführlichen Recherchen und Analysen beruhendes Standardwerk zum Komponisten und zur kompositorischen Praxis des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, das jeder musikwissenschaftlichen Bibliothek zur Anschaffung empfohlen werden kann.

(Dezember 2011)

Elisabeth Schmierer

GOTTFRIED EBERLE: Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 214 S., Abb., Nbsp.

MIRIAM WEISS: „To make a lady out of jazz“. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 458 S., Abb., Nbsp.

Sucht man nach Gemeinsamkeiten der vorliegenden Publikationen, so findet man sie rasch in dem Anspruch, Erwin Schulhoffs Musik als Bereicherung der Musikgeschichte dar-

stellen zu wollen. Entsprechend dieser Zielsetzung nutzen beide Autoren unterschiedliche Möglichkeiten, um die Besonderheiten und stilistischen Eigentümlichkeiten ihres Untersuchungsgegenstands zu verdeutlichen und historisch einzuordnen. Als „Vielsprachigen“ bezeichnet Gottfried Eberle den Komponisten und legt dies in einer werkmonografischen Studie zu Schulhoffs Klaviermusik dar. Sein Ausgangspunkt ist eine biografische Skizze, die sich zunächst dem Pianisten Schulhoff zuwendet und aus dieser Perspektive die Einflüsse und stilistischen Prägungen seiner Arbeit benennt. Die Wendigkeit und Vielseitigkeit, die Schulhoff als Interpret an den Tag legt – so der Tenor von Eberles Argumentation –, spiegelt sich letzten Endes auch in den vielen Facetten der Kompositionen für Klavier. Die Ausführungen hierzu sind knapp, aber präzise, immer getragen von dem Wunsch, das Außerordentliche von Schulhoffs Schaffen hervorzuheben, um dem Leser dadurch das pianistische Schaffen in seiner Vielfalt näher zu bringen. Man merkt der Darstellung durchweg an, dass sie von einem erfahrenen Autor stammt, der sich auf das Wesentliche zu beschränken versteht, ohne den Text mit unnötigen Details zu überfrachten. Die Anlage des Hauptteils mit seinen kapitelweisen Einlassungen auf die Einzelwerke, beginnend mit Variationen und Fuge über ein dorisches Thema von 1913, ermöglicht es zudem, das Buch als Nachschlagewerk zu benutzen, was in Zukunft auch Musikern einen leichteren Zugang zu den dargestellten Kompositionen ermöglichen dürfte.

Dass Eberle dort, wo es ihm geboten scheint, auch weiter ausholt – beispielsweise wenn er bei Besprechung der *Fünf Grottesken für Klavier* (1917) eine kurze Geschichte des Grottesken in der Musik einflicht –, fördert das Verständnis der Kompositionen und zeigt, wie sich Schulhoffs Arbeit aus bestimmten Vorstellungen speist, diese aber zugleich auch immer zu überschreiten sucht. Wie hier bemüht sich der Autor generell darum, seine Argumentation an die Darstellung tradiertter Ausdrucksformen anzubinden, um dann die Individualität von Schulhoffs kompositorischen wie pianistischen Lösungen umso stärker herausarbeiten zu kön-

nen. Exemplarisch geschieht dies etwa in Bezug auf die *Cinq Etudes de Jazz* aus dem Jahr 1926 (S. 159–179), die von Eberle sorgfältig befragt werden, wobei Schulhoffs Jazzbegriff dieser Zeit vor allem anhand der Konnotationen eingekreist wird, die sich über die Widmungsträger der einzelnen Stücke eröffnen. Wie hier bewegt sich Eberle bei seinen Ausführungen generell eng am Notentext entlang, um die wichtigsten Aspekte der thematisierten Werke vorzustellen. Dabei bleiben seine Beobachtungen weitgehend nüchtern und halten sich an das Sichtbare der Notate, ohne sich in überflüssige hermeneutische Ausflüge zu versteigen. Es spricht zudem für die Darstellung, dass sich der Autor schrittweise den Problemstellungen nähert und trotz des einführenden Charakters immer ein hohes Reflexionsniveau wahrt, wodurch er sowohl Verständnis für die Besonderheiten der jeweiligen kompositorischen Lösungen als auch Neugier für die Musik selbst und ihre mitunter extravaganten harmonisch-melodischen Lösungen wecken kann.

Allerdings sind mitunter auch Ausrutscher zu konstatieren, bei denen Eberle ein wenig über das Ziel hinausschießt, indem er etwa als auktorialer Erzähler auftritt (vgl. S. 47: „Das ist durchaus vom Elan eines Richard Strauss und muss diesem gefallen haben.“) oder sich in eine unspezifische und fragwürdige Bestimmung von „musikalischem Jugendstil“ verirrt, wenn er beobachtet, dass „zwei bizarr geformte Girlanden [...] zum Seitenthema kontrapunktiert“ sind (S. 48). Gelegentlich ergeht er sich aber auch in eher bedenklichen Vergleichen: Wenn er beispielsweise im Kontext mit dem berühmten Pausensatz „In futurum“ aus den *Fünf Pittoresken* (1919) einen direkten Vergleich mit John Cage anstrebt und auf die „Aleatorik der sechziger Jahre“ verweist (S. 94), offenbart die unterschiedslose Gleichsetzung von Cages Konzept von „indeterminacy“ mit der Aleatorik doch eine recht diffuse Vorstellung vom Charakter beider Phänomene. Dass Eberle zudem in Bezug auf die *Elf Inventionen* für Klavier (1921) angesichts von „spitzen Tonrepetitionen, die wie Vogelrufe klingen“, gar von einer „frühen Vorausnahme von Messiaen“ (S. 126) spricht und an anderen Stellen

die von Schulhoff benutzten modalen Skalen mit Bezug auf Messiaens System der Modi bestimmt (vgl. etwa S. 187), ist gleichfalls haltlos, weil hierdurch Zusammenhänge angedeutet werden, die historisch gesehen keinerlei Bestand haben und zudem ohne jeglichen Mehrwert für die Ausführungen bleiben.

Ein Vergleich von Eberles Studie mit der umfangreichen Untersuchung von Miriam Weiss ist insofern schwierig, als beide Bücher nicht nur thematisch unterschiedlich gelagert sind, sondern darüber hinaus als Werkmonografie einerseits und als Dissertation andererseits funktional unterschiedliche Bestimmungen erfüllen. Eberle vermag zwar insgesamt einen genauen Überblick über die kompositorische Entwicklung von Schulhoffs Klaviermusik zu geben, doch geht sein Blick naturgemäß nicht über diese Werkgruppe hinaus. Insofern muss sein Buch mit dem Wissen darum gelesen werden, dass zwischenzeitlich auch andere Entwicklungen im Œuvre des Komponisten zu beobachten sind. Genau dies leistet Weiss, indem sie den Blick weit über die Klaviermusik hinaus richtet und zeigt, wie sich bei Schulhoff der Jazz – so etwa in der Oper *Flammen* (1923–32) oder dem Oratorium *H.M.S. Royal Oak* (1930) – den unterschiedlichsten musikalischen Kontexten und Gattungen anpasst, wie er jeweils musikalisch verwandelt wird und welche Klischees und Assoziationen dabei von Fall zu Fall mit ihm verknüpft sind. Grundlage der Ausführungen ist eine detailgenaue und in ihren Einzelheiten sehr gut nachvollziehbare analytische Betrachtung einer repräsentativen Auswahl aus Schulhoffs jazzinspirierter Musik, was die Bemühungen der Autorin unterstützt, die unterschiedlichen Bedeutungsfacetten des Jazz – seinen Einsatz vom dadaistischen und politischen Protestsymbol als Mittel der Provokation bis hin zu einem als salonfähig erachteten „Kunst-Jazz“ – ganz gezielt zu beleuchten. Dabei gelangt Weiss zu einer Bestimmung, die Eberles im Titel seiner Arbeit festgeschriebenen Bild vom „Vielsprachigen“ ähnelt: dass nämlich Schulhoff „die Vielfalt zu seinem ästhetischen Programm“ erhebt, was ihn auch davon abhalte, ein „musikalischer Dogmatiker“ zu sein (S. 15).

Einen besonderen Vorsprung verschafft sich Weiss dadurch, dass sie ihre Ausführungen vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand Jazz und der Diskussion seiner Rezeption während der 1920er Jahre in Deutschland ansiedelt und in diesem Zusammenhang einigen Fragestellungen nachgeht, die Eberle lediglich anreißt. Dies führt letzten Endes dazu, dass die Autorin den Rhythmus als zentralen Ausgangspunkt von Schulhoffs Jazzrezeption erkennt und überhaupt der rhythmischen Komponente auch dort einen starken Einfluss zuweist, „wo von Jazz erst einmal nicht die Rede ist“ (S. 18), wie beispielsweise in dem Ballettmysterium *Ogelala* (1920), das eine Sequenz nur für Schlaginstrumente enthält. Gerade hieran wird deutlich, dass Schulhoffs Ansatz umfassender gedacht werden muss und das Interesse am Jazz nur ein Element ist, das – freilich auf hervorstechende Weise – sein Schaffen bestimmt und beispielsweise mit seinem Interesse an folkloristischen Fragestellungen korrespondiert. Darüber hinaus arbeitet Weiss aber auch die Einflüsse, denen sie Schulhoff ausgesetzt sieht, mit bewundernswerter Konsequenz heraus und zeigt, wie im Denken des Komponisten gedankliche Bezüge auf Expressionismus einerseits und Dadaismus (und damit auch Jazz) andererseits in komplexer Weise ineinandergreifen, obgleich sie sich von ihrem theoretischen und/oder ästhetischen Anspruch her zu widersprechen scheinen.

Dass der Band auch jenseits der Beschäftigung mit Schulhoff sehr lesenswert und für die Forschung aufschlussreich ist, belegen die einleitenden Kapitel, die eine genaue Auseinandersetzung mit dem „Forschungsgegenstand Jazz“ beinhalten und der Frage nachgehen, warum er – im Sinn einer Projektionsfläche für bestimmte Klischees, die sich argumentativ gegen die europäische Musik richteten – als neue musikalische Anregung für die Kunstmusik verstanden wurde. Hier sind die Problematik der musikwissenschaftlichen Annäherung, die terminologische Unschärfe der verwendeten Begriffe, aber auch die Deutungs- und Umgangsmöglichkeiten mit einer als „Idiom“ verstandenen Musizierart und dem damit verbun-

denen „musikalischen Transkulturationsprozess“ (S. 23) sehr genau umrissen und in ihren Grundproblemen auf den Punkt gebracht.

Aufschlussreich ist es schließlich, beide Bücher dort miteinander zu vergleichen, wo sich ihre Autoren auf identische Werke fokussieren. Dabei werden nicht nur kleinere Schwächen in Eberles Buch stärker sichtbar, so etwa der Umstand, dass trotz der Bemühungen des Autors die schwierige Frage nach den Eigenarten von Schulhoffs Jazzbegriff nur unbefriedigend beantwortet wird. Diesbezüglich lässt Weiss nicht nur wesentlich mehr Initiative erkennen, sondern wartet auch mit echten, aus verschiedenen argumentativen Kontexten heraus begründeten Deutungsvorschlägen auf. Darüber hinaus geht sie generell stärker in die Tiefe, indem sie nach kulturgeschichtlichen Entsprechungen zu den besprochenen Phänomenen sucht, so wenn sie beispielsweise die *Fünf Grotesken* von den existenziellen Krisenerfahrungen der damaligen Zeit her betrachtet und sie nicht vom Pittoresken her zu bestimmten versucht, wie Eberle dies tut. Gerade in Bezug auf diese Stücke arbeitet sie zudem Schulhoffs Beziehung zu Max Reger, die für Eberle eher eine Marginalie bleibt, anhand analytischer, insbesondere rhythmischer Details heraus. Durch einen solchen Zugriff auf ihren Gegenstand gelingt es der Autorin im Verlauf ihrer Studie aber auch, eine Konstante innerhalb von Schulhoffs Bezügen auf Phänomene aus Musik, Kunst oder Gesellschaft zu benennen – ein Element, das im Grunde konsequent auf die nachmalige Abkehr vom Jazz in den 1930er Jahren zugunsten einer primär politisch verstandenen Ausrichtung musikalischer Aktivitäten hinausläuft.

(Dezember 2011)

Stefan Drees

Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX: Schriften. Band 4.1: Briefe 1907–1943. Hrsg. von Jürgen SCHEBERA und Maren KÖSTER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXVII, 532 S., Abb.

„Hanns Eisler war kein systematischer Briefschreiber“ – wer seine Einleitung so beginnt

wie die Herausgeber des nun vorliegenden ersten Bandes der Briefedition innerhalb der *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, der dämpft Erwartungen und bestätigt sie zugleich. Tatsächlich entfaltet sich hier kein biografisches Panorama; dagegen steht schon die geringe Überlieferungsdichte der Korrespondenz, die erst ab den späten dreißiger Jahren signifikant zunimmt. Andererseits bieten sich bei der Lektüre immer wieder punktuelle Neuansichten dieses Lebens, die zu Ergänzungen und Differenzierungen der zu ideologischer Homogenisierung neigenden Eisler-Biografie einladen. Wenn Eisler beispielsweise George Grosz („ein ganz abscheulicher, platter Spießbürger“, S. 100) und den zuvor noch hochgelobten Joris Ivens („ein dreckiger Konjunkturmännchen“, S. 101) ziemlich rüde abqualifiziert oder Erwin Piscator im Zusammenhang mit der Ersten Arbeitermusikolympiade von 1935 „Leichtfertigkeit, Vereinsmeierei und metaphysische Konzeptionen“ vorwirft (ebd.), wird deutlich, dass der Kreis revolutionärer Künstler weit mehr von ästhetischen und weltanschaulichen Verwerfungen durchzogen war, als eine an seinem Zentralgestirn Brecht ausgerichtete Perspektive erkennen lässt. Brechts Dominanz indessen steht auch für Eisler außer Frage. Seine Briefe an den Dichter und binnen kurzem auch Duzfreund geben sich bei aller Lockerheit im Ton ebenso bereitwillig unterordnend wie die an den Lehrer Schönberg (vgl. z. B. S. 74 f.).

Die Ausgabe trennt nicht nach Korrespondenzpartnern, sondern vereinigt alle Briefe und briefähnlichen Mitteilungen in chronologischer Reihenfolge. Einige scheinen indes zu fehlen, so der in einer früheren Publikation des Herausgebers (Jürgen Schebera: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz u. a. 1998, S. 109) teilweise zitierte Brief Eislers an Hedi Gutmann vom 12. Februar 1933. Warum er nicht aufgenommen wurde, ist nicht klar; immerhin kann er, wie auch andere eventuell noch auftauchende Quellen, im geplanten Addenda-Teil der Ausgabe nachgeliefert werden.

Der umfang- und kenntnisreiche Kommentarteil des Bandes erweist sich als ausgesprochen hilfreich. Neben dem Personen- wäre al-

lerdings auch noch ein zusätzliches Titelregister willkommen gewesen. Aber auch so schürt diese Edition die Erwartung auf die Folgebände und die neuen Perspektiven, die sie auf Hanns Eisler bieten mag.

(Dezember 2011) *Markus Böggemann*

PETER HILL und NIGEL SIMEONE: Messiaen. Aus dem Englischen von Birgit Irgang. Mainz u. a.: Schott 2007. 464 S., Abb., Nbsp.

Das Bild von Olivier Messiaens Leben und Werk war lange Zeit stark durch die ausführlichen Angaben geprägt, die der Komponist selbst in zahlreichen Schriften und Interviews gemacht hat. Wenngleich sich seine Ausführungen überwiegend auf seine Werke und die einzelnen Elemente seiner „musikalischen Sprache“ bezogen, waren auch die ersten Biografien, die seine ehemaligen Schüler Alain Périer und Harry Halbreich um 1980 publizierten, in hohem Maße von diesen Selbstaussagen abhängig.

Das Buch des englischen Autorenduos Peter Hill und Nigel Simeone bildet die erste umfassende Dokumentar-Biografie Messiaens, die sich überwiegend auf unmittelbare Quellen stützt. Neben Briefen sind hier vor allem die Tagebücher zu nennen, die der Komponist seit 1939 kontinuierlich geführt hat. Es ist ein großes Verdienst der beiden Autoren, dass es ihnen gelang, die inzwischen verstorbene Witwe des Komponisten, Yvonne Loriod, dazu zu bewegen, ihnen einen umfassenden Einblick in diese zuvor kaum zugänglichen Dokumente zu gewähren. Dazu dürfte nicht zuletzt beigetragen haben, dass Hill – wie Loriod – Pianist ist und auch auf diesem Feld einiges für die internationale Verbreitung der Musik Messiaens getan hat. Bei den Tagebüchern handelt es sich nicht um ein persönliches „journal intime“, sondern um eine „agenda“, eine Kombination von Terminkalender und Notizheft. Sie verzeichnet minutiös Konzerte, Treffen mit mehr oder weniger prominenten Personen und Eindrücke von den zahlreichen

Reisen, die Messiaen ab 1945 absolvierte, um seine Werke zu verbreiten und neue Inspirationen zu sammeln. Darüber hinaus bietet diese Quelle wertvolle Informationen zu Kompositionsprojekten: Zum einen erfährt man erstmals von Werkideen, die nie realisiert wurden (z. B. eine *Symphonie théologique*, die Messiaen 1946 und dann noch einmal 1970 plante, sowie ein Ballett über die Zeit); zum anderen liefern die „agendas“ neue Erkenntnisse über den Entstehungsprozess diverser Kompositionen, namentlich bei großen, über einen längeren Zeitraum reifenden Werken wie der *Turangelila-Symphonie*, dem Oratorium *La Transfiguration* oder dem *Livre du Saint Sacrement*. Diese Informationen ergeben kein fundamental neues Bild, differenzieren jedoch zum Teil erheblich die bisherigen Vorstellungen von einzelnen Werken und von Messiaens Schaffensweise. Sie zeigen, dass dem Komponisten keineswegs immer, wie er im Gespräch mit Almut Rößler behauptete, eine klare inhaltliche Grundidee vorschwebte, zu der er dann geeignete Ausdrucksmittel suchte, sondern dass er vielmehr oft von einzelnen Einfällen ausging, für die er erst im Lauf des Schaffensprozesses ein gemeinsames Band fand (Titel wie *Des canyons aux étoiles* wurden erst zum Schluss festgelegt). Sein Schaffen war, so die beiden Autoren, geprägt von einer glücklichen Balance zwischen dem „Sinn für das Erhabene“ und einer „handwerklichen Liebe zum Detail“.

Dass Messiaen, wie Hill und Simeone betonen, keineswegs ein weltfremder Träumer war, sondern zielstrebig an seiner Karriere und dem Aufbau eines persönlichen „Netzwerks“ arbeitete, tritt durch die enge Orientierung an den „agendas“ und ihrer Chronologie deutlich hervor. Die Kehrseite dieser vor allem die zweite Hälfte des Buchs prägenden Darstellung besteht freilich darin, dass inhaltlich zusammengehörige Aspekte oft nicht en bloc erörtert, sondern immer wieder punktuell angeschnitten werden (vergleichbar der diskontinuierlich-repetitiven Mosaikform von Messiaens Musik), wodurch manchmal der rote Faden verloren geht. Gleichwohl ist das Buch insgesamt in einem gut lesbaren, an ein breites Publikum gerichteten Stil geschrieben (zu seiner

Anschaulichkeit tragen auch die zahlreichen Fotos aus Privatbesitz bei).

Die Darstellung des ersten Teils von Messiaens Karriere, für den keine Tagebücher vorliegen, wird durch eine Vielzahl zeitgenössischer Feuilletons dokumentiert, die Nigel Simmeone teils bereits vorab in einigen Aufsätzen neu veröffentlicht hat (Rezensionen von und über Messiaen sowie Berichte über die Vereinigungen „La Jeune France“ und „La Spirale“, in denen er sich stärker und länger engagierte als bisher angenommen). Diese Quellen ermöglichen den Autoren, für diese Zeit ein sehr plastisches, vielschichtiges Bild des Pariser Musiklebens zu zeichnen. Den Höhepunkt der Darstellung bilden die 1940er Jahre, in denen Messiaen unter sehr schwierigen politischen Bedingungen den entscheidenden Durchbruch erlebte und zugleich Gegenstand einer heftigen Pressekontroverse war. Im Übrigen kann man dem Buch entnehmen, dass der Farbbegriff und die Metapher des „klingenden Kirchenfensters“ bereits in den 1930er Jahren in diversen Rezensionen auf Messiaens Harmonik bezogen und dem Komponisten somit regelrecht angetragen wurden. Diese Schlussfolgerung muss der Leser allerdings selbst ziehen, denn die Autoren bevorzugen über weite Strecken eine sehr deskriptive Darstellungsweise. Eine Ausnahme bildet ihre These, der Liederzyklus *Harawi* (1945) sei eine Hommage nicht an Yvonne Loriod (wie bisher vermutet wurde), sondern an Messiaens erste Frau Claire Delbos, die zu dieser Zeit bereits an einer unheilbaren psychischen Krankheit litt und 1959 in einem Pflegeheim starb.

Gelegentlich sind werkanalytische Exkurse in die Darstellung integriert, die vor allem die Klavierwerke sowie späte, noch weniger bekannte Kompositionen betreffen. Die These, Messiaens Hinwendung zu kleineren Stücken um 1950 sei nicht zuletzt aufgrund seiner damaligen schwierigen Familienverhältnisse erfolgt, erscheint plausibel, vermag diesen Wendepunkt indes nicht vollständig zu erklären. Überhaupt bleibt die Darstellung der Zeit ab 1950 blasser als die der früheren Jahre; so wird etwa auf Messiaens ambivalentes Verhältnis zu Pierre Boulez und zur Darmstädter Avant-

garde kaum eingegangen. Dass die Autoren die Quellen zu Messiaens Gastspielen bei den Darmstädter Ferienkursen nicht auswerten, könnte auf sprachliche Barrieren zurückzuführen sein, denn es fällt auf, dass generell nahezu keine deutschsprachigen Quellen und Darstellungen einbezogen wurden (dass man es auch bei der deutschen Ausgabe nicht für nötig hielt, die Bibliografie durch einschlägige deutsche Beiträge zu ergänzen, steht auf einem anderen Blatt). Die insgesamt recht gelungene Übersetzung leidet etwas darunter, dass die Zitate zweimal übersetzt wurden (vom Französischen ins Englische und dann ins Deutsche), wobei weder in der englischen noch in der deutschen Ausgabe der französische Originaltext zu finden ist. So kommt es, dass der für Messiaens Harmonik und seine Klang-Farb-Korrespondenzen zentrale Begriff „son-couleur“ wiederholt wörtlich mit „Klangfarbe“ übersetzt wird, obwohl sich dieser Terminus im Deutschen auf die Instrumentation bezieht.

Trotz dieser kleineren Monita bedeutet das Buch einen wesentlichen Fortschritt für die Messiaen-Forschung und darf als ein Standardwerk bezeichnet werden, das für Wissenschaftler und Musikliebhaber gleichermaßen von großem Nutzen ist.

(März 2012)

Stefan Keym

NIKOLAUS URBANEK: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 318 S., Nbsp.

Nikolaus Urbanek unternimmt in seiner Dissertation nichts Geringeres als den Versuch, eine (wie der Titel verlauten lässt) „zeitgemäße Musikästhetik“ auf den bedeutenden, wie-wohl in der unüberschaubaren Adorno-Forschung bislang recht wenig beachteten Beethoven-Fragmenten zu gründen – oder zumindest nach ihr zu suchen. Der Versuch muss scheitern, aber das Scheitern Urbaneks ist brillant und lesenswert.

Urbaneks Ausgangspunkt ist eine „Landkarte des ästhetischen Denkens“ Theodor W.

Adornos (S. 13), die einerseits Adorno als systematischen Denker ernst nimmt und andererseits weite Ausgriffe in die musikästhetischen Arbeiten Adornos zulässt, denn mit den regelmäßigen Zugriffen auf die erst posthum als *Philosophie der Musik* veröffentlichten Beethoven-Fragmente kann es, auch aufgrund der chronologischen Breite der im Nachlass veröffentlichten Texte, bei einer Zusammenschau der musikästhetischen Ansätze Adornos beileibe nicht bleiben (zumal ja die Erstveröffentlichung der Beethoven-Fragmente, die Rolf Tiedemann 1993 vorgelegt hat, auch Interpretation des Nachlasses ist). Die „Variationensfolge“ Urbaneks zur Frage, warum das Beethoven-Buch eine „Philosophie der Musik“ (und damit eine „Philosophie der neuen Musik“) darstellt, gipfelt in der Darstellung der Antinomie, dass eine gegenwärtige Musikästhetik sich zwischen der Autonomie von Kunst einerseits und der Kunst als „Entfaltung von Wahrheit“ (S. 50) bewegt – und der Differenzierung des Verhältnisses von Adorno zu einer Hermeneutik Gadamer'schen Zuschnitts: Adornos Ästhetik ist in ihren Grundzügen nicht als reine Werkästhetik formuliert, sondern erhält ihren Rahmen auch durch Fragen der Rezeption und der Reproduktion.

In seiner Hauptsache präsentiert das Buch zunächst (im Abschnitt „Adornos Beethoven“) die These einer Verknüpfung von musikalischer Logik mit der Theorie der Sprachähnlichkeit von Musik, die ihren Ursprung in der Verwurzelung von Adornos musikalischem Denken in der Wiener Schule um Arnold Schönberg hat; der Mahler-Monografie Adornos weist Urbanek nachvollziehbar eine andere theoriearchitektonische Rolle zu. Dem Spannungsbogen von Beethoven zu Schönberg folgend, nimmt Urbanek zunächst eine stereoskopische Lektüre der Beethoven-Fragmente und der *Philosophie der Neuen Musik* vor, um dann (im Abschnitt „Beethoven“) die beiden von Adorno in erster Linie problematisierten Bereiche zu vertiefen: Auf das Verhältnis von Musik und Sprache folgt als Kern der Arbeit die Darstellung der Zeitgestaltung im Werk Beethovens – die Konfrontation des „intensiven Zeittyps“ als eigentlich „klassischer“ Typ, der auf eine „Kon-

traktion der Zeit“ abzielt (S. 166), und des extensiven Zeittypus, in dem „die Zeit freigegeben“ sei (S. 166–167).

Mit dieser Gegenüberstellung schafft Urbanek die Darstellung eines wirksamen und handhabbaren Paradigmas (wie der Autor in zwei schlüssigen Analyseansätzen zur *Eroica* und zum *Erzherzogtrio* unter Beweis zu stellen vermag), das als eine der entscheidenden Leistungen Adornos für eine zeitgemäße Musikästhetik gelten muss. Das Paradigma ist übertragbar auf die Musik des 20. Jahrhunderts in der Identifikation von Schönberg als Vertreter extensiver Zeitgestaltung gegenüber etwa Alban Berg; Beethoven wird darüber hinaus zu einem Gegenbild der seriellen Musik (S. 164).

Ihrem Ausgangspunkt – dem Zuschnitt einer Ästhetik nach Adorno folgend, der Werkästhetik einerseits und Rezeptions- bzw. Reproduktionsästhetik andererseits inhärent sind – entspricht der vorletzte Abschnitt der Arbeit Urbaneks, der der Theorie der musikalischen Reproduktion gewidmet ist und einer Einordnung der Figuren Beethoven und Hegel in das philosophische Weltbild Adornos folgt.

Die Probleme, die das hochgegriffene Projekt Urbaneks mit sich bringt – und die im Kern bereits im Titel der Arbeit anklingen –, sind dem Autor offenbar durchaus bewusst. Erstens ist eine musikästhetische Orientierung im 21. Jahrhundert und gerade in der Folge Adornos prinzipiell nur möglich unter Einbeziehung ausführlicher Analysen – anders als die „flüchtigen“ Texte, mit denen der Autor das Spätwerk Beethovens in Ausschnitten berührt. Urbanek selbst steuert gerade im Kontext seiner Zeit-Diskussion beachtliche Analysebeispiele und -ansätze bei, beklagt allerdings zu Recht den Umstand, dass die grundlegende Darstellung der analytischen Methoden Adornos und auch der Wiener Schule nach wie vor ein Desiderat der Forschung ist.

Zweitens ist für die tatsächliche Begründung einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich gleichwohl an der Ästhetik Adornos orientieren muss, die von Urbanek angeschnittene Auseinandersetzung mit postmoderner oder dekonstruktivistischer Terminologie (gegenüber der der Autor Skrupel äußert, vgl. S. 215)

sicherlich nicht zu umgehen, hätte aber auch den Rahmen der Darstellung Urbaneks gesprengt; so böte insbesondere der Begriff der „différance“ Derridas in diesem Kontext einen weiterführenden und stärker noch differenzierenden Anknüpfungspunkt – zumal eine postmoderne Musikästhetik, die diesen Namen verdient, auch in den Augen Urbaneks nach wie vor nicht formuliert ist (S. 285). Die Bewältigung der Sekundärquellen gelingt dem Autor dabei höchst elegant, so dass schon die einführenden Kapitel der Arbeit (auch die Ausführungen zur ästhetischen Position des Nachfolgers Adornos am Frankfurter Lehrstuhl, Rüdiger Bubner) sich auch als gelungene Aufarbeitung der Adorno-Rezeption in der Ästhetik-Debatte der letzten vierzig Jahre lesen.

Der Stil des Autors in der Orientierung an der Diktion Adornos ist streckenweise anstrengend – und inflationär erscheint das Wort „schlechterdings“, das (uminterpretiert) im Sinne einer negativen Dialektik vieles über das Verhältnis Adornos zur gegenwärtigen Musikästhetik verrät. Die abschließende Frage, ob denn Musikästhetik heute noch möglich sei, beantwortet denn der Autor seinerseits mit drei fragmentarischen Thesen, die sich – an Adornos Arbeiten zu Beethovens Spätstil anknüpfend, denen Urbanek im letzten Drittel seines Buches relativ viel Raum bietet – Fragen der Dekonstruktion und der Dekomposition widmen und erneut auf die Trias Adorno, Gadamer und Derrida verweisen: Nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich dem unvollendbaren Projekt der Aufklärung verpflichtet, ist weiterhin zu suchen – aber dank der Arbeit Urbaneks sind Spuren in den Fragmenten Adornos offenbar geworden.

(Dezember 2011)

Birger Petersen

CHRISTIAN JUNGBLUT: Kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011. 274 S., Abb., Nbsp.

Das geflügelte Wort der ‚Musik über Musik‘ ist bereits seit mehreren Jahrzehnten Ge-

genstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen. Nun hat sich Christian Jungblut mit einer Dissertation (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim) an die kompositorische Schubertrezeption im späten 20. Jahrhundert herangewagt. Ausgehend von einem Blick ins 19. Jahrhundert entwirft Jungblut Rezeptionsmodelle, die als Einflussphären auf Komponisten des 20. Jahrhunderts gewirkt haben mögen. Sein Hauptfokus liegt dabei auf folgenden Kompositionen: Reiner Bredemeyers *Die Winterreise* für Bariton, Horn und Klavier (1984), Dieter Schnebels *Schubert-Phantasie* (1978) aus *Re-Visionen I* für geteiltes großes Orchester, Siegfried Matthus' *Das Mädchen und der Tod* (1996), einem Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello, sowie Mauricio Kagels *Aus Deutschland* (1977–80), einer Liederoper. Jungblut hat versucht, analytische und diskursive (Musik-) Wissenschaftsmodelle auf sein gewähltes Sujet anzuwenden.

Ein Blick in Kapitel 6 („Ausblick: Die kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“) bietet interessante Details und Übersichten über die kompositorische Beschäftigung mit dem Werk und der Person Schuberts – Begriffe, die Jungblut oft einfach unter dem Begriff „Schubert“ subsumiert –, so u. a. von Hans-Werner Henze, Luciano Berio, Beat Furrer oder Jörg Widmann. Diese Details hätten allerdings schon in der Einleitung kommen können, um die Entwicklungsstränge bis zu den Entstehungszeiten der als Fallstudien verwendeten Kompositionen aufzuzeigen. Solche Stränge fasst Jungblut mit dem lapidaren Satz zusammen: „Es lässt sich demnach von Schubert aus eine Linie der Rezeption durch Komponisten späterer Generationen ziehen, die von Schumann über Liszt, Mendelssohn, Brahms, Bruckner und Mahler bis ins 20. Jahrhundert reicht und auch Momente außerdeutscher, europäischer Rezeption einschließt.“ (S. 25) Er geht auf Franz Liszts Transkriptionen Schubert'scher Lieder ein, auf die Vorbildwirkung Schuberts für das Liedschaffen Gustav Mahlers – ohne freilich auf die Gattungsunterschiede zwischen klavierbegleitetem Lied und Orchesterlied näher einzugehen – und erwähnt auch die Neudeutsche

Schule mit Felix Draeseke, Hans von Bülow und Richard Strauss (!), die Schuberts Werke mehrfach aufgeführt haben.

Die vorgestellte Methodik scheint zunächst einleuchtend und tiefgründig zu sein. Jungblut analysiert die bisherige Literatur zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung in Bezug auf Schubert und kann anhand der Auswertungsergebnisse bisherige „Schubertbilder“ (S. 27 ff.) ausmachen: in Literatur und Film (S. 26–31), in der Editionspraxis (S. 31–33), in der künstlerischen Interpretation (S. 33–35) sowie schließlich als kompositorische Schubertrezeption (S. 35–40). Als Kategorien für eine kompositorische Auseinandersetzung deduziert Jungblut für das 20. Jahrhundert „Transkriptionen und Instrumentationen“, „Instrumentationen mit Interpolation“, „Variationen“, „Hommagen“, „Neukompositionen als ‚Anti-Rezeption‘“ und „Schubert als Bühnenfigur“ (S. 45–51). Eine solche Kategorisierung sagt zunächst freilich nichts über den Grad der Bezugnahme aus. Jungblut gibt selbst an mehreren Stellen an, wie vielschichtig die Rezeption eines Komponisten und dessen Werkes über mehrere Jahrzehnte wird.

Umso bedauerlicher ist, dass er zur Entflechtung solcher Komplexitäten nur punktuell beiträgt. Seine als Veranschaulichung gedachten Grafiken zu Bezugsverhältnissen stiften mehr Verwirrung als Klärung (besonders die Abbildung zu Kagels *Aus Deutschland*, S. 217). Die umfangreiche Literaturauswertung verbleibt innerhalb der Disziplin Musikwissenschaft und ist deshalb äußerst einseitig: Begriffe wie Intertextualität und Interaktorialität tauchen – bei aller Obacht, die bei ihrer Adaption auf Musik gegeben werden muss – überhaupt nicht auf. Nirgendwo wird die Betrachtung der Schubertrezeption unter den ästhetischen Prämissen der Postmoderne, in der die Fallstudien doch irgendwie verortet werden müssten, diskutiert. Ebenso fehlt eine Erklärung dafür, was der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Schubertbild, „welches sich idealerweise der historischen Person Schuberts maximal annähert“ (S. 30), mit der Tatsache zu tun hat, dass Komponisten sowieso nur individuelle Schubertbilder als Maßstab nehmen können und jegli-

cher Versuch, sich einer historischen Person zu nähern, immer nachzeitig konstruiert ist.

Jungbluts theoretische Grundüberlegungen, seine Zusammenfassung der Schubertrezeption im 19. und 20. Jahrhundert sowie seine Einzelbetrachtungen basieren zum Großteil auf veröffentlichten Quellen oder Sekundärliteratur. Kein einziges Autograph zu einem rezipierenden Komponisten oder zu Schubert selbst wurde bemüht. Nicht einmal originale Rezeptionsdokumente über Schubert und dessen Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, z. B. originale Zeitungsartikel, Konzertprogramme etc., werden angegeben, sondern nur ‚zitiert nach...‘. Damit sind aber lediglich durch vorherige Rezipienten gefilterte Schubertbilder der Ausgangspunkt von Jungbluts Betrachtungen, in denen er doch eigentlich auf perpetuierte Schubertbilder hinweisen will und wie diese z. B. durch Kagel „entkitscht“ (S. 241) worden sind.

Jungbluts zahlreichen guten analytischen Ideen (besonders in den Fallstudien zu Schnebel und Matthus, S. 167–174) stehen leider einige methodische und inhaltliche Probleme gegenüber, die bis zum Schluss nicht behoben werden. Als Fazit bleibt eine vom Ansatz her interessante Studie, die sich dem Thema ‚Musik über Musik‘ unter Zuhilfenahme lediglich innerdisziplinärer Modelle und Theorien widmet, denen unübersichtliche Grafiken und Abkürzungen beigegeben sind. Außerdem bestehen zu viele Nebenschauplätze in den 765 (!) Fußnoten, womit auch deutlich wird, dass Jungbluts Dissertation vor allem eines ist: Ein Buch über (bereits geschriebene) Bücher.

(Dezember 2011)

Christian Storch

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIV: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1. Hrsg. von Carsten LANGE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2008. LXVI, 268 S., Faks.

Die Edition einer Vertonung der Brockes-Passion ist ein hehres Unterfangen. Der He-

rausgeber steht vor einem Werk, das sich, ungeachtet seiner spezifischen Qualität, nur in einem sehr weiten Kontext erschließt. Die Brockes-Passion als Komposition ist ein kollektives Phänomen, als solches wurde sie bereits von den Zeitgenossen wahrgenommen. Den gemeinsamen Nenner bildet Barthold Heinrich Brockes' 1712 erschienene Passionsdichtung *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Sie setzt für die noch junge Gattung der deutschsprachigen dramatisch durchgearbeiteten Passion einen grundsätzlich neuen Maßstab. Unabhängig davon, als wie wertvoll und musikhistorisch bedeutsam die zu edierende Komposition einzuschätzen ist, gilt es die zentrale Bedeutung dieses Textes stets mitzudenken.

Für die Telemann-Werkausgabe hat Carsten Lange die Aufgabe übernommen. Damit können die Erfahrungen seiner etwa 20jährigen Beschäftigung mit Brockes' Text und Telemanns Komposition in den Band einfließen. Wie so oft bei Telemann, ist die Quellsituation alles andere als einfach. Das hat seinen Grund zunächst darin, dass es kein eindeutig der Erstfassung (Frankfurt 1716) zuweisbares musikalisches Material gibt. Die zahlreichen erhaltenen Abschriften weisen unterschiedlich starke Bearbeitungen auf, wobei nicht in allen Fällen klar ist, ob hier Telemann selbst oder andere Bearbeiter am Werk waren. Das betrifft insbesondere die in zwei Fassungen überlieferten Vertonungen der Turba-Passagen. In knapper, rezitativischer Form scheinen sie Telemanns Erstfassung zu entsprechen. 1727 wurden sie in Hamburg durch ausgedehnte, melismatische Chorsätze mit Instrumentalbegleitung ersetzt. Das geschah, so Lange, zumindest mit Telemanns Billigung (vgl. S. XVII). Auch weist Lange auf satzstrukturelle Ähnlichkeiten der Chor-Fassungen mit vergleichbaren Sätzen aus oratorischen Passionen Telemanns hin (S. XVII). Grund genug also, diese Chöre im Anhang der Ausgabe mitzuteilen. Zu ergänzen wäre, dass mit dieser Neufassung offenbar eine Angleichung an einen durch Keisers, Händels und Matthesons Brockes-Passionen festgelegten ‚Hamburger Usus‘ vorgenommen wurde: Alle drei haben ausgedehnte

instrumental begleitete Turba-Chöre. Die neuen Chorsätze für Telemanns Passion stellen also, unabhängig von der Frage ihrer Autorschaft, ein wichtiges rezeptionsgeschichtliches Zeugnis dar, sind also in jedem Falle für eine kritische Ausgabe relevant.

Der Hauptteil des Notentextes bringt die rezitativischen Turba-Vertonungen. Diese Entscheidung wurde auf philologischer Basis getroffen (vgl. dazu die Quellenübersicht S. XXV–XXIX). Sie ist zugleich Ausdruck der konsequent historisch orientierten Herangehensweise an Kompositionen des 18. Jahrhunderts, die gerade die Telemann-Werkausgabe grundsätzlich prägt. In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts wird die formale Anlage der Oper auf dramatisch gestaltete geistliche Sujets übertragen. Die Pioniere auf diesem Gebiet stellten diese Opernähe ganz explizit heraus. In Hamburg waren das Hunold und Keiser (1704/05), wobei zunächst auch Evangelistenpartie und Choral der Dramatisierung geopfert wurden. 1712 nahm Brockes den Testo und das Lied der Gemeinde wieder auf, ging also einen Schritt zurück in Richtung Epik und Kontemplation. Umso bemerkenswerter, dass ausgerechnet Telemann in Frankfurt durch seine kurzen Turba-Abschnitte dem dramatischen Moment der Handlung am konsequentesten Vorschub leistete (darin im Ansatz vergleichbar Gottfried Heinrich Stölzel, dessen Brockes-Passion von 1725 für Gotha ebenfalls sehr knappe, allerdings nicht rezitativische Choreinwürfe hat, die das dramatische Geschehen nicht unterbrechen). Telemanns Darstellung der Turbae greift das Prinzip mehrstimmiger Rezitativpassagen aus der zeitgleichen Oper auf. Mit der Entscheidung, diese Fassungen in den Hauptteil zu übernehmen, leistet die Ausgabe einen wertvollen Beitrag zum Verständnis von Telemanns besonderer dramatischer Anlage. Es wäre zu begrüßen, wenn die Musikpraxis sich in Zukunft dem Angebot öffnete. Für die 1991 erschienene Ersteinpielung (Nicolas McGeagan, Hungaroton), die bereits auf dem Material des Telemannzentrums Magdeburg basiert und einen ausgedehnten Beihefttext Carsten Langes enthält, entschied man sich gleichsam selbstver-

ständig für die größere „Plastizität“ der späteren Turba-Fassungen (vgl. Beiheft, S. 23). Auch die im Zuge der Magdeburger Neuausgabe entstandene Einspielung unter René Jacobs (*Harmonia Mundi*) bringt nicht den Mut auf, ihr Publikum mit Telemanns unkonventioneller und heutige Hörerwartungen womöglich enttäuschender Erstfassung zu konfrontieren (vgl. dazu wieder den Beihefttext von Lange, S. 45).

Langes Vorwort widmet sich dem Werk unter verschiedenen Blickwinkeln, wobei die Fülle der eruierten Fakten beachtlich ist. Ein erstes Kapitel beschäftigt sich mit dem Frankfurter Entstehungskontext und der Besetzung der Erstaufführung sowie (unter 1.3.) mit den Aufführungen zu Telemanns Lebzeiten nach 1716. Das zweite Kapitel wendet sich unter der Überschrift „Das Werk“ zunächst dem Text und seinen verschiedenen Vertonungen zu (S. XIII f.), wobei auch das genannte Kollektiv-Phänomen anklängt (S. XIV). Es folgt ein ausgedehnter Unterpunkt über die Musik (S. XIV–XVII), ein weiterer, der sich „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ widmet (S. XVII–XIX), ein Punkt zu „Urteilen von Telemanns Zeitgenossen“ (S. XIX f.) sowie abschließend und zusammenfassend eine „Allgemeine Würdigung“ (S. XX). Das dritte Kapitel behandelt die „Rezeption des Werkes nach Telemanns Tod“ (S. XX–XXII); das Vorwort schließt mit aufführungspraktischen Anmerkungen (S. XXII f.).

Die Ordnung erweist sich als problematisch. So sind Aspekte der hochinteressanten Rezeptionsgeschichte auf weit auseinander liegende Unterpunkte verteilt: Die Hamburger Rezeption findet sich im ersten Kapitel bei den „Aufführungen zu Lebzeiten Telemanns nach 1716“. Die Kontrafakturen Uffenbachs werden dagegen im zweiten Kapitel („Das Werk“) unter „Fragen der Werkbearbeitung, Textparaphrase und Gliederung“ vorgestellt. Nicht klar wird dabei, warum Bearbeitungen Anderer dem Werk zugeordnet sind. Auch die Punkte „Werkgliederung“ (2.3.3.; hier geht es um unabhängig von Telemann ab 1719 vorgenommene Aufteilungen im Hinblick auf Aufführungen) sowie „Urteile von Telemanns Zeit-

genossen“ (2.4.) gehören wohl eher in den rezeptionsgeschichtlichen Bereich, dem ja noch ein eigenes Kapitel gewidmet ist („3. Rezeption nach Telemanns Tod“). Ein kontinuierlich die Rezeption von 1716 bis in die Gegenwart zusammenfassendes Kapitel wäre besser geeignet gewesen, die Vielschichtigkeit des Phänomens darzustellen und ggf. auch Besonderheiten im Vergleich mit den Vertonungen einiger wichtiger Zeitgenossen anzusprechen. Dann hätte ggf. auch die Frage einer vielleicht nur begrenzten Werkautonomie gestellt werden können, die aus der überragenden Bedeutung des komponierten Textes resultiert. Aber hier wendet Lange seinen Blick zu sehr auf Telemann und bietet statt einer wirklichen Kontextualisierung sehr ausführliche analytisch-würdigende Betrachtungen zur Qualität und Wirkmächtigkeit der Komposition. Auch die „beachtliche Aufführungskontinuität“ des Telemann'schen Passionsoratoriums in Hamburg (1717–1747) interpretiert Lange angesichts eines „im wesentlichen von Neukompositionen dominiert[en]“ Musiklebens als „Zeichen für die Anerkennung der künstlerischen Qualität und die Wertschätzung der Komposition“ (S. XI). Zweifellos wurde die Qualität der Telemann'schen Musik von den Zeitgenossen erkannt und geschätzt. Aber gerade die Hamburger Praxis der alterierenden Aufführungen von vier Vertonungen des Textes, die ihren Gipfel 1730 im *Pasticcio* aus allen vier Werken erreichte, ließe sich ebenso gut gegen Telemann ins Feld führen: Das Einzigartige seiner Vertonung, so könnte man argumentieren, wurde hier gerade nicht gewürdigt, man setzte sie vielmehr auf gleiche Stufe, ja vermischte sie mit den stilistisch ganz anders gearteten Umsetzungen Keisers, Händels, gar Matthesons. Diese Überlegung macht nochmals deutlich, dass dem Phänomen Brockes-Passion über eine einzelne Vertonung nicht beizukommen ist. Die Basis für den besonderen kompositorischen Anspruch (der bei Telemann sehr deutlich hervortritt) wie für die Langzeitwirkung einiger Kompositionen bildet vielmehr eine gerade im Entstehen begriffene Geisteshaltung, deren (gefühl)sästhetische Implikationen Brockes' Text vollkommen traf. Die komposi-

torische Auseinandersetzung mit diesem Text stellt in jedem einzelnen Falle nicht nur ein besonderes ästhetisches Statement, sondern zugleich auch eine je persönliche Positionierung zu eben jener Geisteshaltung dar: Die Brockes-Passionen sind Werke an der Schwelle zu einer von individualisierter und subjektivierter Glaubensauffassung geprägten ‚neuen Zeit‘, die den Weg der Säkularisierung einschlägt. Eine solche Entwicklung geht nicht rasch vonstatten; ihre klingenden Manifestationen blieben wohl gerade deswegen so lange relevant. Eines der individuellsten und eindrucksvollsten dieser Manifeste liegt mit dem hier besprochenen Band vor.

(November 2011)

Hansjörg Drauschke

ABBÉ GEORG JOSEPH VOGLER: Requiem Es-Dur. Hrsg. von Joachim VEIT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. CII, 203 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 18.)

Das Bild von Georg Joseph Vogler, jenes viel gereisten Europäers, der zahlreiche Impulse für Musiktheorie wie Instrumentenbau und darüber hinaus als Kompositionslehrer berühmter Schüler gab, wird vielfach immer noch bestimmt von Mozarts vernichtendem Diktum, das ihn als musikalischen „Spaßmacher“, der „nicht viell kann“ diskreditiert. Mit der Veröffentlichung des Vogler'schen Requiems Es-Dur dürfte nach dem Heidelberger Colloquium von 1999 „Abbé Vogler – ein Mannheimer im europäischen Kontext“ (dessen Bericht 2003 veröffentlicht wurde; Frankfurt a. M.: Lang) ein weiterer und wesentlicher Schritt dazu getan sein, hier Remedur zu schaffen. Die offenbar vor 1810 fertig gestellte Komposition war für Voglers eigene Exequien bestimmt gewesen, gelangte aber – nachdem ein zwischenzeitiger Plan gescheitert war, das Requiem bei Joseph Haydns Totenfeier in Wien zu platzieren – erst Jahre nach dessen Tod zur Uraufführung. Auch der Erstdruck von 1822 (Mainz: Schott) erzielte nicht den gewünschten Erfolg, dem Werk einen festen Platz im kirchenmusikalischen Repertoire zu sichern.

Immerhin hat die nun vorliegende Ausgabe durch Joachim Veit (der sich schon im Rahmen der Arbeit an seiner 1990 veröffentlichten Dissertation mit diesem Requiem beschäftigt hatte) diesbezüglich bereits Wirkung gezeigt, denn mittlerweile liegen mehrere Einspielungen auf der Grundlage der vom Herausgeber erstellten Aufführungsmaterialien vor. Diese Ausgabe löst das ein, was man von einer Denkmalausgabe – und insbesondere einer, die von Joachim Veit betreut wird – an philologischer Präzision erwarten und erhoffen kann: In einem ausführlichen Kommentarteil werden Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Es-Dur-Requiems beschrieben, wobei auf das genealogische Verhältnis einiger Teile der Komposition zum g-Moll-Requiem von 1776 eingegangen und auf die singuläre Stellung dieser Vertonung innerhalb der überlieferten Totenmessen Voglers hingewiesen wird. Der Revisionsbericht ist klar und konzise gestaltet. Besonderes Interesse dürfen die reichhaltigen Materialien im Anhang des Revisionsberichtes beanspruchen. Hier finden sich zwei Noten-Anhänge: Zum einen die Fassung des „Tuba mirum“ aus dem angesprochenen g-Moll-Requiem von 1776 (dort noch mit einer bezifferten Generalbass-Stimme für Orgel, eine Praxis, die nach 1800 keine Verwendung mehr findet); zum anderen die dortige Fassung des Bläasersatzes zu „Quam olim Abrahae“, die einen Eindruck von dem Charakter des Umarbeitungsprozesses vermittelt. Die nachfolgenden Faksimiles belegen und illustrieren die in der Quellenbeschreibung mitgeteilten Befunde. Schließlich finden sich zwei in relativ euphorischem Ton gehaltene längere zeitgenössische (wenn auch posthume) Rezensionen des Werks, von Friedrich Rochlitz (*AmZ*, 1823) und – in Auszügen – von Joseph Fröhlich (*Cäcilia*, 1824), die für den hohen Stellenwert sprechen, der Voglers Es-Dur-Requiem trotz eher zurückhaltenden Reaktionen des Publikums von Kritikerseite aus zugemessen wurde.

Auf einige Charakteristika des musikalischen Satzes sei hier kurz hingewiesen, da sie geeignet scheinen, die musikalische Nachwirkung Voglers auf seine Schüler genauer in den Blick zu nehmen. So meldet die Komposition

erkennbar hohe Ansprüche im Hinblick auf den angestrebten Kirchenstil an, wenn vielfach sehr elabourierte kontrapunktische Satzweise Verwendung findet, choralgebundene Motive eingesetzt werden (interessanterweise bis hin zur Einbindung des protestantischen Chorals „Herzlich tut mich verlangen“) sowie im zweiten Agnus der Bezug zu den alten Kirchentönen gesucht wird (mit dem Vermerk „Hypo Mixolydische Tonart“). Daneben ist die bläsergesättigte Instrumentation aber auch von der deutlichen Intention nach Wirksamkeit gezeichnet, die den erfahrenen Opernpraktiker Vogler am Werk zeigt. Vor allem im Bläusersatz finden sich verschiedentlich markante (um noch deutlicher zu werden: eigentlich unerhörte) Lagenspreizungen, die an analoge Stellen bei Weber und insbesondere Meyerbeer denken lassen. Das Bewusstsein um die Eigenart der gewählten Lage scheint beispielsweise dann durch, wenn Vogler dezidiert das tiefe Chalumeau-Register der Klarinetten angibt.

Nicht zuletzt stellt die Neuausgabe des Requiems Es-Dur neben den als Faksimile erhältlichen Schriften (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und *Abt Vogler's Choral-System*, jeweils Hildesheim: Olms) somit einen willkommenen Anlass dar, sich erneut mit der faszinierenden Figur des Abbé Vogler zu befassen, dessen vielfältiges und verzweigtes Schaffen nach wie vor alles andere als aufgearbeitet ist. (März 2012) *Andreas Jacob*

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III: Kammermusikwerke. Band 9: Klaviertrios. Hrsg. von Salome REISER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIX, 261 S.

Wie Sauerbier musste es der Komponist seinen Verlegern anbieten: das „Meistertrio der Gegenwart“ (Schumann 1840), Mendelssohns seit langem unsterblich gewordenes Klaviertrio in d-Moll op. 49. Gemeinsam mit seiner etwas im Schatten stehenden Schwester in c-Moll op. 66, die gleichwohl die tieferen Spuren bei Brahms hinterlassen hat, ist es nun innerhalb der Leipziger Gesamtausgabe von Salome Rei-

ser vorgelegt worden. Die Frühfassung aus dem Sommer 1839 und das Flötenarrangement für Edward Buxton von 1840 wurden in einen separaten Band ausgelagert (Serie III, Band 9A). Daher beschränkt sich im vorliegenden Band, auch wenn die Werkgenese von op. 49 in der Einleitung natürlich ganz dargestellt wird und die Quellen der Frühfassung im Kritischen Bericht erwähnt sind, die textkritische Arbeit bei op. 49 auf die Edition der ersten Druckfassung anhand von Quellen; diese datieren nach der verschollenen autographen Partitur von Herbst 1839, welche George Grove noch in Händen gehalten hatte. Es handelt sich dabei um die autographe Stichvorlage sowie die gleichzeitig erschienenen französischen, englischen und deutschen Erstdrucke (Stimmen und Partitur) vom 9. April 1840, ferner noch zu Lebzeiten erschienene deutsche Titelaufgaben.

Der Kritische Bericht der Leipziger Ausgabe fasst die Auswertung dieser Quellen nicht wie üblich synoptisch zusammen, sondern stellt den tabellarischen Stellenkommentar jeweils getrennt dar: Zunächst werden die Korrektur-(Überarbeitungs-)spuren des Autographs beschrieben, dann dessen inhaltliche Abweichungen zum edierten Text, danach die inhaltlichen Abweichungen der jeweiligen sonstigen Quellen, schließlich in einer letzten Rubrik „Textkritische Anmerkungen“ die editorischen Eingriffe gegenüber der Hauptquelle, die dem edierten Text zugrunde lag. Natürlich haben diese Werke, hat dieser Komponist eine derart luxuriöse multiple Gliederung des Kritischen Berichtes verdient – das Nachschlagen einzelner Stellen gerät dabei allerdings zu einem mühsamen Unterfangen, zumal die einzelnen Unterabschnitte im Layout nicht sehr deutlich voneinander geschieden sind. Auch wird ein rasches Verständnis der Entwicklungsstufen mancher Stellen erschwert, die mehrfach überarbeitet worden sind, so etwa im Kopfsatz des d-Moll-Trios die schon im Autograph tiefgreifend umgestalteten Takte 62 ff., die nochmals nachträglich während der Drucklegung um einen Takt erweitert wurden.

Der Gesamteindruck des Bandes ist sehr vorteilhaft. Die Einleitung ist eine nüchterne, ausschließlich auf Primärquellen gestützte Re-

konstruktion von Genese und Drucklegung der Werke, wobei dennoch gerade auch jene Zitate wertvoll scheinen, die etwas über die frühe Rezeption aussagen. Dazu gehört ganz sicher der köstliche Briefwechsel mit dem englischen Verleger Buxton, der angesichts der technischen Schwierigkeiten des ersten Trios (die, wie wir erfahren, nicht zuletzt einem von Ferdinand Hiller angeregten „Update“ des Klaviersatzes zu verdanken sind) um die Absatzmöglichkeiten des Nachfolgers bangte: „I am extremely glad to hear that [...] the Trio is not such a Ungeheuer that it would frighten the ladies“. Das Layout des Notenbildes ist nicht unnötig gespreizt worden, die Faksimiles haben mehr als nur illustrierende Funktion (Überarbeitungsspuren in handschriftlichen Quellen, der zusätzliche bzw. fehlende Takt im Kopfsatz von op. 49 in den Erstdrucken etc.), lediglich die nicht zweispaltig, sondern in Seitenbreite gesetzten Textteile (Fußnoten, Skizzen-Bericht) sind etwas unbequem zu lesen. Die folgenden kritischen Anmerkungen sind nicht Ergebnis einer systematischen Fehlersuche, sondern dem Rezensenten beim Durchspielen der Klavierstimme aufgefallen.

Die nicht korrekte Notierung der verminderten Septakkord-Arpeggien im Kopfsatz des d-Moll-Trios (T. 39–51), bei der nominell sechs Sechzehntel auf die verbleibende dritte Viertel entfallen, bleibt unkommentiert: Eine triolische (bzw. sextolische) Deutung liegt zwar nah, ist aber nicht die einzig mögliche, zur Klärung hätte zumindest eine Diskussion im Kritischen Bericht beigetragen; dass die Quellen hier übereinstimmen, wie man auch schon an den beigegebenen Faksimileseiten sehen kann, macht die Notation ja nicht richtiger. Folgende Stellen sind – da sie in allen Teilen des Kritischen Berichtes unerwähnt bleiben – vermutlich reine Stichfehler im Neusatz von op. 66: Satz I, T. 59, Pf. u., 3. Viertel, *b* steht irrtümlich vor *es'* statt vor *ges'*; Satz I, T. 301, Pf. o., 3. Viertel, *b* vor *des'* fehlt; Satz I, T. 312, Pf. u., 7. 16tel, statt *f* lies *g*; Satz II, T. 46, Pf. o., 5. Achtel, *b* vor *des'* fehlt; Satz III, T. 131, Pf. o., 6. 16tel, *#* vor *fis'* fehlt; Satz IV, T. 41 und 42, Pf. u., Oberstimme, 4. Achtel, es fehlen die Akzidentien *b* bzw. ein Auflösungszeichen; Satz IV, T. 44,

Pf. o., 4. 16tel, statt *es'* lies *f'* (die alte Gesamtausgabe von Julius Rietz bestätigt alle diese Befunde mit Ausnahme von Satz I, T. 59, wo *b* vor *ges'* ebenfalls fehlt).

Ein bloß die Optik verletzendes Missgeschick ist das Fehlen von Akkoladenklammer und durchgezogenen Taktstrichen in der Klavierstimme in der zweiten Akkolade auf S. 129. Anfechtbar ist dagegen die Herausgeberentscheidung, im Finale des zweiten Trios in Takt 36 als letzte Sechzehntel der Klavierstimme *d''* anzusetzen: Zwar findet sich dieser Ton in den Erstdrucken, aber Mendelssohns Autograph zeigt hier das einzig logische *es'*, denn für eine Veränderung der Mittelstimmtonhöhe zeigt weder diese ganze Passage (T. 36–46) noch deren verkürzte Wiederkehr (T. 193–198) irgendeine Parallele; daher ist auch das *es'* (Satz IV, T. 44, Pf. o., 4. 16tel) sicherlich als *f'* zu lesen (Rietz bestätigt beide Stellen). Vielleicht hat die doppelte Abstufung der autographen Partitur vom 30. April 1845 zur „sekundären Referenzquelle“ gegenüber Mendelssohns Korrekturliste vom 30. Dezember 1845 als „primärer Referenzquelle“ und dem deutschen Erstdruck als „Hauptquelle“ dazu geführt, die Möglichkeit vom Komponisten übersehener Stecherfehler in den Erstdrucken zu gering einzuschätzen. Dass solche Stellen aber durchaus vorkommen, zeigt die einzige in den textkritischen Anmerkungen zu op. 66 angeführte Tonhöhenkorrektur in T. 80 des Finalsatzes: ein harmoniefremder Ton in einem gebrochenen Dreiklang, wobei bereits das Autograph die korrekte Note aufweist.

Gleichsam unkommentiert stehengeblieben ist auch eine andere erklärungsbedürftige Stelle, nämlich T. 268–270 im Kopfsatz des c-Moll-Trios: Hier führt Mendelssohn in der Oberstimme des Klaviers parallel zur Violine *as''* nach *g''*; anders als die Violine setzt das *as* aber schon zu Beginn von T. 269 aus, und doch reicht der Phrasierungsbogen bis T. 270 weiter, wo er in *c''/g''* mündet. Im Autograph hatte an dieser Stelle zunächst eine Viertelpause gestanden, was zum verkürzten *as''* passt; der erreichte Zielklang und der Bogen sprechen allerdings dafür, das *as''* im Vortakt analog zur Violine als Ganze auszuhalten. So wie es nun – wohl

als Ergebnis einer unvollständig ausgeführten Überarbeitung – dasteht, ergibt die Stelle keinen Sinn (Rietz bringt sie ohne Bogen). Immer ein editorischer Grenzfall ist die Frage nach Ergänzung unvollständiger Stimmverläufe in Passagen mit wechselnder Stimmenzahl, beispielsweise durch hinzugefügte Pausen oder eine klärende Halsung und ähnliche Verfahren. Die 3. Achtel *c* der Mittelstimme in der rechten Hand des Klaviers in T. 301 des Finalsatzes steht jedenfalls mutterseelenallein zwischen den Akkorden, und da dies zu Mendelssohns ansonsten so sauberem Satzbild nicht recht passen will, scheint ein editorischer Eingriff gerechtfertigt: Rietz' Ausgabe lässt hier der Mittelstimmen-Achtel eine Viertelpause vorangehen.

Neben den beiden Klaviertrios werden in Band III/9 auch zwei kleine Fragmente gleicher Besetzung veröffentlicht: ein nur grob auf Ende der 1830er/Anfang der 1840er Jahre zu datierender Fünftakter in A-Dur sowie ein für den Verleger Gottfried Martin Meyer entstandenes Albumblatt (Adagio) vom 8. September 1839 in der Paralleltonart fis-Moll. Beide könnten zu der hypothetischen Annahme verleiten, dies wären die einzigen Reste jenes anderen Trios, das Mendelssohn schon seit 1832 (neben dem späteren op. 49) projektiert hatte; immerhin teilte der Komponist noch im August 1838 Hiller mit, „nächstens ein Paar Trios zu schreiben“. Die Herausgeberin äußert diese Vermutung nicht und möchte auch keinen Zusammenhang der beiden Fragmente untereinander herstellen, der über eine chronologische Nähe hinausgeht (S. XIV). Weniger zurückhaltend ist Reiser bei der Deutung der abschließend präsentierten Skizzen. Hier finden sich einige weitere Gedanken mit derselben Vorzeichnung von drei Kreuzen, deren Interpretation als Trio-Entwurf aber auf recht dünnen Beinen steht: Die drei Notate sind auf zwei (Klavier-)Systemen ohne Besetzungsangabe überliefert, gemeinsam mit Skizzen zum Oktett vom Frühjahr 1832. Der Zusammenhang wird in der Einleitung (S. XII) nur implizit hergestellt über die gemeinsame Nennung von Oktett und geplanten Trios in einem Brief aus dem Januar 1832. Ob solche

Skizzen als Particell für ein Klaviertrio gelesen werden können, dessen Gestalt wir nicht kennen, erscheint mir fraglich, und die Formulierung „Entwürfe [...], die ganz offensichtlich in Zusammenhang mit den im Jahre 1832 in Paris projektierten Klaviertrios stehen“ (S. 258), ist zumindest mutig zu nennen. Die restlichen edierten Skizzen, die aus zwei unterschiedlichen Konvoluten stammen und ebenfalls nur auf zwei Systemen ohne Besetzungshinweise notiert sind, werden aufgrund melodischer Analogien als Entwürfe zum Finalsatz des c-Moll-Trios gedeutet. Die beiden aus Skizzen zum Elias entnommenen Fragmente weisen in der Melodiestimme einen Septsprung aufwärts mit folgendem stufenweisen Abstieg auf. Dass dieses Melodiegerüst eine Floskel ist, zeigt schon der vergleichende Blick auf den A-Dur-Gedanken von 1832. Um einen Zusammenhang mit dem mit Nonensprung (!) beginnenden Thema aus op. 66 herstellen zu können, müssen jedenfalls weitere Elemente hinzutreten: Tonart, Taktart, Bassbewegung, rhythmischer Verlauf etc. Im ersten Fall, ein 6/4-Takt mit Orgelpunkt-C, in dem der melodische Abstieg schon nach zwei Vierteln unterbrochen und umgebogen wird, scheint keine Analogie vorzuliegen. Die zweite Skizze desselben Notenblattes weist den passenden 6/8-Takt auf, ebenso einen längeren melodischen Abstieg nach dem Septsprung. Allerdings passen weder der weitere melodische Verlauf noch die Bass- und damit die harmonische Bewegung zum späteren op. 66. In beiden Fällen ist die hypothetisch ergänzte Vorzeichnung von drei *b* sehr fraglich, viel sinnvoller (und klanglich erträglicher) erscheint ein *b* – ansonsten müsste zumindest beim Wechsel nach f-(Moll) in der zweiten Skizze überall *des* statt *d* stehen. Während diese beiden Skizzen also nur gewaltsam in einen Zusammenhang mit dem zweiten Trio gebracht werden können, zeigt ein Skizzenblatt aus einem dem Streichquintett op. 87 gewidmeten Konvolut tatsächlich eine gut erkennbare Vorform des späteren Finalsatzes aus op. 66: Zwar beginnt auch diese Skizze mit einem Sept- statt Nonsprung, aber die charakteristische melodische und rhythmische Kontur sowie der aufsteigende Bass sind bereits

ausgebildet. Eine Diskussion dieser Skizzen zusätzlich zu ihrer editorischen Präsentation wäre hilfreich gewesen, um die Beziehungen als stärkere oder schwächere Hypothesen deutlich zu machen. Dass der Band zu entsprechenden Forschungen anregt, und damit zum Nachdenken über ein gleichsam kanonisiertes Repertoire, steht außer Frage.

(Januar 2012)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2011. Hrsg. von Michael GASSMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. 133 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Internationale Bachakademie. Band 17.)

CASPAR BATTEGAY: Judentum und Popkultur. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 151 S.

MATTHIAS BLUME: Carlo Gesualdo. Exzentrischer Manierist oder Wegbereiter der Atonalität? Eine Annäherung. Köln: Verlag Dohr 2012. 82 S., Abb., Nbsp.

HANS BRANDNER: Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik. Augsburg: Wißner Verlag 2012. 146 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 106.)

CHRISTIAN BROY: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 245 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 5.)

ANKE CHARTON: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

ULRICH DRÜNER und GEORG GÜNTHER: Musik und „Drittes Reich“. Fallbei-

spiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 390 S., Abb.

INGO GRONEFELD: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Telemann-Zuckert, Anhang, Tutzing; Hans Schneider 2012. 547 S., Abb., Nbsp.

Guide de la Musique de la Renaissance. Hrsg. von Françoise FERRAND. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1235 S., Abb., Nbsp.

TOSHIO HOSOKAWA: Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang SPARRER. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 223 S., Abb., Nbsp.

EKKEHARD JOST: Jazzgeschichten aus Europa. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

GORDON KAMPE: Topoi – Gesten – Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 276 S., Nbsp.

URSULA KRAMER: Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spielarten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Band 41.)

JOHANNES KREIDLER: Musik mit Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 253 S., Abb., Nbsp.

JAVIER MARÍN LÓPEZ: Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico. 2 Bände. Jaén: Universidad de Jaén/Madrid: Sociedad Española de Musicología 2012. XXIII/VI, 1278 S., Abb., Nbsp.

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musiques – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique. Hrsg. von Talia BACHIR-LOOPUYT, Sarah IGLESIAS,