

Besprechungen

ROBERT LUG: *Semi-mensurale Information zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*. Stuttgart: *ibidem-Verlag* 2019. 271 S., Abb. (im E-Book z.T. farbig), Nbsp.

Unversöhnliche Streithähne in der Mittelalterforschung, bis hin zu Einsetzung eines Schiedsgerichts und einem Freitod – spannend wie ein Krimi beschreibt Lug in seinem Buch die heftigen Auseinandersetzungen um die Frage nach der „richtigen“ Rhythmuskonzeption seit Ende des 19. Jahrhunderts. Daran waren zahlreiche musikwissenschaftliche Größen der Zeit beteiligt: u. a. Edmond de Coussemaker, Hugo Riemann, Pierre Aubry, Friedrich Ludwig sowie der junge Romanist Jean Beck, die sich harte, teilweise patriotisch-national gefärbte Debatten lieferten (S. 21–48). Wie Lug an Texten und Transkriptionen belegt, beanspruchte zunächst die „modale Interpretation“ das Primat für alle mittelalterlichen Lieder. Demnach hätten alle, auch die „rhythmuslos“ notierten Stücke, einem der sechs Modi der mehrstimmigen Notre Dame-Musik zu folgen. Dem wurde seit den 1960er Jahren eine schroffe Antithese entgegengestellt: In der Regel habe man die Melodien frei-deklamatorisch psalmodierend, ohne metrische Struktur gesungen (S. 57–61). Beide Theorien stehen sich bis heute unversöhnt gegenüber. Die Aufführungspraxis folgt überwiegend der frei-deklamatorischen Lehre, wodurch die Lieder wie Gregorianik klingen.

Aus dieser verfahrenen Situation zeigt Lug in seinem Buch einen befreienden Ausweg auf, indem er von keiner vorgefassten Rhythmustheorie ausgeht, sondern mit quellenbezogenen Einzelanalysen beginnt und daraus Folgerungen ableitet. Seine Hauptquelle ist die berühmte Trouvère-Handschrift Chansonier Cangé vom Ende des 13. Jahrhunderts, deren „semimensura-

le“ Notationseigentümlichkeiten den Vertretern beider Rhythmuskonzepte gleichermaßen Probleme machten.

Diese Notation unterscheidet bei Einzelnoten Longae (L) und Breves (B), hält aber für Ligaturen größtenteils an der traditionellen ‚rhythmuslosen‘ Notierung fest. Daher hat man semi-mensurale Aufzeichnungen bisher missverstanden: Sie seien inkonsequente und fehlerhafte Versuche, die um 1260 in Paris erfundene Mensuralnotation anzuwenden. Lug erkennt, dass semi-mensurale Notation eigenen Regeln folgt, und bietet eine präzisierende Definition (S. 67f. mit Abb. 2–20). Er weist nach, dass L und B nicht mensural-proportional, sondern als „eher lang“ und „eher kurz“ zu verstehen sind und primär eine bloße „Tondauer-Funktion“ erfüllen (S. 98–101). Eine „Metrik-Funktion“ ergibt sich nur subsidiär, wenn Patterns (Folgen gleichartiger Versfüße, z. B. Trochäen LB LB) erkennbar werden (S. 120–125).

Damit liefert Lugs interdisziplinär angelegte Studie wichtige Ergebnisse auch auf dem Gebiet der romanischen Versmetrik, einem gemeinsamen Forschungsfeld von Philologie und Musikwissenschaft. Überraschend ist seine Erkenntnis, dass sowohl Modal- als auch semi-mensurale Notation von der antiken Grammatik abgeleitet sind, jedoch auf getrennten Wegen: Während sich die Modalnotation der Polyphonie auf eine Auswahl von sechs Versfüßen („Modi“) beschränkt, kann semi-mensurale Notation alle zwölf zwei- und dreisilbigen Versfüße (Jamben, Daktylen usw.) abbilden.

Lugs Hauptinteresse gilt der Frage, welche Auskünfte semi-mensurale Aufzeichnungen über metrische Patterns, Silbenbetonungen und Versfüße der gesungenen Texte erlauben. Während alle taktrhythmischen Konzeptionen voraussetzen, dass der französische Singers des Mittelalters durch Versfüße gegliedert ist, werden sie umgekehrt von der frei-deklamatorischen Theorie negiert, die von den „natürlichen“ Wortbetonungen der All-

tagssprache ausgeht. Ausführlich belegt Lug, dass sich im romanischen Lied aller Epochen der Singakzent sehr häufig gegenüber dem Sprechakzent verschiebt (*accent flottant*) – ein Phänomen, das der älteren Forschung noch als selbstverständlich bewusst war. In der Verkenntung des *accent flottant* liege der grundsätzliche, folgenreiche Irrtum der freideklamatorischen Theorie (S. 106–118). Inspirierend für den Leser sind die überraschenden Parallelen zur Gegenwart, auf die Lug mehrfach aufmerksam macht. Zum einen (S. 17–19) die relativ langen und relativ kurzen Dauern in den Transkriptionen verschiedener lautstark gesprochener oder gerufener Texte (Isabel Zollna, *Stimmen der Distanz*, Tübingen 2003). Zum anderen Beobachtungen am *accent flottant* in modernen französischen Chansons (S. 106–112). Durch solche verblüffenden Querverbindungen gelingt es Lug, dem Leser seine Analyseergebnisse mittelalterlicher Notationsbesonderheiten hautnah nachvollziehbar zu machen.

Die aufgeworfenen Forschungsfragen exemplifiziert Lug zunächst umfassend am Beispiel des Liedes „Quant li rossignols jolis“, einem seltenen Fall semi-mensuraler Dreifachüberlieferung. Bei der Notierung längerer und kürzerer Tondauern kommt es hier zu erheblichen individuellen Abweichungen: Verschiedene zweisilbige Versfüße treten in regelloser Mischung auf (LB, BL, LL, BB). Zu Recht stellt Lug hier ein Kontinuum von „indifferenten“ Zweiern fest.

Als Gegenprobe analysiert er die drei im Chansonier Cangé enthaltenen Lais mit ihrer straffen Rhythmisierung (S. 129–144). Ergebnis ist, dass sie in Bauart und Länge sehr unterschiedlich sind. Nur in einem Lai kommen eindeutig notierte „Modi“ vor, die beiden anderen bieten zahlreiche Abweichungen vom Grundmetrum. Seinen Analysen legt Lug – methodisch neu und visuell eindrucksvoll – L/B-Diagramme jeweils einzelner Lieder zugrunde. Zur Überprüfung dient stets die von ihm eingeführte „Langwort-Methode“ (S. 118f.).

In einem dritten Schritt betrachtet Lug 20 Cangé-Lieder verschiedenen Typs (S. 157–181). Insgesamt reicht der Rhythmus-Befund bei den analysierten Stücken von regelmäßigen Patterns über ein breites Mittelfeld mit „indifferenten“ Metren und Zweier-Dreier-Mischungen bis zu solchen ganz ohne Patterns. Lug schließt aus seinen Befunden überzeugend, dass alle taktrhythmischen Transkriptionen die differenzierten Informationen semi-mensuraler Aufzeichnungen verfälschen, dass aber auch Neutraltranskriptionen grundsätzliche Mängel aufweisen. Eine plausible Alternative bietet die von ihm entwickelte Strukturtranskription (S. 257–259).

Eine kleine Meisterleistung ist die kompakte Charakterisierung der „rhythmuslosen“ Notation, an deren Ligatursystem semi-mensurale Aufzeichnungen grundsätzlich festhalten. Lug benennt Unterschiede zur gleichzeitigen Choralnotation und spricht von „klassischer Liednotation des 13. Jahrhunderts“ (S. 239–256).

Robert Lugs Buch bietet, so darf ohne Übertreibung festgestellt werden, nichts Geringeres als den Durchbruch zur Lösung des Rhythmusproblems des hochmittelalterlichen Liedes, das über ein Jahrhundert lang als unlösbar galt. Überzeugend bringt er die beiden bis heute konkurrierenden Rhythmustheorien zur finalen Implosion, um dann eine neue Sicht zu begründen. Der umfassend belegte Befund, dass das einstimmige Lied des Mittelalters auf Versfuß-Architekturen beruht, ohne den rhythmischen Zwängen der modalen Polyphonie zu unterliegen, ist nicht nur für die Klärung notationsgeschichtlicher Fragen bedeutsam, sondern wird darüber hinaus auch alle künftigen Vorstellungen vom Klangbild des mittelalterlichen Liedes gründlich verlebendigen und prägen.

(Januar 2020)

Hartmut Möller

Edith BOEWE-KOOB: Mittelalterliche Einbandfragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen. Hrsg. vom Stadtarchiv Villingen-Schwenningen. Villingen-Schwenningen: Verlag der Stadt Villingen-Schwenningen 2018. 2 Bde., 96 + 56 S., Abb. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen, Band 33.)

Es ist sehr erfreulich, dass mittelalterliche Fragmente mit notierter Musik immer häufiger Beachtung finden, einerseits innerhalb der Musikwissenschaft, andererseits von Seiten der Bibliotheken und Archive, die in ihren Online-Repositoryn nicht mehr ausschließlich ihre „Schätze“ präsentieren, also in erster Linie visuell ansprechende illuminierte Manuskripte, sondern in zunehmendem Maß auch Fragmente. Dabei handelt es sich überwiegend um größere Institutionen, und man fragt sich, welche Kostbarkeiten etwa in kleineren Archiven noch auf ihre Entdeckung warten. Eine Antwort gibt Edith Boewe-Koob in der vorliegenden zweibändigen Publikation: Sie stellt 47 Einbandfragmente vor, die aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwenningen stammen und ursprünglich Teil von liturgischen Büchern des 11. bis späten 15. Jahrhunderts waren. Dies ist umso bemerkenswerter, als das Archiv zwar bedeutende Dokumente zur Stadtgeschichte bewahrt, der Sammelschwerpunkt dort aber gerade nicht auf mittelalterlichen Manuskripten liegt.

Der erste Band stellt für jedes Fragment eine kurze Beschreibung mitsamt Datierungsvorschlag bereit – Konkordanz zu den liturgischen Inhalten sind überwiegend nach dem *Corpus Antiphonale Officii* (CAO) angegeben. Band zwei enthält 58 Einzelabbildungen der 47 Einbandfragmente, von denen also meist nur eine Seite zu sehen ist. Die Fragmente sind in den Bänden zunächst chronologisch angeordnet, dann nach verwendeter Notationsart (Neumen, Quadratnotation, Hufnagelnotation oder

ohne Notation) und zuletzt nach Art des jeweiligen liturgischen Buchs, aus dem das entsprechende Fragment stammt. Insgesamt enthalten 22 der Fragmente musikalische Notation. Aufgrund der ermittelten 114 Antiphonen und 61 Responsorien sowie ihrer Konkordanz konstatiert die Autorin eine Nähe zu Quellen in Rheinau und St. Gallen und stellt fest: „Es zeigt sich, dass die Eintragungen auf den Fragmenten große Parallelität zu den Bodenseeklöstern besitzen“ (S. 88).

Es ist ein glücklicher Umstand, dass für alle Fragmente die Trägerbände bekannt sind. Sie stammen ursprünglich aus unterschiedlichen Villingen Archiven. Deren Inhalte datieren auf den Zeitraum zwischen 1379 (Fragment 15) und 1863 (Fragment 21), dokumentieren also das buchbinderische Vermakulieren von liturgischen Büchern an einem Ort und über einen sehr langen Zeitraum.

Es bleiben nicht wenige Fragen offen, wodurch dem Leser eine adäquate Einordnung des vorliegenden neuen Quellenmaterials erschwert wird. Für dieselben Sachverhalte werden teilweise verschiedene Angaben gemacht, so ist Fragment 15 in einem von Ute Schulze verfassten Absatz auf „ca. 1450“ datiert (S. 10), während Boewe-Koob „um 1400“ angibt (S. 29). Im Anhang für „Seltene Antiphone“ wird „Dominus dedit dominus abstulit sicut domino placuit“ falsch mit CAO 1972 angegeben, jedoch auf S. 59 korrekt mit CAO 2403. Diese und andere Widersprüche hätten durch eine gründliche Redaktion des Bandes vermieden werden können.

Der Verlauf der Arbeiten erstreckte sich über den Zeitraum von 23 Jahren (nicht „ca. 15“ wie Schulze auf S. 9 angibt). Innerhalb der Publikation gibt es leider keine Informationen zur Geschichte des Projekts oder zu generellen Vorgehensweisen, diese lassen sich jedoch zum Teil aus vier (nicht zitierten) Publikationen der Autorin im Jahresheft des Geschichts- und Heimatvereins *Villingen im Wandel der Zeit* ermitteln: A:

Liturgische Kostbarkeiten Fragmente aus Villingener Archiven (Jg. XXII, 1997); B: *Bedeutende mittelalterliche Handschriftenfragmente im Stadtarchiv* mit Heinrich Maulhardt (Jg. XXXII, 2009); C: *Mittelalterliche liturgische Zeugnisse aus Villingen* (Jg. XXXVII, 2014); sowie D: *Verborgene Schätze aus dem 14. Jahrhundert* (Jg. XLI, 2018) – alle Aufsätze sind online unter <http://wiki.ghv-villingen.de> verfügbar.

Nachdem der damalige Archivleiter Heinrich Maulhardt das erste Fragment entdeckt hatte – Fragment 2, ein Blatt aus einem Breviarium plenum mit Neumen – begann Boewe-Koob mit der systematischen Suche nach weiteren Manuskripten. Bereits ein Jahr später waren 44 Fragmente bekannt (A), 2009 waren es „ca. 50“ (B) und 2015 kamen neue Funde durch die Auflösung des Lehrinstituts St. Ursula (D) hinzu. In diesen Publikationen wurden bereits elf der Fragmente (1–4, 16, 17, 33, 35, 38, 44, 45) vorgestellt und überwiegend auch abgebildet. Teile der online veröffentlichten Texte finden sich inhaltsgleich oder sogar wortgetreu in den hier rezensierten gedruckten Bänden.

Aus den Beschreibungen in Band eins ist nicht ersichtlich, ob die Fragmente nach wie vor als Einbände dienen, lediglich die Abbildungen suggerieren dies in den meisten Fällen. Beiläufig wird erwähnt, dass Bildbearbeitungen durchgeführt wurden, um verschmutzte Fragmente sichtbar zu machen (S. 8). Welche der Fragmente digital verändert wurden und mit welchen Techniken, wird nicht beschrieben. Auffällig ist aber – zumindest in dem mir vorliegenden Rezensionsexemplar –, dass in mehreren Abbildungen größere Teilbereiche unscharf sind. Dies betrifft z. B. die Abbildung zu Fragment 44, die online bereits veröffentlicht wurde (A), dort allerdings ohne unscharfe Bereiche und zudem mit dazugehöriger Rückseite.

Ungeachtet der genannten Punkte ist es das besondere Verdienst von Edith Boewe-Koob, die 47 mittelalterlichen Fragmente aus dem Stadtarchiv Villingen-Schwennin-

gen aufgespürt und veröffentlicht zu haben. Durch ihre Erschließungsarbeit können diese Manuskripte zukünftig für unterschiedliche Forschungsvorhaben berücksichtigt werden. Es ist zu hoffen, dass weitere Archive diesem Beispiel folgen und ihre Regalmeter genauer unter die Lupe nehmen, um weitere mittelalterliche Fragmente mit Musik ans Licht zu bringen.

(Januar 2020)

Andreas Janke

LUCA DELLA LIBERA: La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti. Kassel: Merseburger 2018. 193 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Band 4.)

Die Reihe MARS (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento) aus dem Verlag Merseburger bietet Quelleneditionen, Monographien sowie Artikel zum „komplexen Wechselspiel von musikalischer Produktion und Reproduktion sowie aristokratischen Repräsentationsformen im Umfeld des frühneuzeitlichen Papststuhls“. Als Herausgeber der Reihe zeichnen Laurenz Lütteken und Klaus Pietschmann.

Der jüngst erschienene Band *La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti* ist die überarbeitete Fassung der Dissertation von Luca Della Libera. Betreut wurde diese im Cotutelle-Verfahren von Agostino Ziino (Universität Tor Vergata Rom) und Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Sie stellt den ersten Versuch einer umfassenden Würdigung aller in Rom und für römische Mäzene und Institutionen entstandenen geistlichen Werke Alessandro Scarlattis (1660–1725) dar. Der Autor bezieht bewusst Scarlattis *Musica sacra* für Neapel nicht mit ein, da dieses Repertoire noch um einiges komplexerer Natur ist, allein schon, weil von wenigen Ausnahmen abgesehen kein Werk des Komponisten eine neapolitanische Provenienz ausdrücklich ausweist. Darüber hinaus wird in Neapels

Bibliotheken und Archiven der Zugang zu genuin geistlichen Kompositionen Scarlattis von dessen zahlreicher Opern- und Kantatenproduktion überlagert.

Die Publikation gliedert sich in drei Teile, deren erster ein Panorama der Musikstadt Rom in den fünfzig Jahren zwischen 1675 und 1725 entwirft; der Zeitausschnitt ist mit Bedacht gewählt, denn er trägt der Signifikanz von Ereignissen Rechnung, die zwischen den von Ruggero Caetani in Rom herausgegebenen *Memorie dell'anno santo 1675* und Alessandro Scarlattis Sterbejahr angesiedelt sind.

Es folgt eine überblicksartige Würdigung der Mäzenaten und Einrichtungen, für die Scarlatti in Rom tätig war (Ospedale di San Giacomo in Augusta, Ospedale di San Girolamo della Carità, Oratorio dei Filippini, Cappella Pontificia e Basilica di Santa Maria Maggiore), sowie dessen stilistischer Entwicklung. Scarlattis *Musica sacra* weist eklektische Züge auf, die den je unterschiedlichen Erfordernissen des jeweiligen Kompositionsauftrags sowie den Vorlieben der Auftraggeber geschuldet sind. So sucht man etwa in einem Zyklus von 1720 für Santa Cecilia vergeblich die im höchsten Maße konservativen Ausdrucksmittel, wie sie Werke für die Cappella Pontificia auszeichnen. Ungeachtet seines Strebens nach stilistischer Individualität bleibt Scarlatti der kontrapunktischen Satzweise als höchster Ebene kompositorischer Reflexion verpflichtet. Den Rahmen für die stilistische Entfaltung einer geistlichen Komposition setzten die *Guida armonica* von Giuseppe Ottavio Pitoni und allgemein die Traktate der Zeit, die zwischen vier Kategorien unterschieden, den kontrapunktischen „more vetero“ beziehungsweise „stile di cappella“ à la Palestrina, den Scarlatti und Zeitgenossen als Assonanz vergangener Epochen in das eigene Stilkonzept zu integrieren suchten, die Homophonie des einfachen „stile pieno“ für Psalmen und Hymnen, den „stile concertato“, der Singstimmen und Instrumente zu einem

musikalischen Dialog vereinte und schließlich den Stil „alla moderna“ für Singstimmen in geringer Zahl und Basso continuo sowie mit und ohne konzertierende Instrumente, letzterer damals in paradigmatischer Weise verkörpert durch Giacomo Carissimi.

Der römische Scarlatti neigt vor allem dem *Stile concertato* zu. 16 Kompositionen sind in diesem Stil gehalten gegenüber 14 im „more vetero“ für die Cappella Pontificia. Doch auch in letzteren, wo es besonders um Gediegenheit und Ausgewogenheit des kontrapunktischen Stimmgefüges geht, versteht es Scarlatti – und Della Libera Analyse macht das sehr anschaulich – eine gerade auch durch Dissonanzen, Vorhaltsbildungen und Sprünge profilierte moderne musikalische Rhetorik zu entfalten. Bereits das *Miserere* von 1708 sei, so Della Libera, in diesem Sinne von „einer expressiven Spannung“ geprägt, wie sie auf der Ebene des Kontrapunkts und der Harmonik mit Blick auf frühere Versionen der Psalmvertonung ohne Vergleich dastehe. Als weitere Beispiele zitiert Della Libera die *Messa di Santa Cecilia* und den *Vesper-Zyklus* ebenfalls zu Ehren der Heiligen aus dem Jahre 1720. Hier nimmt der *Stile concertato* ein wahrhaft kolossales Format an, einerseits über Merkmale, wie sie der Vielchörigkeit nach Art des *Concerto grosso* Corellis eigen sind, andererseits über eine neue Form der klanglichen Erschließung des Raumes, den die Instrumente geradezu autonom unter sich aufteilen, als seien auch sie Chöre, wobei diese Komplexität von Scarlatti meisterhaft strukturiert und in strenger formaler Synthese organisiert ist.

Der zweite Teil der Publikation ist der Biographie des Komponisten zwischen den Lebensabschnitten in Neapel und Rom gewidmet, wobei dessen Beziehungen zu den Mäzenen und die Aufträge im Bereich der geistlichen Musik besonderes Interesse beanspruchen. Der dritte Teil schließlich stellt das geistliche Œuvre Scarlattis in Rom vor, untergliedert nach den Auftraggebern, San-

ta Maria Maggiore, Ottoboni und Cappella Pontificia, sowie Gelegenheitswerke, darunter jene für die Basilica di Santa Cecilia in Trastevere.

Ein Appendix mit Dokumenten, d. h. Übertragungen von mit Scarlattis römischem Schaffen verbundenen Archivalien, Verwaltungsakten, Diarien, rundet den Band ab. Besondere Erwähnung verdient darüber hinaus die Akte zu Scarlattis Erhebung in den Stand eines „Cavaliere“ 1715, die Della Libera entdeckt und zu früherer Gelegenheit bereits publiziert hat.

Die Studie zu dessen römischer *Musica sacra* hebt als Grundlage Scarlattis die kontrapunktische Satzweise hervor, wie sie insbesondere für Kompositionen für die Cappella Pontificia wie weiteren im *stile concertato* bestimmend bleibt. Während sich Vorläuferarbeiten mit einzelnen wichtigen Aspekten des Repertoires befasst haben, erschließt Della Libera dieses systematisch und in seiner Gesamtheit. Der Autor kann dabei auch auf seine reichen Erfahrungen und Kompetenzen zurückgreifen, die er in den letzten Jahren als Herausgeber von ihm entdeckter Werke gewonnen hat; zu nennen sind hier vor allem das Label A-R Editions und die Editionen des *Oratorio dell'Annunziata*, der *Concerti Sacri*, einer *Messa dei defunti*, eines *Salve Regina*, eines *Miserere* sowie eines *Magnificat*.

Dass ein Band mit einer derartigen Fülle neuer Informationen und Bezüge ohne Namensregister erscheint, kann man nur mit größtem Bedauern zur Kenntnis nehmen. Es handelt sich freilich um ein Manko, das sich gerade hinsichtlich des ebenso komplexen wie zentralen Aspekts des Patronats als prekär erweist. Davon abgesehen, haben wir es mit einer für die Forschung wie Praxis äußerst wichtigen und nützlichen Arbeit zu tun, die die Erwartungen einer analogen und über die verdienstvollen Anfänge Benedikt Poensgens hinausgehenden Studie zum neapolitanischen geistlichen Schaffen Scarlattis noch zusätzlich nährt.

(Februar 2020)

Giuseppina Crescenzo

BRYAN WHITE: *Music for St Cecilia's Day. From Purcell to Handel*. Woodbridge: The Boydell Press 2019. 377 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Music in Britain, 1600–2000*.)

Huldigungen der heiligen Cäcilia, die in die Geschichte des Christentums zunächst als Märtyrerin, dann auch als Schutzpatronin der Musik einging, haben auch die europäische Musikgeschichte vor allem seit dem 16. Jahrhundert immer wieder auf unterschiedliche Weise bereichert. Bryan White widmet sich ihren britischen Formen zwischen Restauration und Mitte des 18. Jahrhunderts. Erscheinen Feierlichkeiten zu Ehren einer mit dem katholischen Glauben verbundenen Heiligen im anglikanisch regierten England des 17. und 18. Jahrhunderts bereits für sich erklärungsbedürftig, so ist Whites Vorhaben methodisch ferner kein einfaches Unterfangen, da regelmäßige Cäcilien-Feierlichkeiten nur über einen vergleichsweise kurzen Zeitraum (1683–1700) gut belegt sind und – hier wie auch in ihren verstreuten und variantenreichen späteren Formen – tief in schnelllebige und wechselhafte zeitgenössische Entwicklungen verflochten waren: vor allem die des aufkeimenden Konzertwesens, der Festtagspraxis von vereinsähnlichen Verbänden sowie unterschiedliche Bereiche der Kompositionsgeschichte.

Gleichwohl bietet nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit zur Huldigung der Musik(patronin) gestalteten Kompositionen ganz besondere Anreize, die der Erforschung lohnen. Der Autor begegnet dabei einem Teil der genannten Herausforderungen, indem er eine umfangreiche kulturgeschichtliche Einbettung der Anfänge der Londoner Cäcilien-Feierlichkeiten nach der Restauration anstrebt, die vor allem die ersten beiden Kapitel und damit knapp ein Drittel seiner Monographie umfasst. Kern und Ausgangspunkt seiner Untersuchungen bilden die Festlichkeiten zum Namenstag der heiligen Cäcilia (22. November), wie sie zwischen 1683 und 1700 mit Ausnahme der Jahre

um die Glorious Revolution (1688/1689) jährlich in London ausgerichtet wurden. Diesen aus seiner Sicht sowohl als säkular als auch unpolitisch zu verstehenden Veranstaltungen nähert er sich, indem er sie etwa mit Abläufen der frühen Konzerte in Oxford und London vergleicht und die beteiligten Personennetzwerke der „Musical Society“, die die musikalischen Jahresfestbankette ab 1684 offiziell ausrichteten, sowie die finanziellen und räumlichen Rahmenbedingungen rekonstruiert.

Auf dieser Basis widmet White sich der Analyse der für diese Feste in Auftrag gegebenen cäcilianischen Dichtungen und deren Vertonungen als Oden – eine englische Besonderheit (Kapitel 3). Dabei entfaltet der Autor gewissermaßen einen chronologischen Aufführungskatalog in kurzen Werkbesprechungen. Allein eine eigentlich naheliegende chronologisch-tabellarische Auflistung des Repertoires bleibt aus. Ferner geht er auf die Gottesdienste, die den Festbanketten ab 1693 vorausgingen (natürlich ohne dass die heilige Cäcilia in den Predigten selbst genannt wurde), und die für diese Gottesdienste komponierte Musik (v. a. *Te deum* und *Jubilate*) ein, die er überzeugend als Reaktionen auf die starke Einschränkung der Kirchenmusik durch die neuen Monarchen William III. und Mary II. einordnet (vgl. S. 168–171; Kapitel 4).

Aufgrund der wesentlich diffizileren Quellenlage für ähnliche britische Cäcilien-Festveranstaltungen außerhalb Londons (Kapitel 5) sowie in London nach 1700 (Kapitel 6) führt White in den beiden letzten Kapiteln nachweisbare personelle, organisatorische und ästhetische Beobachtungen geographisch bzw. chronologisch gegliedert direkt zusammen – dass in Bezug auf das Repertoire vor allem Henry Purcell dominiert, scheint kaum verwunderlich. Dabei entstehen durch die heterogene Quellenlage, die allerdings nicht dem Verfasser anzulasten ist, sehr unterschiedliche Schlaglichter, die er verschiedentlich durch personelle Verbin-

dungen zur Londoner Festtagsserie der „Musical Society“ fundiert.

Strukturell lehnt White seine Darstellungen in ihrer strengen chronologischen und geographischen Ordnung eng an die erste, gleichwohl gesamteuropäische und historisch umfassendere Untersuchung zu Cäcilien-Feierlichkeiten von William Henry Husk an (*An Account of the Musical Celebrations on St Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1857). Die Quellen sind gegenüber der weit zurückliegenden Arbeit Husks korrigierend auf aktuellem Stand zusammengeführt und substantiell durch die Rekonstruktion der Londoner „Musical Society“ ergänzt. Die wesentliche inhaltliche Innovation gegenüber Husk liegt allerdings darin, dass White erstmals analytisch auf sämtliche erhaltene Oden- sowie weitere mit den Cäcilien-Feiern, später auch schlicht mit dem Lob der Musik verbundene Kompositionen (z. B. Philip Harts *Ode in Praise of Musick*, S. 308–310) eingeht. Diese kompositionsanalytische Schwerpunktsetzung Whites lässt sich bereits aus dem Untertitel (*From Purcell to Handel*) erahnen, und ohne Frage ist es ein Verdienst des Buches, dass auch weniger bekannte Kompositionen hier zur Sprache und in Auszügen zur Abbildung kommen, z. B. von Francis Pigott, George Holmes und Richard Goodson jr. Dennoch fällt auf, dass der Anspruch der Analysen heterogen ausfällt und die differenziertesten Analysen eben solche zu bereits vielbesprochenen Kompositionen wie Henry Purcells *Hail, bright Cecilia!* auf den Oden-Text von Nicholas Brady (1692; S. 118–134) und Georg Friedrich Händels *Alexander's Feast* (1736; S. 324–328) auf die zuvor bereits von Jeremiah Clarke zum Festakt 1697 vertonte Ode John Drydens in der Anpassung von Newburgh Hamilton darstellen. Besonders problematisch erscheint die fehlende Offenlegung der Bewertungskriterien. Während es ein Ziel des Verfassers zu sein scheint, möglichst herausragende Kompositionen zum Lob der (Schutzpatronin der)

Musik als solche darzustellen, besonders solche von „prominenten“ Komponisten, fehlt eine gattungsgeschichtliche Einordnung der unterschiedlichen Kompositionsgepflogenheiten entstammenden Werke (Court ode, Te Deum, Jubilate). Gewichtig käme ferner hinzu, dass die vor allem für die Zeit vor 1700 vorbildlich berücksichtigten sozialen und organisatorischen Rahmenbedingungen der Veranstaltungen überwiegend keinen Eingang in die Reflexion der kompositorischen Mittel der für diese Anlässe geschriebenen Kompositionen finden. So wäre es beispielsweise begrüßenswert gewesen, die reiche Instrumentierung von Purcells *Hail, bright Cecilia* auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Instrumentenvielfalt der städtischen Konzerte zu diskutieren. Entsprechend erscheint es einigermassen entlarvend, dass erst die bisherige wissenschaftliche Kritik an Kompositionen von Henry Purcell (Te Deum und Jubilate von 1694) White dazu bringt, Gründe für den hier kritisierten zurückhaltenden Mitteleinsatz tatsächlich in zeitgenössischen kirchenmusikästhetischen Vorstellungen zu suchen (S. 185–189). Die erhaltene Cäcilienode *Begin the noble song* (1698) von dessen (weniger bekanntem) Bruder Daniel Purcell stellt White hingegen vor allem als Zeugnis für dessen begrenzte kompositorische Fähigkeiten vor (vgl. S. 152) – ohne dass er hier z. B. zeitgeschmacksbezogenen Erklärungen nachgeht, trotz der Besonderheit, dass Daniel Purcell der einzige Komponist war, der zwei Jahre in Folge eine Ode zu den Jahresfeiern der „Musical Society“ beitragen durfte (1698/1699).

Diese Kritikpunkte stellen keineswegs infrage, dass Whites Quellenarbeit umfangreich und verdienstvoll ist, was nicht zuletzt durch einen umfangreichen Index abgerundet wird. Allerdings erscheint es mir bedauerenswert, dass das akribisch zusammengetragene Material letztlich weder kulturgeschichtlich noch kompositionsgeschichtlich methodisch so konsequent aufbereitet wur-

de, wie es auf dieser Basis möglich und dann noch weit ertragreicher gewesen wäre.

(Januar 2020)

Ina Knoth

CHRISTIAN AHRENS: Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen. Organisatorische Strukturen. Künstlerische Leistungen. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 652 S. (Schriften der Academia Musicae Thuringiae. Band 1.)

Die Weimarer Hofkapelle gehörte zweifellos zu den bedeutsameren deutschen Ensembles des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Eine Vielzahl an prominenten Namen war mit ihr assoziiert: von Johann Sebastian Bach bis Franz Liszt, von Georg Neumark bis Johann Wolfgang von Goethe. Allein dies liefert ausreichend Gründe für den neuerlichen Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Historie. Dem Vorhaben kommt eine günstige Ausgangssituation entgegen: Auch wenn in der archivalischen Dokumentation manche Lücken zu beklagen sind, so ist die Überlieferung der Quellen doch insgesamt einer solchen Unternehmung ausgesprochen zuträglich. Rechnungsbücher (wenn auch oft ohne die aussagekräftigeren Belegbände erhalten) liegen für den gesamten Zeitraum nahezu lückenlos vor. Die Personalakten sind für die frühere Zeit zwar lückenhaft überliefert, aber den hier zu konstatierenden Verlusten steht eine Vielzahl an Archivalien zu Protokoll- und Versorgungsangelegenheiten, Streitsachen und ein weites Feld relevanter Varia gegenüber. Deshalb kann Christian Ahrens in seiner vorgelegten Studie – der eine ähnlich aufgebaute über die Gothaer Hofkapelle vorausging – aus dem Vollen schöpfen, und dies dokumentiert er buchstäblich auf jeder Seite.

In seinem Buch, für das er viele Jahre minutiös die höfischen Archivalien in Weimar und Dresden gesichtet hat, geht es ihm freilich nicht um eine typische Gesamtdarstel-

lung, die sowohl das Repertoire der Kapelle als auch diverse Aspekte ihrer Entwicklung und systematisch ihr Personal für einen definierten Zeitraum in den Blick nehmen möchte. Im Mittelpunkt stehen bei Ahrens vielmehr zwei große Themenkomplexe. Zum einen die Aktivitäten der verschiedenen Musikerformationen am Weimarer Hof und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer eigenständigen Orchesterkultur; zum anderen die Struktur und das Funktionieren der Hofkapelle. Kurz: Es geht ihm in der Studie um die „Entschlüsselung des Innenlebens“ der Institution (S. 14). Und das heißt für Ahrens: um „das ambivalente Verhältnis der verschiedenen Musiker untereinander“, um die Sozialgeschichte der Kapelle, ihr Agieren im Spannungsfeld eines Hofes, die Wechselwirkung zwischen Hof(musik) und Stadt(musik) und die individuellen Lebensumstände sowie die wirtschaftliche Lage der Kapellmitglieder. Mit einem solchen Ansatz geht in den Augen des Autors die Notwendigkeit reichen Zitierens aus den Primärquellen einher, weil in den Dokumenten oftmals gewissermaßen der Ton die Musik machen würde und Ahrens es seinen Lesern ermöglichen will, selbst zu bewerten, ob die zitierten Äußerungen als „Tatsachenbehauptungen oder als Scheinargumente zu bewerten“ seien (S. 17). Die Konsequenz dieses Ansatzes ist, dass der Haupttext der Studie zu beinahe 50 Prozent aus großen Zitatblöcken besteht. Dazwischen gerät die Prosa des Autors manchmal zur Nebensache oder nur zu einer Art Kommentar, der die unterschiedlichen Quellentexte verbindet – ein Umstand, auf den sich der Leser einlassen muss, der jedoch gelegentlich einer konzisen Argumentation und dem Lesefluss entgegensteht.

Der Untersuchungszeitraum der Studie umfasst etwa zweihundert Jahre: von den im Buch nur wenig konturierten Verhältnissen im frühen 17. Jahrhundert bis zum Ausscheiden von Hippolyte André Jean Baptiste Chélard als Hofkapellmeister im Jahr 1851.

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Abschnitte. Auf eine Einleitung, die die Größenverhältnisse der Kapelle über die Jahrzehnte aufzeigt und die angebliche Auflösung der Kapelle in den Jahren 1735 und 1758 relativiert, folgen große Kapitel über die „Trompeter“ (S. 51–164), „Stadtmusiker“ (S. 165–248), „Kapellisten“ (S. 249–374), „Hautboisten“ (S. 375–434), „Waldhornisten“ (S. 435–484) und „Von Kapellmeistern und Musikdirektoren“ (S. 485–527). Die schon in der Gliederung ins Auge springende Schlagseite Richtung Musiziergruppen, die nicht zur „Rumpf-Kapelle“ um die als solche besoldeten Hofmusiker, sondern zur „Schatten-Kapelle“ gehörten (Trompeter, Hautboisten und Waldhornisten – leider nicht „Lakaïen“), prägt sich beim Lesen der Studie mehr und mehr aus. Das ist ein Nachteil und zugleich ein besonderer Wert der Studie. Denn wer sich bei der Lektüre eine detaillierte prosopographische Darstellung der Hofkapelle etwa zur Zeit des zunächst Lakaïen, später Hoforganisten und Konzertmeisters Johann Sebastian Bach oder des Ministers Goethe erhofft, wird enttäuscht. Im Mittelpunkt stehen auf mehr als der Hälfte der Buchseiten vielmehr Musiziergruppen, die zum erweiterten Kreis der Hofkapelle zählten. Auch die Kapitel zu den eigentlichen Kapellisten und den Leitern der Hofkapelle erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr werfen sie einzelne – freilich sehr anschauliche – Schlaglichter auf Personen, die eher wegen der Aussagekraft ihrer hinterlassenen Archivalien, nicht aber wegen ihrer historischen Bedeutung ins Zentrum der Darstellung rücken. Damit geht einher, dass in dem Buch die Erörterung von Streitfällen im Vordergrund steht, denn deren Aufarbeitung zog – anders als das Alltagsgeschehen – in der Regel eine Dokumentation und schließlich die Archivierung nach sich. Derartige Materialien tragen immer aber auch die Gefahr in sich, dass sie ein verzerrtes Bild der tatsächlichen Umstände liefern.

Das von Ahrens vorgestellte Material zu Streitsachen ist zudem, abgesehen vom „Trompeterstreit“ (1699/1700) und dem bekannten „Kapellstreit“ (1719), fast ausschließlich im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert angesiedelt. Dies ist zu beklagen, denn so bleibt das Buch für die ältere Zeit, trotz einer augenscheinlich sehr breit angelegten Sichtung der Hofarchivalien – weitgehend auf dem Forschungsstand der Arbeiten von Reinhold Jauernig und Wolfgang Lidke aus den 1950er Jahren –, und die detaillierte prosopographische Auseinandersetzung mit den Kollegen Johann Sebastian Bachs weiterhin ein Desiderat.

Die Fokussierung auf die „Randgruppen“ der Kapelle hat freilich auch einen Vorteil: Erstmals bekommen Formationen wie die höfischen Trompeten-Corps und Hautboisten deutliche Konturen, und es zeichnen sich sehr genau die fließenden Übergänge und vielfältigen Schnittstellen zwischen Weimarer Hof- und Stadtmusik ab.

Es ist kein Zufall, dass Ahrens an den Beginn der Studie eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Trompetern stellt. In dem 1699/1700 ausgefochtenen „Trompeterstreit“ erblickt er die Wurzel aller Kompetenzstreitigkeiten, die das musikalische Wirken der Weimarer Hofkapelle nahezu über den gesamten Untersuchungszeitraum überschattet zu haben scheinen. 1699 erließ der regierende Herzog Wilhelm Ernst ein Mandat wider das unbefugte Trompetenblasen im Land und eignete sich dabei eine Kompetenz an, die eigentlich von alters her beim sächsischen Kurfürsten bzw. letztlich beim Kaiser in Wien gelegen hätte. Der damit einhergehende Streit um die Abwerbung von Lehrjungen der Trompeter des Weimarer Mitregenten Johann Ernst III. durch Trompeter von Wilhelm Ernst zog eine jener vielen belegten juristischen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Regenten nach sich und beschäftigte bald nicht nur den Jenaer Schöppenstuhl, sondern auch die kurfürstlichen Gremien

und, wie Ahrens schreibt, sicherlich auch die kaiserlichen Behörden in Wien. Angesichts der Breite der Darstellung dieses Konflikts und des *Rückgriffs* auf eine Dresdner Aktenüberlieferung, hätte es sich sicherlich auch gelohnt, in der Überlieferung der Reichskanzlei in Wien nach zugehörigen Archivalien Ausschau zu halten. Dann wäre Ahrens womöglich auch auf die dort hervorragend dokumentierte Affäre um den Weimarer Kapellisten, Kammermusikus und Hof-Sekretär August Gottfried Denstedt gestoßen, der 1721 vom Mitregenten Ernst August unter fadenscheinigen Gründen an den Hof von dessen Schwager, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, entsandt und dort im Auftrag Ernst Augusts arretiert wurde. Der bemerkenswerte Vorgang löste heftige Proteste von Seiten des regierenden Weimarer Herzogs Wilhelm Ernst aus und wurde letztlich vor den kaiserlichen Gerichten verhandelt. In der diesbezüglichen Auseinandersetzung (Publikation dazu in Vorbereitung) spielte ein 1694 geschlossener Rezess zwischen Wilhelm Ernst und seinem Bruder Johann Ernst III. über die „Particulier-Diener“ beider Regenten eine entscheidende Rolle, denn diese waren demnach der Gerichtbarkeit „der Gesamten Landes-Regierung“, also dem regierenden Herzog (Wilhelm Ernst) unterworfen. Das Wissen um diesen Rezess hätte auch in die Lesarten sowohl des „Trompeterstreites“ 1699 als auch des „Kapellstreites“ zwanzig Jahre später einfließen müssen, und es greift zu kurz, die Entlassung der Kapellmitglieder 1735 durch Ernst August allein auf diese beiden von Ahrens aufgearbeiteten Streitsachen, den daraus resultierenden Hass auf den inzwischen verstorbenen Onkel Wilhelm Ernst und eine vermeintliche Hinwendung des neuen Regenten zur Militärmusik zurückzuführen (vgl. S. 545ff.). Hier, aber auch an anderen Stellen im Buch, wäre es zudem aufschlussreich gewesen, die finanziellen Aufwendungen und Entscheidungen der Regenten in Sachen Hofkapelle in den Kontext der Entwicklung des Hofetats und

die gesamtwirtschaftliche Lage des Herzogtums zu stellen. Gleichwohl ist Ahrens vollkommen beizupflichten, wenn er nach über 500 Seiten ausgebreiteter Streitfälle in den praktisch nie funktionierenden Doppel-Regentschaften die Wurzel für das Klima eines „ständigen Gegeneinanders“ erblickt, „in dem die verschiedenen Institutionen und deren führende Persönlichkeiten unablässig im Streit lagen und sich gegenseitig behinderten“ (S. 554). Denn die von mehreren Generationen Regenten gepflegte Auseinandersetzung um Herrschaftsbefugnisse wurde fast immer auf dem Rücken der Dienerschaft ausgetragen, sprich: stets der Sack geschlagen, wenn der Esel gemeint war, und dies zeitigte in unterschiedlichen Ausprägungen immer wieder juristische Auseinandersetzungen und folglich ein hohes Aufkommen an Aktendokumentation.

Es würde zu weit führen, im Rahmen einer Rezension all die Fallbeispiele zu würdigen, die Ahrens auf der Basis seiner intensiven Autopsie der Archivalien in seiner Studie ausbreitet. Seien es seine Beobachtungen zur Finanzsituation des Stadtmusikus Alexander Bartholomäus Eberwein, die die Mär der schlechtverdienenden Hof- und Stadtmusiker durchaus relativieren (S. 184ff.); seien es die Ausführungen um den Bildungsurlaub von dessen Sohn, des Hofmusikus Carl Eberwein, der vom Staatsminister Goethe (an Kapellmeister und Hofmarschall vorbei) persönlich nach Berlin entsandt wurde, um sich u. a. bei Zelter mit Blick auf Goethes Hausmusiken weiterzubilden (S. 318ff.); sei es die merkwürdigerweise im Kapitel „Hautboisten“ gelandete Darstellung der Lebensumstände und Einnahmesituation des Weimarer Stadtorganisten und zugleich Hof-Violonisten Johann Friedrich Adam Eyllenstein (S. 418ff.); oder seien es die bemerkenswerten Dokumente rings um die Auffassung der Aufgaben Dirigat, Kapellmeister- und Konzertmeisteramt unter den Kapellmeistern Johann Nepomuk Hummel und H.A.J.B. Chélard (S. 505ff.) – überall

bestechen die von Ahrens zusammengetragenen, kommentierten und kontextualisierten Primärquellen durch eine bemerkenswerte Lebendigkeit und besondere Nähe zu den Protagonisten und widerlegen oft eingebürgerte Klischees. Insofern ist seine Studie eine großartige Dokumentation von aufschlussreichen Fallbeispielen aus dem Herz und dem Umfeld eines der wichtigsten mitteldeutschen Orchester, die vielfältige Impulse für weitere Forschungen liefern dürfte. Es bleibt zu hoffen, dass der auf einer breiten Quellendokumentation beruhende Ansatz des Buches auch für die weiteren Folgen der neuen Reihe „Schriften der Academia Musicalis Thuringiae“ charakteristisch bleibt. Der Verlag sollte nur darauf achten, dass das Lektorat und der Herstellungsprozess der Bücher künftig ein Ergebnis zeitigt, dass sich mit dem sehr angenehmen haptischen Eindruck messen kann – die fehlerhaft abgedruckte Tabelle 9 im Anhang von Ahrens' Buch wurde erst durch ein beigelegtes Blatt korrigiert; hingegen fehlen in dem mir vorliegenden Rezensionsexemplar kommentarlos die Seiten 625–640 und damit weite Teile des Quellenverzeichnisses und des Personenregisters.

(Februar 2020)

Michael Maul

EDMUND J. GOEHRING: Coming to Terms with Our Musical Past. An Essay on Mozart and Modernist Aesthetics. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd. 2018. XII, 209 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 147.)

Die Titelformulierung „Coming to Terms with Our Musical Past“ ist ganz bewusst mehrdeutig und vielversprechend: Der Essay ist sowohl ein Versuch, Vergangenes zu verstehen als auch ein in die Zukunft gerichteter Text, der bessere, neue Wege öffnen will: Die Diskussion konträrer Denkweisen wird

positiv gedacht als Verständigungshilfe wie auch als Basis für Neues.

Ausgehend von „the modernist world and its alienated souls“ (S.XI) verspricht Goehring, einen Weg zu bahnen „[...] through a thicket of prohibitions that have hedged in Mozart criticism“. (S. XII). Am Anfang steht die Mutmaßung, Mozart-Verehrung habe über lange Zeit erfordert, „[...] to be absorbed, intellectually rigorous, and wordly all at once“ (S. XII). Als Katalysator seiner Überlegungen nennt er zudem, zunächst recht überraschend eingeführt, „mystery“ als Quelle jeglichen menschlichen Lernens: „The primordial human tropism toward mystery may well have provided the impetus for all that we have learned.“ (S. XII). Derart vorbereitet, findet man sich in der Einleitung „Setting the Stage, and Then Exiting it“ erst einmal beispielhaft mit höchst unterschiedlichen Interpretationen und Einschätzungen von Mozarts *Figaro* konfrontiert, aus denen heraus Goehring seine eigentliche Hypothese entwickelt: Die entseelte (deanimated) und entmaterialisierte (dematerialized) Sichtweise (post-) moderner Mozart-Poetik habe ein Verständnis des Kunstwerks aus (nicht zuletzt) der Verzauberung (enchantment) heraus mit all den dazugehörigen Aspekten wie Autorschaft, Genie, Schönheit und Transzendenz diskreditiert: Die daraus entstandenen historischen, konzeptuellen wie auch interpretatorischen Probleme will er nun in seinem Text schrittweise aufdecken und diskutieren. Das erste Kapitel widmet sich dem Begriff der „Kritik“: „On Critique; or, Two Paths through the Art-Critical World“. Goehring diskutiert hier sehr nachdrücklich Michel Foucaults Konzept des Autors bzw. der Autorschaft des Werkes „[...] the truth has always been a matter of ‚what‘ and not ‚who‘ [...]“ (S. 8): Denn das Postulat einer Kultur, die ohne den „Autor“ auskäme, von Foucault als „pure romanticism“ bezeichnet, ist für Goehring selbst ganz konträr dazu „pure neostructuralism“ (S. 8). Das aus die-

ser Spannung resultierende profunde Misstrauen gegenüber Foucaults Überzeugung, der „Tod des Autors“ sei ein Akt der Befreiung, führt Goehring nun zum Aufbieten ganz entgegengesetzter Positionen, beginnend mit Platons Überzeugung, von Diotima im *Symposion* geäußert: „Yes. The happy are happy by acquisition of good things, and we have no more need to ask for what end a man wishes to be happy, when such is his wish: the answer seems to be ultimate.“ (S. 11). Als zweiten Gewährsmann für die Notwendigkeit des Autors beruft Goehring sich sodann auf William James und kommt darüber letztlich zu der Überzeugung, „[...] in rejecting the person as the source of meaning, in removing art from concourse with Being [...] I will suggest that this modernist criticism stops too soon.“ (S. 11). Anhand zahlreicher Beispiele wirft er in Kapitel zwei „On Transcendence, or: Mozart among the Neoplatonists, Present and Past“ den Blick auf „Mozart poetics“ im Lichte der Entmythologisierung, bis er endlich auf Adorno zu sprechen kommt und in diesem Kontext nun die Frage nach der Schönheit aufwirft, die mit Adorno freilich negativ zu beantworten sein wird: „Beauty is not a form of cognition essential to human life [...].“ (S. 40). Je weiter man Goehring auf seinem Weg durch den im hier vorgestellten Essay breit aufgefächerten Reichtum ästhetischer Positionen folgt, desto klarer kristallisiert sich allmählich das Geheimnis heraus, dem er auf diese Weise auf die Spur zu kommen versucht – und das er in seinem Vorwort so eindringlich wie überraschend ins Spiel gebracht hatte: Er selbst, ganz persönlich, ist auf der Suche nach Mozart, nach der Wahrheit „hinter“ oder „in“ dessen Musik, auch wenn er es freilich – der Wissenschaft geschuldet – so offen niemals sagt. Doch funkelt die Faszination immer wieder auf, in kurzen Momenten zwischen der zweifellos klaren und ausnehmend belebten Argumentationskette: „If the world that produced Mozart’s music has come to

an end, where beauty and nature no longer hold their authority, then how Mozart's music might speak in this present world is not at all a question whose answer is self-evident, or that can simply be proclaimed.“ (S. 44). Die nun folgenden Kapitel drei bis neun kommen in ihren Betitelungen ohne nähere Hinweise auf die dort verhandelten Details aus, vielmehr zeigt die Abfolge sehr prinzipieller Begriffe die schlüssige Logik, in der Goehring seinen Essay entfaltet: „On Intention“, „On Being“, „On Chance and Necessity“, „On Ambiguity“, „On Mimesis“ und „On Pleasure“ bis hin zu „On Concepts and Culture“ bilden eine stringente Entwicklung: In beeindruckender Belesenheit entfaltet er die ganze Fülle europäischer und angloamerikanischer Kunstkritik, beginnend in der griechischen Antike bis hin zur aktuellsten Postmoderne. Nicht jedes dieser Kapitel widmet sich ausschließlich Mozart. „On Being“ etwa fokussiert überwiegend Beethoven und dessen Rezeption durch Adorno – was speziell dieses Kapitel nicht zuletzt auch zu einem spannenden Beitrag zum aktuellen Beethoven-Jahr macht. Doch mit immer neuen, argumentativ überzeugenden Beweisen wird deutlich gemacht, wie sehr es gilt, auf der Hut zu bleiben vor Erklärungsmodellen, die weniger in der Lage sind, die Musik zu erklären, als selbstverliebt auf die eigene Klugheit zu blicken: „Nonetheless, they should raise a general caution about the possibility of thinking that we may catch the musical wind if only we had the right conceptual net.“ (S. 97) Kapitel zehn, „The Flaws in the Finale“, führt über die Suche nach der Bedeutung von „perfection“ – Goehring streift hier die interessante Frage, warum bei Mozart es leichter vorstellbar wäre, eventuell eine Note in einer Arie zu verändern, nicht aber in einer Symphonie (S. 144) – zu „experience“ und darüber hinaus letztlich zu „conversation“: „A work will not talk back unless you put the right question to it [...]“ (S. 145) Doch die eigentlich entscheidende Frage ist erst noch zu stellen, da die Postmo-

derne, der Neoplatonismus, der Positivismus so offensichtlich versagen: „Just as Zeus is no longer needed to explain Thunderbolts, so, too, is genius no longer needed to explain Mozart's creativity.“ (S. 155). Bis zu diesem Punkt des Essays reicht letztlich die Aufarbeitung bestehender Positionen: Bis hier ließe sich der Text als Vergangenheitsbewältigung verstehen. Nun aber wendet sich das Blatt, und das „Coming to terms [...]“ gilt einem Blick in die Zukunft, in der „An Other Modernism?“ denkbar wird. „To acknowledge that art shows us that a life can be intended, that our actions can be ‚coherent and effective at all in the scene of indifferent nature and determined society‘, points modernism in a different direction.“ (S. 159). Goehring plädiert für eine Rückbesinnung auf Begriffe wie Intention, Genius oder Schönheit, zugleich aber will er die Kunst von der Bürde des „Welterlösers“ befreien. Nicht geht es ihm um die beengte Welt der Spezialisten, sondern um das Verlassen des Elfenbeinturmes. Diese öffentliche Welt, deren Sprache gerade in ihrer lässigen Mehrdeutigkeit „vigorous and meaningful“ (S. 159) wird, ist ihm das eigentliche Ziel. Doch wo bleibt da nun noch Raum für Mozart? „A Mozartean beauty [...] reveals and sustains a world where disenchantment is not everything that is the case, and where mystery still beckons.“ (S. 160), schließt der Text und lässt somit zuletzt Raum für weiteres, eigenes Nachdenken. Der Essay ist durchweg argumentativ dicht gewoben, intelligent durchdacht und brillant geschrieben. In jedem Falle ist er mit Gewinn zu lesen, auch wenn man vielleicht nicht jeder Beweisführung zu folgen gewillt ist, doch ist insgesamt der Diskurs als solcher bereits erhellend. Und bemerkenswert ist darüber hinaus die gewissermaßen im Verborgenen nebenbei stattfindende Gratwanderung zwischen persönlichem Anliegen des Autors und allgemeingültiger, wissenschaftlicher Beweisführung, die letztlich dem Text seine besondere Note verleiht.

(Februar 2020)

Dorothea Hofmann

Ludwig van Beethoven. *Missa solennis*. Hrsg. von Meinrad WALTER. Stuttgart: Carus-Verlag und Deutsche Bibelgesellschaft 2019. 144 S., Abb., Audio-CD (Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart, Leitung: Frieder Bernius)

Wenn Kirchenmusikwerke der Vergangenheit seit Generationen aus ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang herausgelöst werden und mit großer Selbstverständlichkeit in Konzerten zur Aufführung kommen, lässt sich dieser Vorgang unter dem leitenden Begriff der Säkularisierung beschreiben. Das bedeutet keine Abwertung, im Gegenteil: Wenn die ursprüngliche Verwendung dieser Werke nicht mehr oder kaum noch praktikabel ist, sichern Konzertaufführungen den Platz dieser Musik im kulturellen Gedächtnis. Zur Kehrseite dieses Vorgangs gehört die kaum je bestrittene Notwendigkeit begleitender Informationen in Gestalt von Programmhefttexten, Konzertführerkapiteln oder Monographien. Das gilt dann auch für Werke mit geistlichen Sujets, die von vornherein für den Konzertsaal entstanden. Autoren solcher Texte bieten den Hörern und Lesern in der Regel eine gedankliche Brücke zu ausgewählten Voraussetzungen der dargebotenen Musik und helfen im Idealfall, das Verhältnis von religiöser und ästhetischer Kontemplation im Hinblick auf das jeweilige Werk zu klären. Letzteres gelingt freilich nicht immer – die verbreitete „Bach-Religion“ ist dafür nur das bekannteste Beispiel.

Angesichts der Fülle von auf dem Markt befindlichen, mehr oder weniger umfangreichen Werkmonographien zur geistlichen Musik stellt sich für eine neu begonnene Reihe, die unter dem Gesamttitel „Wort//Werk//Wirkung“ vom Carus-Verlag und der Deutschen Bibelgesellschaft begonnen wurde, die Frage nach ihrem spezifischen Profil. Das gilt umso mehr, wenn diese Reihe mit Beethovens *Missa solennis* beginnt – einem Werk, dessen Stellung innerhalb der ein-

gangs skizzierten Säkularisierungsvorgänge manche Fragen und kaum befriedigende Antworten hinterlässt. Den Herausgeber scheint dies aber wenig zu interessieren. Ihm geht es um die „inspirierende Wirkung, die vom Wort der Bibel ausgeht“ (S. 7). Dann können Werke unterschiedlichster Gattungen pauschal als „Oratorien“ bezeichnet werden, und in der Konsequenz der Text des Ordinarium Missae als „Libretto“ (S. 31). Das Motto „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“ über dem Partiturograph des Kyrie aus der *Missa solennis* wird – obwohl von Birgit Lodes seinerzeit überzeugend als persönlich an Erzherzog Rudolph gerichtet identifiziert – als „Einstimmung“ (S. 8) zur gesamten Reihe bemüht. In diesem Zusammenhang darf dann auch der Begriff „Andacht“ nicht fehlen (wiederum im Anschluss an die Vortragsbezeichnung „Mit Andacht“ über dem Anfang der *Missa solennis*), dessen Schillern ziemlich genau das verbirgt, was in solchen Monographien eigentlich geklärt werden sollte.

Nach solchen verbalen Nebelkerzen ist die „Einleitung in die *Missa solennis*“ aus der Feder von Hans-Joachim Hinrichsen kaum in der Lage, die nötigen Klärungen zu liefern. Immerhin bietet der Autor wichtige Informationen zur Entstehungsgeschichte des Werkes einschließlich der Verzögerungen bei der Fertigstellung, und die in diesem Zusammenhang üblichen Brief- und Tagebuchzitate fehlen nicht. Dass es sich bei der *Missa solennis* um einen expliziten „Auftrag“ (S. 11) von Erzherzog Rudolph handelt, erscheint aber ebenso zweifelhaft wie die Darstellung von Beethovens Absicht als „Markierung eines unverwechselbaren eigenen Beitrags zu dieser seit Jahrhunderten gepflegten Gattung“ (S. 9). Die Brücke zwischen der Komposition der *Missa solennis* und Beethovens lebenslanger „Suche nach weltanschaulicher Orientierung“ (S. 14) ist bei genauerem Hinsehen nur bedingt tragfähig – ebenso wie diejenige zu den praktischen Erfahrungen des jungen Bonner Hof-

organisten (S. 15). Ein Leitmotiv der Darstellung bildet die wiederholte Mutmaßung des Komponisten über das „größte seiner Werke“, aber die Frage, ob diese und andere Äußerungen vielleicht Teil einer Vermarktungsstrategie sind, wird gar nicht erst gestellt. Aussagen zur Musik selbst – etwa zum „Überblenden traditioneller Formmodelle“ (S. 19) – verbleiben dagegen im Raum des Abstrakt-Formalen. Die Liste der genannten frühen Aufführungen ist lückenhaft (und eine Ergänzung würde das Gesamtbild erheblich verändern), während die Aufzählung ausgewählter Äußerungen von Musikern und Musikgelehrten sowohl die Breite als auch die Uneinheitlichkeit der Rezeptionsgeschichte demonstriert. Trotzdem bleibt die Frage, warum offensichtliche Fehlurteile wie die von Richard Wagner und Ludwig Nohl hier ihren Platz finden, während Alfred Schnerichs gewichtige (und einen deutlichen Kontrast liefernde) Stimme fehlt.

Jakob Johannes Koch skizziert dagegen in seinem Beitrag eine Geschichte von Beethovens religiösen Überzeugungen, die immerhin als erzählbare Geschichte und nicht als ein für alle Mal feststehend begriffen werden. Zahlreiche verstreute Äußerungen dienen ihm als Belege, aber in den Ansätzen zu ihrer Systematisierung lässt sich der Autor allzu schnell von explizit theologischen Sprachspielen wie der „sogenannten Prozess-theologie“ (S. 54) oder der Zwei-Naturen-Lehre des Konzils von Chalcedon (S. 56) leiten. Mit seiner Deutung der *Missa solemnis* aus dem persönlichen Liturgie-Erleben des Komponisten appliziert er einen methodischen Ansatz, der schon in seiner Dissertation (*Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?* Regensburg 2002) bei anderen Komponisten und ihren Messkompositionen entschieden zu kurz griff. Nach dem Ausbreiten liturgiehistorischer Hintergründe (zeitlich rückwärts bis in die Spätantike) räumt Koch immerhin die Möglichkeit ein, dass eine detaillierte Kenntnis der liturgischen Vollzüge wichtige

Einsichten für den Umgang mit der *Missa solemnis* zu bieten vermag. Dann wäre jedoch – vor allem bei der Besprechung von Sanctus und Benedictus – auch ein Hinweis auf die Bindung des Werkes an den Messritus vor der Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils sinnvoll gewesen.

Anders als ältere Monographien ist der vorliegende Band mit einer CD-Einspielung und einem Statement des Dirigenten ausgestattet und unterstreicht auf diesem Weg noch einmal die Loslösung des Werkes aus seinem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang. Deshalb lautet die entscheidende und übergreifende Frage: Ist die im Zusammenhang mit Beethovens *Missa solemnis* registrierte Säkularisierung der Gattung „Messe“ in der Komposition selbst angesiedelt oder ein Produkt ihrer Rezeptionsgeschichte? An der Antwort auf diese Frage werden sich vermutlich die Geister scheiden.

(Dezember 2019)

Gerhard Poppe

Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento. Hrsg. von Bianca Maria ANTOLINI. Pisa: Edizioni ETS 2019. 796 S.

Fast zwei Jahrzehnte vergingen, bis Bianca Maria Antolini den Plan verwirklichen konnte, dem *Dizionario degli editori musicali italiani 1750–1930* (Pisa: Edizioni ETS 2000) nun ein ähnlich gestaltetes Lexikon der italienischen Verleger und Drucker von der Zeit um 1500 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts folgen zu lassen, um damit das schon zu Beginn der 1990er Jahre von der Società Italiana di Musicologia auf den Weg gebrachte Projekt abzurunden. Somit besitzt – auf den ersten Blick jedenfalls – Claudio Sartoris *Dizionario degli editori musicali italiani: tipografi, incisori, librai-editori* (Florenz 1958) lediglich noch antiquarischen und wissenschaftsgeschichtlichen Wert; in den allermeisten Fällen geht das, was die 36 Autorinnen und Autoren auf der Grundlage

erkennbar emsiger Recherchearbeit vorlegten, weit über die Erkenntnisse hinaus, die Sartori in seiner grundlegenden und lange Zeit gültigen Arbeit niederlegte.

Dem lexikalischen Teil gehen ausführliche Betrachtungen von Bianca Maria Antolini („Aspetti dell’editoria musicale in Italia, dagli incunaboli alla metà del Settecento“), Licia Stirch („Da un’altra prospettiva: le tecniche e i processi di stampa della musica in Italia (XV–XIX secolo)“) und Saverio Franchi („L’editoria musicale italiana dalle origine al XVIII secolo nel quadro della storia della stampa e dell’editoria“) voraus, die als gründliche Zusammenfassungen des bisherigen Wissensstands angesehen werden dürfen; ob Nutzerinnen und Nutzer eines Lexikons derlei an dieser Stelle erwarten und mit Gewinn durcharbeiten werden, sei allerdings bezweifelt.

Die 384 Artikel umfassen neben Musikverlegern im engeren Sinne auch Drucker, Typographen, Formschneider, Kupferstecher, Händler und Herausgeber – insgesamt den Personenkreis, der (mitunter in Personalunion) in all seiner Komplexität Herstellung und Distribution von Musiziergut gewährleistet hat und der aus historischer Ferne vielfach vereinfacht wahrgenommen wird. Je nach Umfang der jeweiligen Tätigkeit und auch dem Forschungsstand geschuldet, sind die Einträge von sehr unterschiedlicher Ausdehnung; hierbei ist erfreulich, dass auch Personen Berücksichtigung finden, die lediglich ein einziges Mal (etwa Camillo Cavallo) auf musikalischem Sektor in Erscheinung traten. Ganz in Anlehnung an das zuvor erschienene Nachschlagewerk finden sich neben biographischen und firmengeschichtlichen Informationen vor allem solche zu Produktion und Programm, wobei je nach Fülle des Materials bzw. auch der individuellen Sichtweise Listen mit exakten bibliographischen Angaben (etwa bei Petrucci) ebenso begegnen wie zusammenfassende Charakterisierungen des jeweiligen Editions volumens mit der Nennung der Au-

toren, bisweilen auch nur der als besonders namhaft erachteten. Ausführliche Quellen- und Literaturangaben runden die Darstellungen ab, wobei die allerneueste Literatur nicht immer berücksichtigt wurde (etwa die 2018 erschienene Monographie von Augusta Campagne über Simone Verovio) und die eine oder andere URL (etwa im Artikel „Silber“) nicht (mehr) korrekt ist.

Ohne einem steifen Formalismus das Wort reden zu wollen – eine gewisse Standardisierung der Artikel hätte der Publikation gut zu Gesicht gestanden. Vor allem in ausführlicheren Darstellungen herrscht bisweilen ein etwas zu breiter, von Redundanzen nicht freier und gelegentlich auch ungenügend strukturierter Erzählstil vor, der ein zielgerichtetes Nachschlagen – und dies darf nach wie vor als zentrale Aufgabe eines Lexikons postuliert werden – erschwert; dass man beispielsweise das nun endlich ermittelte Todesdatum Ricciardo Amadinos erst ganz am Ende des Beitrags findet, ist bezeichnend für eine übertriebene redaktionelle Zurückhaltung, aber auch womöglich für eine persönlich gefärbte gestalterische Freiheit, die nicht danach fragt, zu welchem Zweck ein Nachschlagewerk zur Hand genommen wird; dass zudem Einschätzungen wie „importante stampatore“ (Art. „Grignani, Lodovico“) umso mehr fehl am Platze sind, als sie offenbar nach Gutdünken formuliert wurden, bedarf keiner Begründung. Was dem *Dizionario* aber (und dies im Gegensatz zum vorhergehenden) fehlt, sind Abbildungen – charakteristische Titelseiten und Druckbilder hätten viel beigetragen zum Verständnis der enorm vielfältigen Gestaltungsweisen innerhalb der Musikalienproduktion, die sowohl modischen Tendenzen als auch dem fortwährenden Konkurrenzdruck geschuldeten Notwendigkeiten unterworfen war.

Trotz allem: Bianca Maria Antolini ist ein lange erwartetes Standardwerk gelungen, das dazu beitragen wird (oder genauer: sollte), den immer wieder begegnenden musikbibliographischen Schlendrian in die Schranken

zu weisen und das Bewusstsein für die Relevanz des Gegenstands zu schärfen. In einer musikwissenschaftlichen Bibliothek sollte es nicht fehlen; den guten alten Sartori wird man jedoch nicht aussondern dürfen, denn Drucker und Verleger, die lediglich musiktheoretische Werke herausgebracht haben, scheinen nicht auf.

(Februar 2020) Axel Beer, Martin Bierwisch

Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 523 S., Abb.

Mit dem vorliegenden Band legt die Herausgeberin Ingrid Fuchs ein als hochwertige Leinenausgabe mit Goldprägung gestaltetes Kompendium rund um die in eine groß angelegte musikkulturelle Kontextualisierung eingebetteten Aktivitäten der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Gleichzeitig handelt es sich dabei um einen wesentlichen neuen Beitrag zu der von der Musikhistoriographie lange zu wenig berücksichtigten Rolle musikalischer Gesellschaften für die Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur, wobei der Band sowohl die Breite des Phänomens als auch dessen Tiefe über einen generellen komparatistischen Ansatz mit insgesamt 30 Einzelstudien widerspiegelt. Beispielhaft erreicht wird durch diese umfassende Kontextualisierung das „[a]us Anlass [des] zweihundertjährigen Bestandes“ (S. 9) der *Gesellschaft* gesetzte Ziel einer „alle wesentlichen Kriterien berücksichtigende[n] Darstellung des Phänomens der Musikfreunde mit allen ihren Aktivitäten und ihrer daraus resultierenden Bedeutung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Vorwort, S. 12). Der in fünf größere Abschnitte unterteilte Aufbau des Bandes unterstützt dieses insofern, als der Betrachtungswinkel, ausgehend von der frühen Geschichte der Wiener Musikfreunde und ihren – ganz

im Sinne von Christopher Smalls Konzept des *musicizing* zu verstehenden – vielfältigen musikalischen Tätigkeitsfeldern, Schritt für Schritt in Richtung unterschiedlicher musikhistorischer Zusammenhänge ausgeweitet wird. In den Blick kommen dabei zunächst „[a]ndere Musikgesellschaften in“ (S. 149–204) und „außerhalb Wiens“ (S. 205–380), bevor der Fokus von den Themenfeldern des Musizierens, des Konzertwesens und des Ausbildungswesens weg auf die übrigen musikalischen Tätigkeitsfelder der *Gesellschaft*, nämlich das „Sammeln und Dokumentieren“ (S. 381–452) und das Durchführen von „Musikfeste[n]“ (S. 453–500), umgelenkt wird.

Gleichsam eröffnet wird das Buch mit einer „terminologische[n] Betrachtung“ (S. 17) der *Gesellschaft der Musikfreunde*, anhand derer Otto Biba die unterschiedlichen Formen geselligen Musizierens in Wien ab den 1790er Jahren einordnet und Besonderheiten herausarbeitet. Da es sich bei dem eigentlichen Vorwort eher um einen kurzen Aufriss des methodischen Ansatzes und dessen inhaltlicher Ausgestaltung handelt, fungiert Bibas Text gleichzeitig als eine Art Einleitung des Bandes, die die sich direkt anschließenden Betrachtungen ebenso vorbereitet wie die erwähnten großen thematischen Abschnitte. Als ersten Schritt unternimmt Anna Schirlbauer eine genaue räumliche Verortung der *Gesellschaft der Musikfreunde* „in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens“ mit einem Schwerpunkt auf der Vorgeschichte des Hauses unter den Tuchlauben Nr. 558. Auch Ingrid Fuchs thematisiert frühe Aufführungsorte, während sie der Frage nach den „Musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft“, ihrer Organisation, inhaltlichen Ausgestaltung und den Musizierenden sowie der Verzahnung mit dem Konservatorium der *Musikfreunde* nachgeht. Die eng an den hausinternen Quellen orientierte Vorgehensweise Schirlbauers und Fuchs' findet sich ebenfalls bei Thomas Aigner, der sich den bis zur Mitte

der 1840er Jahre durchgeführten Bällen der *Gesellschaft* widmet. Nicht weitere Veranstaltungsarten, sondern musikalische Bildung ist Gegenstand der beiden sich anschließenden Beiträge zur Kontextualisierung des Konservatoriums der *Musikfreunde* von Gottfried Scholz sowie zur Musiklehrerausbildung in Österreich von Carmen Ottner. In ihrem Text zeichnet sie – wiederum anhand der überlieferten Aktenlage – gründlich Vorgeschichte, Statuten, Kurse sowie beteiligte Personenkreise der letztlich erst seit 1896 abgehaltenen „Musiklehrerbildungskurse“ (S. 95–112) nach. In den letzten beiden Beiträgen des ersten großen Abschnitts gehen Gernot Gruber und Walther Brauneis schließlich auf die Rolle der *Gesellschaft* im Kontext von Historisierungstendenzen und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert ein, indem sie zum einen deren „Aktivitäten [...] für Komponisten-Gedenkjahre“ (S. 113–129) und zum anderen exemplarisch – und quellentechnisch äußerst umfassend und gründlich – das „Mozart-Denkmalprojekt [...] von 1815“ (S. 131–147) untersuchen.

Ähnlich wie es schon Otto Biba in seinem ersten Beitrag angelegt hatte, folgt nun eine Perspektivierung des musikalischen Wirkens der Gesellschaft der Musikfreunde innerhalb Wiens. Ulrike Lampert, Clemens Hellsberg, Walter Sauer und Hartmut Krones nehmen sich anderer Musikgesellschaften – der „Concerts spirituels“, der „Wiener Philharmoniker“, der „Kirchenmusikvereine“ sowie weiterer „Musikvereine ab der Mitte des 19. Jahrhunderts“ – an und setzen diese ideengeschichtlich und bezogen auf ihre inhaltliche Ausrichtung, die beteiligten Personenkreise und die organisatorischen Strukturen miteinander ins Verhältnis. Ein methodisch ähnlich angelegtes Bestreben manifestiert sich in dem ausführlich gestalteten elfteiligen dritten Abschnitt in der Mitte des Bandes zu „Musikgesellschaften außerhalb Wiens“ (S. 205–380). Eingeleitet von einer Art Generalvorwort (S. 205–217) für diesen Teil – und das Phänomen Musikvereinigungen

im 19. Jahrhundert im Allgemeinen –, in dem Hans-Joachim Hinrichsen das Phänomen inklusive einer ausführlichen Darstellung des Forschungsstandes beschreibt und musikhistoriographisch einordnet, geben zehn Einzelstudien Auskunft zu folgenden drei Schwerpunkten: erstens zu Denkmalaktivitäten in Salzburg und Bonn (Michael Ladenburger), zweitens zu musikalischen Gesellschaften in ausgewählten Städten wie Frankfurt/Main (Ralf-Olivier Schwarz), Zürich (Urs Fischer), Rom (Annalisa Bini), Paris (Anne Randier), Amsterdam (Frits Zwart), London (Nigel Simeone), Boston und New York (Michael Musgrave) sowie drittens zu Musikvereinigungen in größeren Regionen wie Nieder- und Oberösterreich, Tirol, der Steiermark und Kärnten (Erich Wolfgang Partsch). Jede einzelne dieser Untersuchungen stellt eine wichtige Ergänzung der bereits vorliegenden Arbeiten etwa von Claudia Heine *Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere Mittel. Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts* (Diss. Zürich 2009) oder Hans Erich Bödeker und Patrice Veit *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920* (Berlin 2007) dar und trägt dazu bei, das unter dem Oberbegriff „Musikverein(igung)“ zusammengefasste und dennoch äußerst unterschiedlich gestaltete Phänomen immer deutlicher benennen, differenzieren und aufarbeiten zu können.

Dazu tragen auch die beiden abschließenden Abschnitte „Sammeln und Dokumentieren“ (S. 381–452) und „Musikfeste“ (S. 453–500) des Bandes bei: Eingeleitet von einer generellen ideen- und institutionengeschichtlichen Verortung der „Entstehung von Musikbibliotheken“ (S. 383–394), in der Laurenz Lütteken u. a. auch eine Kontextualisierung des Archivgedankens bei Musikvereinigungen vornimmt, fokussieren Otto Biba, Walter Deutsch und Gerda Lechleitner auf „Programm, Mittel und Ziele [der Sammeltätigkeit der Gesellschaft der Musikfreunde]“ (S. 395–428) sowie auf die daraus

hervorgegangene „Volksmusik-“ (S. 429–436) und Musikinstrumentensammlung (S. 437–451). Die abschließenden drei Beiträge von Joachim Reiber, Arnold Jacobs-Hagen und Rosemary Fir bringen gleich in mehrfacher Hinsicht neue Erkenntnisse. So wurden die „Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde“ (S. 455–466) von Samuel Weibel in seiner einschlägigen Studie *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse* (Kassel 2006) ob ihrer Andersartigkeit nicht weiter berücksichtigt. Diese genau herauszuarbeiten und den „niederrheinischen Musikfesten“ (S. 467–481) sowie dem „English Music Festival“ (S. 483–500) gegenüberzustellen, drückt einmal mehr den umfassenden methodischen Zugang zur Aufarbeitung der vielen historischen Dimensionen der *Gesellschaft der Musikfreunde* aus, der den vorliegenden Band auszeichnet. (Februar 2020) *Stefanie Acquavella-Rauch*

STEPHANIE SCHROEDTER: Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 835 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die konventionelle Musik- und Tanzhistoriographie ist noch immer durch eine Trennung der verschiedenen kulturellen Ebenen und Gesellschaftsschichten geprägt, von deren musikalisch-tänzerischem Handeln sie jeweils erzählt – eine Trennung, die selbst in Überblicksdarstellungen kaum je durchbrochen, geschweige denn systematisch in Frage gestellt wird. Dabei ist es gerade im Falle der Zirkulation von tanzmusikalischen Melodie- und Rhythmusvorräten unübersehbar, dass Standesgrenzen für ihre Verbreitung, Rezeption und Wandlung allenfalls Bremswirkung haben.

Für ihre eindruckliche, maßstabsetzende Studie zur Verflechtung der Musik- und Tanzkulturen im Paris des 19. Jahrhunderts

hat Stephanie Schroedter nun also den gebotenen multiperspektivischen Ansatz gewählt, um die musikalisch-tänzerischen Transferprozesse und Wechselverhältnisse zwischen (vor-)städtischen öffentlichen Tanzlokalen und den großen Tanz- und Musiktheaterbühnen der französischen Metropole nachzuzeichnen; zeitlich plausibel eingegrenzt ist ihre Untersuchung auf die Zeit zwischen der Julirevolution 1830 und der Ausrufung der Dritten Republik 1870. Schroedter arbeitet zum einen visuelle Topoi heraus, die in der „bildlichen Veranschaulichung der Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts“ (S. 11) vorwiegend in auf ein Massenpublikum ausgerichteten Gebrauchsgraphiken zu Tage treten. Im Vordergrund steht aber selbstredend, zum anderen, die musikwissenschaftliche Topos-Forschung, die neben literarischen Stadtpromenaden, Ballettszenaren, Opernlibretti und „Partituren der Musik- und Tanztheaterkompositionen auch Arrangements von Tanzmelodien zu deren Rezeption jenseits der Bühne“ heranzieht, die „Aufschlüsse zu Wirkungs- und Wahrnehmungsmustern von Tanzmusik“ (S. 11) geben können. Das Zielversprechen der Studie, „auditive beziehungsweise audiovisuell kinetische Topoi mit einem [...] Konzept kinästhetischen Hörens, das auch imaginäre Komponenten einschließt, in Verbindung zu setzen“ (S. 12), wird überzeugend eingelöst und durch die plausibel ineinandergreifende Auswertung der Text- und Bildquellen, Musikalien und choreographischen Notate veranschaulicht.

Im rund 250 Seiten umfassenden Kapitel II zu den (vor-)städtischen Tanzkulturen werden detailliert „[u]rbane Bewegungs- und Klangräume zwischen *Bals publics* und *Concerts-bals*“ durchleuchtet. Tanzlokale bzw. -paläste, Veranstaltungsformate und -anlässe, tänzerische Repertoires und Moden werden stichhaltig mit sozialen Figurationen und Nationalitätsdiskursen in Verbindung gebracht. Demnach erscheint die seit 1830 immer mehr um sich greifende, auch un-

terprivilegierte Gesellschaftsschichten erfassende „Dansomanie“ als unmittelbar revolutionsinduziertes Phänomen, bei dem sich „tradierte Verkörperungen (Enactments) sozialer Gefüge durch eine neue Faszination soghafter Massenbewegungen in breitflächig um sich greifende Affizierungen“ verwandelten (S. 130): Quadrilles und Cotillons lösten das Menuett ab, Galopp und Cancan, Polka, Mazurka, Cachucha und weitere „Nationaltänze“ zeitigten neue kollektive Bewegungsdynamiken (S. 143; 149; 159–172). Dagegen lässt sich die um 1850 einsetzende „Theatralisierung der urbanen Tanzkulturen“ (S. 43) in „Concert-bals“ und ähnlichen Formaten als Symptom einer Bewegungslethargie aufgrund eines politischen Ohnmachtgefühls lesen. „Tänzerische Hörpromenaden“ offerierten sodann als neues Angebot der Pariser Freizeitkultur auch die Möglichkeit zu einem kinästhetischen Hören von Tanzmusik und förderten mithin einen Hörmodus, der „durch die im Pariser Gesellschaftsleben omnipräsente Tanzpraxis respektive breitflächige Kenntnis des Theatertanzrepertoires unterstützt“ wurde: Ein Klangraum konnte auch ohne eigene körperliche Bewegung, d. h. „auch ohne Tanz zu einem imaginären, dabei nicht minder emotional aufgeladenen Bewegungsraum avancieren“ (S. 73). Der Beitrag, den der Tanz gerade in Paris „zum Erscheinen einer ‚populären‘ Musik innerhalb der neuen, großstädtischen Alltags- und Erlebniskulturen“ (S. 203) leistete, ist tatsächlich kaum zu überschätzen. Die regelmäßig auch in Ballette und Opern eingeflochtenen Gesellschafts- bzw. Nationaltänze und die einschlägigen, explizit an ein breites Publikum adressierten Klavierarrangements dieser Tanzmusikstücke für den Vortrag auch ohne Tanz belegen dies eindrücklich: Beim Hören dieser Musik können „körperhafte Bewegungen imaginiert werden“ (S. 257) – Musik wird „als Bewegung wahrgenommen“ (S. 259).

Das mit gut 400 Seiten umfangreichste Kapitel III widmet sich im direkten An-

schluss „Inszenierte[n] Bewegungs- und Klangräume[n] des Tanz- und Musiktheaters“. Schroedter untersucht hierin zunächst die gut 50 Ballettproduktionen an der Pariser Opéra (1830–1870) auf die „Themen und Topoi, die auf Herausforderungen des vergleichsweise neuen, gerade erst aufblühenden urbanen Lebens verweisen – darunter vielfach genderspezifische Konflikte, die wiederum auf Spannungen aufgrund von Gesellschaftsschranken und / oder prekären finanziellen Umständen zurückgehen“ (S. 275). Sie stellt dabei notwendigerweise den Kanon des sogenannten „romantischen Balletts“ in Frage, indem sie dem kleinen, vielzitierten Ausschnitt aus diesem Repertoire (wie z. B. *La Sylphide* 1832, *La Fille du Danube* 1836, *Giselle* 1841) Kontext und Botschaften der weniger bekannten Kreationen entgegensetzt. Als Analysefolie dient ihr insbesondere die Verortung von Gesellschaftstanzszenen innerhalb einer Balletthandlung, markieren diese doch stets „zentrale Wendepunkte des dramatischen Geschehens“ (und fungieren keineswegs als bloß auflockernd-dekoratives „Divertissement“). Für erfahrene Theaterbesucher*innen leicht erkennbar, fungierte „Tanz in der Gesellschaft beziehungsweise auf einem Fest [...] obligatorisch als vermeintlich harmlose Folie für das Heraufziehen einer unmittelbar bevorstehenden Katastrophe“ (S. 279). Als miteinander korrespondierende dramaturgische und choreographische Topoi etablierten sich im Laufe des Untersuchungszeitraums, wie Schroedter minutiös (und mit einigen Redundanzen) nachzeichnet, die der „inszenierten Gesellschaftstänze, Tanzstunden und auf der Bühne inszenierten Bühnentänze, aber auch kämpferische Aufmärsche, die als choreographisch inszenierte Bewegungskollektive ebenfalls als ‚Tanz‘ zu verstehen sind“ (S. 367). Die Verschiebung von Standesschranken in „Teufelsballetten“ (S. 383–420), „Tänzerische Bewusstseinsweiterungen und diabolische Bewusstseinsentgrenzungen“ (S. 421–460) sowie ver-

schiedene Spielarten von „Gesellschafts- und Theateranz im Tanztheater“ (S. 461–516) werden eingehend analysiert und als Facetten einer von der Forschung bislang übersehenen Verquickung von Stadt und Theater exponiert: Die Ballettsujets, so Schroedter, kreisten „um immer wieder gleiche Grundkonstellationen und Konflikte ‚alltäglichen‘ Charakters“, die Tanztheaterstücke rückten auf diese Weise „ungeachtet ihrer (kosten-)aufwendigen Produktion an einer Institution wie der Pariser Opéra [...] unverkennbar in die Nähe populärer Unterhaltungsformen“ (S. 488) – und das sowohl musikalisch als auch tänzerisch. Dass sich der choreographische Topos des katastrophisch aufgeladenen Tanzes auch in der Grand Opéra (etwa im berühmten „Nonnenballett“ aus Meyerbeers *Robert le Diable* 1831) und der Opéra comique auskomponiert findet, muss vor diesem Hintergrund als zwingend logisch erscheinen.

In einem fulminanten Schlusswort (Kap. IV: „Bewegungsdynamiken katastrophisch aufgeladener Geschichtsräume“, S. 689–692) fasst Schroedter die zuvor vielschichtig exemplifizierte und umsichtig kontextualisierte „klangräumliche Verschachtelung äußerst heterogener Bewegungsphänomene“, die „stellvertretend für riskante gesellschaftspolitische Interessenkonflikte“ (S. 691) gelesen werden können, noch einmal konzise zusammen.

Die zu Beginn des sich anschließenden, rund 140 Seiten umfassenden Anhangs aufgeführten Angaben zum konsultierten Notenmaterial will Schroedter ausdrücklich nicht als Werkkatalog mit Vollständigkeitsanspruch verstanden wissen (so sind bedauerlicherweise auch keine Bibliothekssignaturen angegeben), sondern als repräsentativen Querschnitt des betrachteten Tanz(musik)repertoires. Ergänzt wird diese – notwendigerweise selektive – Repertoireaufstellung durch nützliche Personen- und Produktionsindices sowie durch schlüssig ausdifferenzierte, in ihrem Umfang beinahe überwälti-

gende Quellen- und Literaturverzeichnisse. Schroedter beweist hier einmal mehr ihre Meisterschaft in der Erschließung schier unbeherrschbar großer Materialmengen.

Im Textteil verkomplizieren die stellenweise arg verschachtelten und durch Einschübe noch zusätzlich zerdehnten Sätze unnötig die im Allgemeinen sehr präzise und kurzweilig-spannende Darstellung; die für die langen, in den Fließtext eingerückten Zitate und Handlungszusammenfassungen gewählte winzige Schriftgröße ist ebenso gewöhnungsbedürftig wie die kombinierte Verwendung von Fuß- und Endnoten. Dabei begünstigt letztere jedoch den Lesefluss ungemein – zumal die oft recht umfangreichen Endnoten augenzwinkernd als „Literaturnachweise und weiterführende Hinweise sowie Gedanken-, Gänge“ im Souterrain“ ausgewiesen sind, die den / die Leser*in am Ende eines jeden Unterkapitels zu einem informativen Etagenwechsel einladen.

Mit diesem Musterstück musikwissenschaftlich informierter Tanzforschung (bzw. tanzwissenschaftlich informierter Musikforschung) hat Stephanie Schroedter ein Standardwerk vorgelegt, dem eine breite Rezeption und zahlreiche Nachahmer*innen unbedingt zu wünschen sind.

(Dezember 2019)

Hanna Walsdorf

The Kolbergs of Eastern Europe. Hrsg. von Bożena MUSZKALSKA. Berlin u. a.: Peter Lang 2018. 231 S., Abb., Tab., Nbsp. (Eastern European Studies in Musicology. Band 9.)

Der Titel des Sammelbandes zu der 2014 an der Universität Wrocław gehaltenen Konferenz lässt aufhorchen. War der Volkskundler und Volksliedsammler Oskar Kolberg (1814–1890) nicht eine singuläre Figur, innovativ in seiner ethnographischen Methodik und unerreicht in seiner dokumentarischen Leistung? Die international bekannte Ethnomusikologin Bożena Muszkalska hat

versucht, neben der Bedeutung Kolbergs für die nördlichen und östlichen Nachbarländer Polens auch Forscherpersönlichkeiten aus dieser (mit „Eastern Europe“ nicht ganz präzise bezeichneten) Großregion vorzustellen, die mit dem Werk Kolbergs in Zusammenhang gebracht werden können.

Eingangsstellt der Petersburger Ethnomusikologe und Ethnoorganologe Ihor Macijewski die Frage nach den Motiven und persönlichen Voraussetzungen für die außergewöhnlich produktiven ethnographischen Forschungen Kolbergs und betont deren interkulturellen Ansatz – wobei er die Übersetzung von Kolbergs Studien in die betreffenden Landessprachen anregt. Ungefähr die Hälfte des nur vier Seiten langen Beitrags verwendet Macijewski für die Nennung von knapp 60 Namen von „leading cultural anthropologists and art specialists in the study of traditional culture and traditional music“ (S. 13), die als Nachfolger Kolbergs verstanden werden können. Leider geht die Aufzählung jedoch kaum über die Erwähnung der von diesen untersuchten Länder und Ethnien hinaus, so dass die Suche nach den entsprechenden Publikationen dem Leser überlassen bleibt. Rimantas Služinskas untersucht die forschungsgeschichtliche Bedeutung Kolbergs für die Folkloristik Litauens und seine erst in den 1960er Jahren bekannt gewordene litauische Sammlung. Kolbergs vergleichender Ansatz wird hier auch im Zusammenhang mit dem litauisch-polnischen Bilingualismus gesehen. Victoria Maciejewska-Schmidt stellt kenntnisreich und detailliert Kolbergs Bedeutung für die Erforschung der traditionellen huzulischen Instrumentalmusik vor dem Hintergrund von dessen gattungstheoretischen, stilkundlichen und ethnographischen Ansätzen heraus. Dass Kolbergs kontextorientierter und funktionsanalytischer Forschungsansatz auch auf die litauische Volksmusikforschung ausstrahlte bzw. dort seine Entsprechungen fand, zeigt Rimantas Astrauskas in seinem Beitrag, der auch die höchst vielschichtigen religiösen,

aufklärerischen und nationalromantischen Forschungsmotive analysiert. Hana Urbanová stellt die Volksliedsammler des Priesters und Universalgelehrten Andrej Kmet' vor und diskutiert dessen grundlegende Rolle für die Institutionalisierung der slowakischen Wissenschaftslandschaft. Witosława Frankowska rückt die in der polnischen Forschung lange Zeit marginalisierten kasschubischen Volksmusiktraditionen in den Mittelpunkt. Arleta Nawrocka-Wysocka untersucht eingehend die Musiktraditionen der polnischen Lutheraner und die dieser Gruppe zugehörigen Forschungspersönlichkeiten. Sie kritisiert zu Recht die in der Forschung des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffende strikte Trennung zwischen „Volkstradition“ und „religiösem Repertoire“. In dieser unhaltbaren Unterscheidung wirkt m. E. in manchen osteuropäischen Forschungstraditionen vereinzelt noch heute eine unheilvolle Allianz der an den Rändern des deutschen Volksmusikdiskurses einstmalig grassierenden Germanenbegeisterung (es sei nur der Name Oskar Fleischers genannt) und der im sowjetischen Atheismus gepflegten „paganophilen“ Volkstumsideologie fort.

Die Bedeutung der Musikwissenschaftlerin Bronisława Wójcik-Keuprulian für die Erforschung der Volksmusik Armeniens und der armenischen Minderheit in Polen zeichnet facettenreich Bożena Muszkalska nach. Magdalena Szyndler untersucht die vokale Volksmusik der Schlesiens Beskiden anhand eigener Feldforschungen. Die Unterscheidung zwischen „pure folk music and folk hybrids“ (S. 120) scheint der Autorin selbst nicht ganz einzuleuchten, wird aber nichtsdestoweniger aufrechterhalten. Die Postulierung einer „folk culture in its original form“ (S. 121) kann gerade angesichts der von Szyndler angesprochenen siedlungs- und kulturgeschichtlichen Dynamik der Region Schlesien nicht überzeugen, ebenso wie die selektive Behandlung des Repertoires: „I chose the songs that are most representative. These are the oldest songs“ (S. 126). Für

eine stilgeschichtlich fundiertere Stratifikation der Volksmusik gerade im Karpatenraum hätten hier sicherlich die bekannten Arbeiten von Oskár Elsček und Alica Elsčeková herangezogen werden können. Besser begründet sind die historischen Interpretationen der Hochzeitsmelodien in den „melogeographischen“ Karten von Iryna Klymenko. Die ukrainische Ethnomusikologin konnte ein slawisch-baltisches Areal von Rhythmustypen identifizieren, das sich zweifellos den Erkenntnissen der Ethnohistorie gegenüberstellen lässt. Bei den Ausführungen zum Mazurka-Rhythmus, der nach Ansicht der Autorin gewissen metrischen Fehlinterpretationen in Kolbergs Notationen zugrunde liegt, wären möglicherweise die Arbeiten von Ewa Dahlig-Turek von Nutzen gewesen.

Olha Kolomyjets beschreibt mit dem musikethnographischen Archiv und dem ethnomusikologischen Forschungslaboratorium der Lysenko-Musikakademie in Lviv eine der bedeutendsten Institutionen (nicht nur) der ukrainischen Forschungsgeschichte. Das Digitalisierungsprojekt für Sammlungen polnischer Volksmusikinstrumente www.folk.instruments.edu.pl, das Agata Mierzejewska und Joanna Gul vorstellen, bildet einen Meilenstein in der traditionsreichen polnischen Ethnoorganologie, der auch hier neue Maßstäbe setzt. Zbigniew Jerzy Przerembski umreißt die seit den 1970er Jahren laufenden regionalen Volksmusikdokumentationen der Polnischen Akademie der Wissenschaften. Eine lokale Beobachtung Kolbergs, die Beschreibung des „Ziegenfestes“ der baltischen Prussen und der Litauer, stellt Galina Tavlai rezenten Feldforschungen aus Weißrussland und Litauen gegenüber. Der Zusammenhang zwischen der Ziege als mythologischer Figur und der weißrussischen Sackpfeife erscheint allerdings auch hier recht konstruiert. (Siehe hierzu: Ulrich Morgenstern, *Istorija volynki i sovremennaja volynočnaja mifologija. Inogda koza – što prosto koza* [Die Geschichte der Sackpfeife und die moderne Sackpfeifenmythologie. Manchmal ist eine Ziege auch nur

eine Ziege], in: *Aŭtentyčny fal'klor: Problėmy zachavannja, vvvučennja, usprymannja. Zbornik navukovyh prac udzel'nikaŭ VI Mižnarodnaj navukova-praktyčnaj kanferėncyi* (Minsk, 27–29 krasavika 2012 g.), hrsg. von Marina A. Mažejka, Minsk 2012, S. 10–15.) Der Sammelband wird abgeschlossen durch eine ausgesprochen anregende Studie von Łukasz Smoluch zur höchst unterschiedlichen Verwendung von Kolbergs Sammlungen in der heutigen polnischen Volksmusikszene. Hier verbindet sich die Kenntnis historischer Quellen mit der Erfahrung rezenter Musikpraxis – ein Ansatz der historisch orientierten Aufführungspraxis von Volksmusik, der gerade im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren und Jahrzehnten einen stetigen Auftrieb erfährt.

Mit dem vorliegenden Sammelband ist es der Herausgeberin Bożena Muszkalska gelungen, wichtige Schlaglichter auf die Geschichte der europäischen Volksmusikforschung zu werfen. Einmal mehr zeigt sich, dass es führende Intellektuelle ihrer Zeit waren, welche sich (durchaus nicht nur aus nationalen Motiven) dem Studium der Musikpraxis der einstmaligen als „Volk“ bezeichneten sozialen Formationen verschrieben. Und abermals wird deutlich, wie die Grundgedanken der Vergleichenden Musikwissenschaft wie auch der anthropologisch ausgerichteten internationalen Ethnomusikologie (Alan P. Merriams „music in culture“) tief in der nur zu oft unterschätzten Volksmusikforschung des 19. Jahrhunderts verwurzelt sind. Vereinzelt sprachliche Ungenauigkeiten in Form von immer noch weit verbreiteten Slavismen – „melismata“ (S. 37) für (instrumentale) Ornamente, „creativity“ (nicht für schöpferische Fähigkeit, sondern für die Ergebnisse musikalischen Schaffens, vgl. russ.: „tvorčestvo“ = Schaffen, Werk), „ethnographic groups“ (S. 33) für ethnische Gruppen, „expedition“ (S. 187) für Feldforschung, oder auch das auktoriale Wir (S. 35) – tun dem keinen Abbruch.

(Februar 2020)

Ulrich Morgenstern

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Ästhetik – Ideen. Hrsg. von Tomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 300 S., Abb., Nbsp.

Angesichts einerseits einer Fülle von Forschungen und andererseits einiger Bestrebungen in den letzten Jahren, das Konzept „Interpretation“ als solches ganz hinter sich zu lassen (vgl. etwa den Aufsatz des Gambisten und Musikwissenschaftlers Laurence Dreyfus' *Beyond the Interpretation of Music* in *Dutch Journal for Music Theory* 12, No. 3, 2007, S. 253–272), ist es schwer nachvollziehbar, dass es an einer systematischen Untersuchung der Geschichte dieses Phänomens in den letzten zwei Jahrhunderten fehlte. Die vorliegende Monographie ist also der Beginn einer Reihe, welche die erste große zusammenfassende Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert darstellt.

Der erste Band ist wie die zwei nachfolgenden, *Institutionen und Medien* und *Aspekte – Parameter* „systematisch-historisch orientiert: Ins Auge gefasst werden jeweils einzelne Fragen und Gegenstände, deren Geschichte im Laufe der zwei Jahrhunderte nachgezeichnet werden soll“ (Thomas Ertelt und Heinz von Loesch im Vorwort, S. 8). Das Projekt stützt sich auf zahlreiche Arbeiten zum komplexen Themenfeld der musikalischen Interpretation, in erster Linie der letzten 20 bis 30 Jahre, wobei die drei Publikationen *Musikalische Interpretation* von Hermann Danuser (im Rahmen des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, 1992), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* von Hans-Joachim Hinrichsen (1999) sowie *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, herausgegeben von Markus Grassl und Reinhard Kapp (2002) von erstrangiger Bedeutung gewesen seien.

Drei von zehn Kapiteln sind von Heinz von Loesch verfasst, einem Spezialisten für musikalische Interpretation (er ist Sprecher der GfM-Fachgruppe „Aufführungspraxis und

Interpretationsforschung“ und Mitherausgeber u. a. der *Russischen Schule der musikalischen Interpretation*, 2015, der *Gemessenen Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, 2011, und der *Musikalischen Virtuosität*, 2004). Andere Autor*innen verfügen ebenfalls über eine große Expertise auf dem Gebiet.

Die Publikation basiert auf der Analyse vielfältiger, überwiegend deutschsprachiger Quellen: ästhetischen und theoretischen Abhandlungen (von Johann Abraham Peter Schulz bis Nicholas Cook; Kapitel „Theorie der Interpretation“), Lehrwerken, verschiedenen Medien und Medienformen (von den *Nachrichten von dem Leben des berühmten Sängers Herrn Felice Salinbeni*, 1766, Kapitel „Wahrheit und Schönheit“, bis zum YouTube-Channel von Robert Hill; Kapitel „Intendiertes Hören – Hörende als Interpretieren“), Briefen, biographischen Schriften, literarischen Werken, Reproduktionen von Zeichnungen (*Ein Neujaarsconcert* von Wilhelm Busch, Kapitel „Körper und Geist“, S. 210) etc.

Im ersten Kapitel „Vortrag – Reproduktion – Interpretation – Performance: Zur Geschichte der Begriffe“ spricht sich von Loesch für ein theoretisches System aus, im Rahmen dessen „drei Stadien der Ideengeschichte – Wirkung, Werk, Text – drei Stadien der Begriffsgeschichte zugeordnet sind – Vortrag, Reproduktion, Interpretation [...]“ (S. 22). Weiterhin setzt er sich gemeinsam mit Andreas Meyer im zweiten einleitenden Kapitel „Theorie der Interpretation“ mit Konzepten von u. a. August Leopold Crelle, Adolf Bernhard Marx, Gustav Schilling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Richard Wagner, Hugo Riemann, Hans Pfitzner, Gisèle Brelet, Heinrich Schenker und Theodor W. Adorno auseinander.

Im dritten Kapitel „Autor – Werk – Interpret“ sieht von Loesch für das 19. Jahrhundert die Transformationsprozesse „Von der Wirkungs- zur Werkästhetik“, für die Jahrzehnte zwischen den Weltkriegen – „Vom Werk zum Text“ und schließlich für die Zeit danach –

„Vom Text zur Performance“ als konstitutiv an. Aus einer komplementären Perspektive nimmt Janina Klassen in dem darauffolgenden Kapitel „Intendiertes Hören – Hörende als Interpretieren“ eine andere, für musikalische Interpretation zentrale Kategorie unter die Lupe. Sie fasst die Ergebnisse der aktuellen Hörforschung zusammen und stellt fest, dass grundlegende Prinzipien des Hörprozesses, „wenn auch theoretisch anders fundiert und formuliert“, auch im 19. Jahrhundert thematisiert wurden (S. 130). Die Möglichkeiten und Formen des Musikhörens in der heutigen Welt lassen sich nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen (Abschnitt „Ausblick“, S. 148).

Im Zentrum der anderen Kapitel stehen „dichotomische Begriffsconstellationen“ (Tobias Janz, S. 157). In „Wahrheit und Schönheit“ hebt Janz hervor, der Diskurs der musikalischen Interpretation stütze sich stark auf solche Wahrheitskriterien, die ihrerseits diskursiv ausgehandelt werden, wobei der Wahrheitsbegriff als eine Quelle der Dichotomisierung des genannten Diskurses gedeutet werden kann. In dem Kapitel „Reproduktion und Spontaneität“ kommt er zum Schluss, „dass der musikalische Diskurs teils am philosophischen Begriff der Spontaneität vorbeigeht, in dem die Freiheit des Handelns und Denkens im Zentrum steht, während hier umgangssprachlich zunehmend das Unkontrollierbare, Zufällige, Irrationale gemeint ist [...]“ (S. 254).

Arne Stollberg analysiert in dem Kapitel „Körper und Geist“ Diskurse über „Zuckungen“ und „geistigen Gehalt“, „Mitschwingende Körperlichkeit“ oder „Ausdruckssinn und Ausdrucksbewegung: Der Körper des Dirigenten“ und als letztes die Interpretationstheorie Theodor W. Adornos. Im nächsten Kapitel „Hören und Sehen“ hebt Stollberg die Bedeutung von Metaphern der Architektur und des Stromes als Instrumente der Bewertung von zeitlichen und formalen Komponenten einer Interpretation hervor und sieht ein Potential für Interpretationsforschung in der Kategorie der „Tempoarchitektur“ (S. 234).

Von Loesch betont in dem Kapitel „Geist und Technik“, dass sich seit dem 18. Jahrhundert unterschiedliche Begriffe finden lassen, etwa „Mechanik“, „Fertigkeit“, „Geschicklichkeit“, „Technik“ oder „Virtuosität“. Außerdem seien sie oft als Teile von Dichotomien benutzt worden, in welchen anstelle von „Geist“ auch „Kunst, Idee oder Ausdruck“ eine wichtige Rolle spielen konnten (S. 196). Abschließend bildet Reinhard Kapp im letzten Kapitel „Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein“ drei Unterkategorien dieses Bewusstseins als einem „definierten Verhältnis zur Vergangenheit“: „Repertoirebildung, Repertoireverschiebungen“, „Theoretische und praktische Konsequenzen“ sowie „Geschichte von Aufführung, Vortrag und Interpretation“, wobei die erste Kategorie, die ebenfalls eine historische Dimension enthalte, in zwei Unterkategorien unterteilt wird: „Kontinuität – Bewusste Auseinandersetzung mit der Gegenwart“ und „Brüche – Verdeckte Beziehungen zur Gegenwart“. Kapp weist auf die Notwendigkeit von Vergleichsstudien hinsichtlich der Interpretationsgeschichte sowohl einzelner Werke als auch des Schaffens einiger Komponisten hin, beispielsweise jene Bachs, Musorgskijs oder Ives' (S. 290).

Jedes Kapitel enthält ein umfangreiches Literaturverzeichnis und kann aus der Sicht der Rezensentin nicht nur als ein integraler Teil des Bandes, sondern auch als eine selbstständige Überblicksabhandlung des jeweiligen Themas betrachtet werden. Die Publikation, welche einen außerordentlich wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der musikalischen Interpretation leistet und für weitere Forschungen viele Impulse geben kann, lässt auf ihre Fortsetzung nur gespannt warten.

(Februar 2020)

Anna Fortunova

ALEXANDER WILFING: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 431 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Geschichte der Hanslick-Rezeption ist die Geschichte endloser polemischer Debatten, die oft genug durch grobe Simplifizierungen geprägt waren, und insofern ist sie auch die Geschichte zahlloser Missverständnisse. Die konträren Grenzposten dieser Diskussionen waren offenbar leicht durch allgemein akzeptierte Schlagworte zu identifizieren: hier Inhaltsästhetik, dort Formalismus – so, als ließe sich mit diesen plakativen Positionen bereits Sinnvolles bezeichnen. Andererseits zeigt eben diese bemerkenswerte Eigenschaft der extrem polarisierten Rezeptionsgeschichte ganz offensichtlich die Virulenz der durch Hanslick aufgeworfenen musikästhetischen Probleme. Er hat sie zwar keineswegs erstmals entdeckt, offenbar aber in jener handlichen Zuspitzung formuliert, die noch heute den Orientierungspunkt für eine Menge Kritik und Apologie bildet. Die Rede ist von Eduard Hanslicks kleiner Monographie *Vom Musikalisch-Schönen*, die, erstmals 1854 gedruckt, zu Lebzeiten ihres Autors nicht weniger als zehn Auflagen erfuhr. Während ihre Wirkungsgeschichte im deutschen Sprachraum sich in vielen musikästhetischen Monographien niedergeschlagen hat (bis hin zu der seinerzeit enorm einflussreichen Studie *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus, 1978) und daher – vielleicht etwas voreilig – als gut bekannt gilt, ist ihr keineswegs geringerer Einfluss auf die angelsächsische Diskussion bis heute nie zusammenhängend untersucht worden. Gerade sie aber ist durch die komplizierte Abhängigkeit vom deutschsprachigen Diskurs einerseits, durch eine beachtliche Selbständigkeit ihm gegenüber andererseits eigentlich von höchstem Interesse, zumal Hanslicks Musikästhetik heutzutage dort einen weitaus ge-

wichtigeren kanonischen Rang genießt als in ihrer Herkunftskultur. Der Schließung dieser Forschungslücke gilt das vorliegende Buch von Alexander Wilfing, eine überarbeitete und leicht erweiterte Fassung seiner Wiener Dissertation von 2016.

Wilfing durchforstet die angelsächsische Hanslick-Rezeption in all ihren synchronen und diachronen Verzweigungen, und das mit einer Gründlichkeit, die dem durch seine Studie überhaupt erst so zum Bewusstsein gebrachten Gewicht von Hanslicks Musikästhetik für die anglophone Diskussion Rechnung trägt. Es gibt anscheinend kaum eine Studie, keinen Aufsatz, keine noch so entlegene Bemerkung über Hanslick, die Wilfing nicht gesehen hat und nicht würdigen oder wenigstens berücksichtigen würde. Diese enorme Gründlichkeit schlägt sich nieder in einer fast 100 Seiten umfassenden Literaturliste, sie birgt allerdings auch die Gefahr einer nicht immer vermiedenen Umständlichkeit und stilistischen Schwerfälligkeit. Dennoch bleibt der rote Faden stets einwandfrei sichtbar, und der Gewinn einer offenbar vollständigen und erschöpfenden Sichtung des Materials wiegt solche geringfügigen Mängel mühelos auf.

Vorher jedoch, und das verschafft der Studie ein solides Fundament, werden in zwei großen Kapiteln zunächst, mit dem Fokus auf dem deutschen Sprachraum, die Tendenzen der seriösen Hanslick-Forschung und danach die Geschichte der rezeptiven Missverständnisse, zu denen nicht zuletzt die angebliche Verantwortung Hanslicks für das Konzept der „absoluten Musik“ gehört, exemplarisch unter die Lupe genommen. Dabei entsteht ein ausführliches Bild der historischen Genese und der wissenschaftlichen Problemexposition von Hanslicks Traktat, das man wohl als den derzeit aktuellsten und kundigsten Forschungsbericht zum Thema bezeichnen darf. Obwohl sich wie bei jedem Objekt einer wirkungsgeschichtlichen Hermeneutik nicht einfach „Wahrheit“ und „Irrtum“ wie Böcke und Schafe gruppieren lassen, ist es doch durchaus sinnvoll, die Geschichte der „Forschung“ (Kapitel 1) und

die Historie der „Legendenbildung“ (Kapitel 2) systematisch voneinander zu trennen, weil die beiden, hier methodisch sauber voneinander separierten Stränge in der danach zu analysierenden Rezeptionsgeschichte des englischen Sprachraums (wie von Anfang an auch schon im deutschen) durchaus ineinander fließen, als solche aber auf dieser Grundlage relativ leicht identifizierbar bleiben. In einem weiteren umfangreichen Abschnitt (Kapitel 3) bereitet Wilfing dann bereits das Zentrum seiner Untersuchung vor: Hier wird nicht nur auf die ersten Hanslick-Übersetzungen ins Englische (integral erstmals durch Gustav Cohen, 1891) eingegangen, sondern es werden die davor schon in der englischen und amerikanischen Fachpresse sichtbaren Spuren einer Hanslick-Rezeption nachgewiesen, die sich zum Beispiel an der amerikanischen Ostküste bereits in den frühen 1860er Jahren im Nachdruck Hanslick'scher Rezensionen niederschlagen. Vor Cohen hatte auch schon (1879) William Pole ausführliche Passagen aus Hanslicks Traktat ins Englische übersetzt, und Wilfing geht den diversen Bahnen nach, in denen sich in der bald recht lebhaften musikästhetischen Debatte „differente Hanslick-Diskurse“ entwickeln – oft direkt abhängig davon, auf welche Übersetzung sie sich beziehen. Dass die Angemessenheit der Übersetzung in der Tat, wenig verwunderlich, ein veritables Problem darstellt, weist der Autor an den diversen Varianten allein schon des Titels nach (*The Beautiful in Music*, Cohen 1891 vs. *On the Musically Beautiful*, Geoffrey Payzant, 1986). Interessant ist zudem die Tatsache, dass auch bereits in der originalsprachlichen Debatte jede eigenwillige terminologische Prägung und jede schiefe Paraphrase des Titels (etwa „Über das Schöne in der Musik“ bis hin zu „Vom musikalischen Schönen“ oder „Vom musikalisch Schönen“) nicht einfach nur keine entschuld bare Nachlässigkeit darstellt, sondern der Deutung, der Kritik oder auch der Apologie sogleich eine bedeutende Schlagseite verleiht. So ist es auch beeindruckend zu sehen, in welchem Ausmaß Hanslicks wohl anstößigste These – das

Diktum „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ – durch die Verzerrung eines seiner wesentlichen Momente zum Singular („Form“) von vornherein den Fokus verschiebt: Wilfing weist auf nicht weniger als sechs eng bedruckten Seiten schon allein nur in der deutschen Forschungsliteratur mehr als einhundert solche falsch zitierenden Verstöße nach. In der englischsprachigen Literatur steht es darum in diesem Fall nur geringfügig (aber doch immerhin ein wenig) besser. Die Folgen für die bekannte „Formalismus“-Diagnose sind fatal.

Die zentralen Kapitel sind die beiden folgenden, in denen der Autor zwei auf Hanslick zurückgehende Kernbereiche der musikästhetischen Debatten im Licht des anglophonen Blicks auf Hanslick spiegelt. Es sind dies die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Formalismus (Kapitel 4) und die Musikästhetik der anti-metaphysischen analytischen Philosophie (Kapitel 5). Es ist kaum möglich, auf engem Raum zu referieren, wie gehaltvoll das im Einzelnen ausfällt, sei es nun die überzeugende Metakritik der geläufigen Kant-Kritik (die ihm gegenüber immer wieder erhobenen Vorwürfe, Formalismus und Musikferne, sollten ohnehin seit Piero Giordanettis großer Studie obsolet sein), die nochmals genaue und kluge Diskussion der besonderen Form-Inhalts-Dialektik bei Hanslick, die gründliche Evaluation seines eher nur taktischen Anschlusses an den wissenschaftlichen Positivismus oder die Diskussion des bei Hanslick bereits vorgeprägten, aber meist verkannten oder übersehenen kognitivistischen Emotionskonzepts, das den angeblichen Ausschluss jeglichen Gefühls aus der Musikästhetik sehr viel komplizierter macht. Man hat den Eindruck, dass vor den Augen des Lesers in der Auseinandersetzung mit der (in vielen Einzelheiten feinsinnigen und intelligenten) angelsächsischen Hanslick-Diskussion ein höchst differenziertes Hanslick-Bild entsteht, das in weiten Teilen des polarisierten deutschsprachigen Diskurses längst verloren gegangen ist. Am Ende macht der Autor kein Hehl aus seiner Sympathie für die musikästhe-

tische Position eines „Enhanced Formalism“ (Stephen Davies, Peter Kivy), nicht aber ohne die feine Pointe zu formulieren (und auch schlüssig zu belegen), dass diese Position eines um Bedeutung, Emotion und Gehalt „erweiterten“ Formalismus bei Hanslick, wenn man ihn denn nur genau genug liest, de facto bereits vorbereitet ist.

Insgesamt liegt hier also eine umfangreiche, gewissenhaft und kundig erarbeitete Studie nicht einfach nur über die angelsächsische Hanslick-Rezeption vor, sondern weit mehr: ein Buch, das für jede weitere Auseinandersetzung mit der partiell immer noch unerledigten musikästhetischen Problematik, für die Hanslick mit all seinen blinden Flecken und trotz all seiner argumentativen Schwächen exemplarisch steht, in Zukunft unerlässlich sein wird. Wilfing kommt das Verdienst zu, einer solchen fälligen Aktualisierung der Debatte über Hanslick ein solides neues Fundament zur Verfügung gestellt zu haben.

(Februar 2020) Hans-Joachim Hinrichsen

FRANZISKA KOLLINGER: *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 185 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 82.)

Franziska Kollingers Studie über *Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* rückt den Komponisten als „integralen Bestandteil einer Topographie der französischen kulturellen Welt“ (S. 172) in den Fokus. Sie zeigt Netzwerke auf, die sich vom elitären Bürgertum über die Avantgarden der 1920er Jahre bis in die Regierungszeit des „front populaire“ ziehen. Verwurzelt in einer biographisch orientierten Musikwissenschaft, nimmt Kollinger soziologische und ästhetische Diskurse in den Blick, vor allem, wenn sie mögliche Kombinationen von Musik und Film im Übergangsstadium vom Stumm- zum Tonfilm diskutiert. Hier wurden, neben den Beziehungen von Ton,

Musik und Bild, Bühne und Film, Gestik, Mimik und Dialog, auch die Verhältnisse von Komponist und Regisseur und die Gewichtung von Elitärem, Avantgardistischem und Populärem gegeneinander abgewogen.

Dies alles diskutiert Kollinger in der ausführlichen Analyse von Aurics Filmmusik für Jean Cocteau's *Le sang d'un poète* (1930). Dabei schlägt sie einen Bogen von der surrealistischen Idee vom Film als „bewusste Halluzination“ und der kinetisch orientierten Musik Aurics. Call-and-Response-Strukturen, starke Bewegungsimpulse, die Reihung rhythmischer Motive und die Bezüge zur Unterhaltungskultur evozieren unerwartet Muster des Zeichentrickfilms, auf den Auric – namentlich im Bezug auf die amerikanischen *Silly Symphonies* – tatsächlich rekurriert. Im Blick auf Aurics Zusammenarbeit mit René Clair für *À nous la liberté* (1931), zeigt sich, dass in der Übergangsphase der „films sonores versus films parlants“ (S. 66) der Film nicht einfach als eine Kopie der Wirklichkeit begriffen wurde. Durch Rhythmisierung, Perspektivierung und Segmentierung entäußern sich neue Weltansichten. Bei allen biographisch und ästhetisch zentrierten Analysen behält Kollinger auch ökonomische und technische Bedingtheiten im Blick: Sie zeigt, dass nicht selten die mangelhafte Qualität der originalen Tonaufnahmen eine Stilisierung durch Musik erforderte.

Im Hauptteil des Buches konzentriert sich Kollinger auf kulturpolitische Fragen der 1930er Jahre. Sie präsentiert Auric als Teil einer Generation wirkmächtiger Intellektueller, die gegen eine an Heroen orientierte Musikkultur das Ideal kollektiver Kunstästhetik und -produktion setzen, das Populäre in ihr Schaffen integrieren und kulturpolitische Aspekte mitdenken. Aurics Bühnen- und Filmmusiken entstehen im Kontext von Netzwerken, Mäzenatentum und Politisierung. Als Musiker, Autor, Kritiker, Organisator und Redner positioniert Auric sich als französischer Phänotyp des „intellectuel engagé“. Im Kontext der linkspolitischen Agenda des „front populaire“

rückt die Frage nach Vermittelbarkeit von Musik einer Elite an das Volk in den Fokus. Der elitäre „intellectuel“ sucht – nicht ganz uneigennützig – die breite Öffentlichkeit und pragmatische Vermarktung der eigenen Musik. Filmmusik ist dafür das ideale Medium: Sie ermöglicht „musique pour le grand public“ und den Übertrag der eigenen Musiksprache an ein neues Medium ohne Preisgabe der künstlerischen Identität. Anhand der Analyse von Aurics Beitrag zum Theaterprojekt *Le Quatorze Juillet* (1936) zeigt Kollinger, dass hier Ideen des Neoklassizismus, der „Groupe des Six“ und des „esprit nouveau“ fortentwickelt werden. Aurics Bühnenmusik besteht auf Konstruktion, Klarheit und Simplizität (vgl. S. 100): Statt romantisierend sich entwickelnde Verläufe zu entfalten, reiht und montiert er autonome in sich geschlossene Sequenzen, arbeitet mit Zitaten und Stilweisen von Militärmusik bis zum Jazz. Kollinger reißt in diesem Zusammenhang die Abgrenzung des „front populaire“ zum sowjetischen Realismus an, der weniger ästhetische als institutionelle Vorbildfunktion hatte. Gleichzeitig zeigt sich der weitreichende Einfluss des filmmusikdramaturgischen Denkens sowjetischer Prägung vom kontrapunktischen Einsatz des Tons: Die Musik soll nicht die Handlung kommentieren oder die Bilder imitieren und verdoppeln, sondern die Distanz zum Abbildcharakter des Films gewähren. Auric verwirklicht dies durch Zurücknahme und Beschränkung des expressiven Ausdrucks. Gleichzeitig wird das Handwerkliche gegenüber der Inspiration präferiert. Letztlich soll sich Filmmusik als siebte Kunst derart emanzipieren, dass sie sich zu einer dramatischen Musik entwickelt, die für alle szenischen Inszenierungsformen geeignet ist.

Abschließend blickt Kollinger auf Aurics Filmprojekte der 1930er Jahre und erzählt von den Umbrüchen in der französischen Filmindustrie. Der poetische Realismus will eine nationalistische Entwicklung der Filmsprache. Diverse soziale Milieus und Charaktere sollen sichtbar werden, Kulissen weichen realen Drehorten, und strukturelle Fragen stehen vor

Inhaltlichem. Diese Ästhetik, die in Maurice Jauberts Artikel *Le Cinema: la musique* (1936) diskutiert wird, will ein genuin Französisches von den Traumwelten Hollywoods und dem operettenhaften Nationalen in Deutschland abgrenzen. In eben jenem „Programm“ verortet sich Auric zwischen 1934 und 1938 mit strukturell homogener Musik zu unterschiedlichsten Filmen. Seine kompositorische Anlage zeigt ein „wiederkehrendes Nacheinander von eigenständigen musikalischen Einheiten“ (S. 150), die bei minimaler Veränderung der Gesamtstruktur repetieren und variieren. So können collageartige Faktoren vereinheitlicht werden. Zyklische Kompositionen verklammern Szenen syntaktisch und dienen gleichzeitig der Spannungssteigerung. Zu ostinaten Figuren kontrastierende Melodien ohne entwickelnden Gestus entfalten vorwärtstreibende Bewegungen (vgl. S. 165). In diesen Aspekten erweist sich Auric als (typisch französischer) Erbe der kompositorischen Konzeption Eric Saties und als hochmoderner Visionär, der (film)musikalische Entwicklungen späterer Jahrzehnte vorwegnimmt.

Kollinger legt eine im besten Sinne altmodische, musikhistorische Arbeit vor, die den Künstler im Epizentrum ästhetischer und ideengeschichtlicher Programmatiken, biographischer Zusammenhänge, ökonomischer und kulturpolitischer Bedingtheiten verortet. So verliert sie – trotz dieser Einbindung in größere historische Kontexte – nie die persönliche Perspektive Aurics aus dem Blick. Überzeugend deutet sie die Ablehnung seiner F-Dur-Sonate durch elitäre Pariser Musikzirkel als ein Movens, das Aurics Hinwendung zur Filmmusik zumindest beförderte. Sie verhehlt nicht, dass im Engagement für den „front populaire“ eigennützige Motive wie die Möglichkeit, den Massengeschmack mit der eigenen Musik prägen zu können, eine Rolle gespielt haben dürften.

In gewissem Sinne kämpft Kollingers Arbeit gegen das überholte, aber in Teilen der Musikwissenschaft immer noch präsenste Vorurteil an, dass funktionale Musik einer etwaigen absoluten Musik irgendwie unterlegen sei.

Kollinger zeigt, das Aurics Hinwendung zur Bühnen- und Filmmusik vornehmlich ästhetisch und ethisch begründet ist und nicht etwa einer ökonomischen Notlage entspringt.

Freilich kann Kollingers biographisch-historischer Zugriff wenig zur Theoriebildung beitragen, und der Erkenntnisgewinn verengt sich zu Ungunsten eines strukturellen Verständnisses von Film- und Musikbeziehungen. Trotz ihrer bisweilen etwas umständlichen Sprache gelingt Kollinger ein erhellender Blick auf das französische Kulturleben der 1930er Jahre. Sie erörtert Fragen ökonomischer, ästhetischer und technischer Natur, die im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm aufgeworfen wurden und die zum Teil bis heute nicht abschließend beantwortet sind.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

KARL BELLENBERG: Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2019. 556 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit seinem Buch über die Gedichtvertonungen Else Lasker-Schülers, eine Dissertation an der Universität zu Köln, hat Karl Bellenberg eine äußerst umfangreiche Arbeit vorgelegt, die wie keine vergleichbare Monographie zuvor auf einer nahezu vollständigen Erfassung der Vertonungen ihrer Lyrik bis 2018 basiert. Das Ergebnis der Recherchen sind 1.800 Kompositionen von über 400 Komponisten – eine beträchtliche Anzahl, die in einem Werkverzeichnis im vierten Großkapitel des Bandes aufgelistet ist. Dieses Verzeichnis bildet die Grundlage für eine Auswahl an Kompositionen von 30 Komponistinnen und Komponisten, deren Analysen im Mittelpunkt der Arbeit stehen.

Die Monographie ist in fünf Großkapitel gegliedert. Das erste behandelt das lyrische Werk Else Lasker-Schülers unter den Aspekten „Werk, Sprache, Produktion“, wobei vor allem die für die Vertonungen relevante „Metaphorik, Klanglichkeit und Farbigkeit“ analysiert werden. In

einem zweiten Unterkapitel wird die Rezeption des lyrischen Werkes in den verschiedenen Epochen ihres Schaffens und nach ihrem Tod aufgearbeitet, woran sich die Besprechung der wichtigsten Gedichtsammlungen anschließt und auf einige der meistvertonten Gedichte eingegangen wird. Thema des zweiten Großkapitels ist das Corpus der Kompositionen mit Unterkapiteln zur Quellenlage, einer Gesamtdarstellung des Corpus, der Themenfelder der Lyrik sowie ein Vergleich zu Corpora anderer Dichter. Das dritte Großkapitel widmet sich – wie oben erwähnt wurde – den Komponistinnen und Komponisten und deren Vertonungen. Das vierte Großkapitel besteht aus dem Werkverzeichnis, dem sich ein weiteres Anhang-Kapitel anschließt mit einem „Verzeichnis der bibliographisch erfassten Vertonungen“, der „Bezüge zu Werken und Briefen sowie Vertonungen“ und einem Personen- und Sachregister sowie einem umfangreichen Literaturverzeichnis.

Die Erstellung des Werkverzeichnisses bedeutete bereits umfängliche und zeitintensive Recherchen, denen sich der Autor zwischen 2010 und 2018 widmete. Für zukünftige ähnliche Vorhaben ist diesbezüglich das Kapitel zur Quellenlage von Bedeutung, in dem der Autor den Forschungsverlauf und die Quellenbeschaffung darstellt, die im Wesentlichen über das Internet und Korrespondenzen mit Komponisten sowie über die Konsultation von Katalogen von Bibliotheken, Verlagen etc. erfolgte. Konsultiert wurden Online-Kataloge, Nachlässe, Archive, Verwertungsgesellschaften, Musikverlage, Web-Seiten zu Komponisten und Musik-Portale im Web. Die Beschaffung des Notenmaterials erwies sich dabei als äußerst kostenintensiv – daran ist ersichtlich, dass der materielle und zeitliche Aufwand weit über eine gängige Dissertation hinausweisen und es sich um ein Forschungsprojekt handelt, das eigentlich institutionell hätte verankert werden müssen. Umso lobenswerter ist es, dass Karl Bellenberg dieses Projekt in eigener Verantwortung angegangen ist, ohne die anfallenden Kosten zu scheuen.

Das Werkverzeichnis und die folgenden

Register sind vorbildlich gestaltet. Das Verzeichnis ist nach Komponisten alphabetisch geordnet, und aufgenommen sind nicht nur E-Musik, sondern auch Titel aus der U-Musik, in der die Gedichte Else Lasker-Schülers ebenfalls rezipiert wurden (ein ähnliches Phänomen bestand in den 1970er Jahren, z. B. in England mit der Dichtung Edgar Allan Poes, u. a. bei The Alan Parsons Project). Verzeichnet sind alle Komponistinnen und Komponisten mit Lasker-Schüler-Vertonungen bis 2018 mit der – soweit bekannt und möglich – Angabe von Kontaktdaten des Komponisten, Verlagsangaben, Bibliotheksangaben, Nachlassbezeichnungen und Tonaufzeichnungen, so dass eine Konsultation der Werke außerordentlich erleichtert wird. Da Bellenberg selbst ein eigenes umfangreiches Archiv angelegt hat, hat er auch diesen Standort in seinem Werkverzeichnis jeweils angegeben – mit dem Verweis im Vorwort, dass die Werke bei ihm eingesehen bzw. die Tonaufnahmen angehört werden können. Die Werke haben zudem Werkverzeichnis-Nummern, außerdem ist angegeben, wenn ein Werk in der Monographie behandelt ist. Selbstverständlich sind auch die üblichen Werkverzeichnisangaben zu Drucken, Quellen, Widmungen, Uraufführung etc. beigefügt. Im Anschluss an das Werkverzeichnis erfolgt eine chronologische Auflistung der Gedichte mit der Angabe der Themenfelder sowie der Anzahl der Vertonungen. Ein alphabetisches Verzeichnis der Gedichte findet sich erst im nächsten Kapitel als Werkregister, das zugleich auf den Ort in der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Else Lasker-Schülers verweist; die Zahlen sind dabei nicht Seitenzahlen im Band, sondern die laufenden Nummern der Komponisten, so dass es einfach ist, die Kompositionen eines bestimmten Gedichts aufzufinden – ein unabdingbares Instrumentarium für Interpreten und Wissenschaftler. Angeführt sind in diesem Verzeichnis nicht nur Vorlagen zu Lied-, sondern auch zu anderen Vertonungen. Seitenverweise auf die Behandlung im Band finden sich in einem separaten Register.

Im Buch werden das lyrische Werk und die

Vertonungen in getrennten Kapiteln behandelt. Dies ist insofern sinnvoll, als Informationen zu den Gedichtsammlungen und einzelnen Gedichten gegeben werden, die für mehrere Vertonungen des gleichen Textes ihre Gültigkeit besitzen. In den Lyrik-Kapiteln werden Hinweise zu verschiedenen Kontexten – Entstehung, Veröffentlichung, Rezeption, biographische Umstände – sowie Interpretationen einzelner Gedichte gegeben, deren Auswahl sich einerseits nach der Anzahl der Vertonungen, andererseits nach der subjektiven Vorliebe des Autors richtet. In den Gedicht-Interpretationen erfährt man Konkordanzen und Ähnlichkeiten zu anderen Gedichten und insbesondere eine Auslegung der Metaphorik und Symbolik, wobei immer eine Vielschichtigkeit der Interpretation angedeutet ist anstatt einer Festschreibung auf eine Deutung; insofern bieten sie Material für verschiedene musikalische Analysen. Diese sind – bedingt durch die Fülle der Werke – von unterschiedlicher Ausführlichkeit; bezeichnet sind die Kapitel nicht als Werk-, sondern als Komponistenporträts, wenngleich die Vertonungen gegenüber der Biographik, die jeweils am Beginn der Kapitel zusammengefasst wird, im Vordergrund stehen. In den Liedanalysen finden sich viele interessante, anregende und tiefgründige Details, die Sängern und Instrumentalisten Hilfen bei der Interpretation bieten, und Musik- und Literaturwissenschaftlern, jedoch auch einem breiteren musikinteressierten Publikum Aufschlüsse nicht nur zu den Vertonungen, sondern auch zur Lyrik selbst geben und somit zu deren Verständnis beitragen. Dass dabei jedes Porträt für sich steht und eine Zusammenschau oder vielleicht auch Systematisierung von Vertonungen der Lyrik Else Lasker-Schülers nicht erfolgt und auch nicht sinnvoll ist, versteht sich von selbst.

Der Band ist unbestritten ein Standardwerk zur Forschung über Else Lasker-Schüler und zudem ein Supplement-Band der Kritischen Gesamtausgabe der Werke der Dichterin. Das Buch gehört in jede musikwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Bibliothek.

(Dezember 2019)

Elisabeth Schmierer

Oper und Film. Geschichten einer Beziehung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Stephan AHRENS, Jörg KÖNIGSDORF und Stefan WILLER. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 254 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich eines Symposions zur gefeierten Aufführung von Erich Wolfgang Korngolds *Wunder der Heliane* in Berlin 2018 soll im vorliegenden Sammelband – vereinfacht gesprochen – ein zu definierendes „Opernhafes“ im Bezug zum Filmischen gesetzt werden. Mit Korngold selbst beschäftigen sich nur zwei Essays und ein Interview.

Janina Müller wagt den theoretischen Zugriff auf mögliche Erscheinungsformen des Opernhafes im Film. Sie folgt der Systematik Irina Rajewskys, wenn sie zwischen diskursiv simulierenden und faktisch reproduzierenden Bezügen (vgl. S. 18) unterscheidet. Opernhafes faktisch zu reproduzieren, heißt hier, konkrete Opernszenen in Diegese oder Soundtrack einzufügen. Der simulierende Bezug dagegen integriert strukturell das „Opernhafte“. Jenes zunächst recht vage Opernhafte – das durch Müllers Beispiele jedoch an Kontur gewinnt – wirkt als ein Stilisierungsfilter, der es ermöglicht u. a. die Zeitstruktur des Films zu manipulieren. Wenn Zeitlupenaufnahmen die Tableaux der Grand opéra evozieren oder der Kontrast von langsamen Ereignistempi und heftigen Affektbewegungen die Zeit wie in der Arie „festhält“, entstehen „dramatische Resonanzen“ (S. 20).

Volker Mertens bescheinigt in seinen Analysen Puccini eine „kinematographisch informierte Opernmusik“ (S. 68). Er stützt Müllers theoretischen Entwurf, nur verlaufen hier die Kraftlinien mehr vom Film zur Oper. Mertens rekurriert auf Richard Wagner, dessen Drama Techniken wie Zoom, Schnitt, Close up etc. vorweggenommen und somit prä-filmisch Filmtechniken realisiert habe (vgl. S. 51). Puccini habe dann vom Filmischen angeregt eine neue musikalische und szenische Haltung zu Perspektive, Zoom, Zeitraffer und Zeit-

lupe entwickelt. Demnach nehmen Puccinis Opern Strukturen des Stummfilms vorweg oder entwickeln sie parallel (vgl. S. 59).

Während jene Beiträge an einer gewissen Theoriebildung interessiert sind, trägt Norbert Abels' Geschichte der Fernsehoper bisweilen polemische Züge. Doch zeigt er – hierbei der Einschätzung Ernst Kreneks folgend –, dass die in den 1950er Jahren so verheißungsvoll beginnende originäre TV-Oper „neue Dimensionen in den musikdramatischen Raum“ (S. 73) fügen konnte. Im Gegensatz zur Abfilmung könne die genuine Fernsehoper perspektivisch erzählen, die Dichotomie von hoher und trivialer Kunst hinterfragen und einen demokratisierten Zugang zur Oper ermöglichen. Mittlerweile aber erschöpfe sich das veraltete Medium darin, Vorführungen großer Opernhäuser ohne Entwicklung einer eigenen Ästhetik abzufilmen.

Uta Felten vergleicht die unterschiedlichen Wahrnehmungsraster von gefilmter Opernaufführung und originärer Fernsehoper mittels der *Don-Giovanni*-Inszenierungen Luc Bondys bzw. Peter Sellars'. Sie zeigt, dass Bondys Aufzeichnung Inszenierungsrituale der Oper vom Tableau vivant zur Schäferdichtung einfach ins TV überträgt. So lässt sich inszenatorisch wie inhaltlich den ästhetischen und ethischen Werten und Deutungen des Settecento wenig hinzuzufügen. Sellars dagegen, der mit den Mitteln, Inszenierungen und Codes des Fernsehens arbeitet, ermöglicht strukturelle und inhaltliche Neu- und Mehrfachcodierungen der Mozart-Oper.

Immacolata Amodeo sucht und findet das Opernhafte in Fellinis *E la nave va*. Fellini gelingt es, in der Opulenz der Ausstattung, der Technik und der Stilmittel, den Wesensgehalt der Oper in das Medium Film zu überführen: Der Film wird im wahrsten Sinne des Wortes „melodrammatico“. Wenn Schönheitssucht, Manieriertheit und Gekünsteltes mit der utopischen „Sphäre edler Gefühle und Leidenschaften“ (S. 103) ausbalanciert werden, wird in *E la nave va* die Oper selbst – als Thema, als Dispositiv und als Medium – zur Protagonis-

tin und zur eigenen Parodie. Amodeo gelingt hier ein wirklicher Zugriff auf das von Müller theoretisch entwickelte „Opernhafte“.

Dirk Naguschewski analysiert mit *Karmen Gei* und *U-Carmen e-Khayelitsha* zwei afrikanische Verfilmungen der Bizet-Oper *Carmen*. Der *Carmen*-Stoff wird und wurde in Europa meist als Herausforderung durch das „Fremde“ und / oder durch die Sinnlichkeit der fremden Frau gelesen. Wie kaum ein anderer moderner Text, speist sich Carmens Erfolg aus Rasse- und Genderdiskursen. Die Verfilmungen dekonstruieren den neuzeitlichen Mythos, wenn sie ihn im nicht-europäischen Kontext afrikanisieren. So liest *Karmen Gei* das Fremde und das sinnlich Herausfordernde als lesbisches Begehren queer. Im moralisch konservativen Senegal ist dies ein provokantes Unternehmen und bezeugt die Produktivität des *Carmen*-Stoffes, der „komplexen Übertragungsverhältnis(en)“ (S. 122) unterliegt.

Anhand der Verfilmung von Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* und Kurt Weills Oper *Royal Palace* präsentiert Panja Mücke produktive Diskurse zwischen Oper und Film in den 1920er Jahren. Während die Strauss-Verfilmung auf die Nobilitierung des Films beim bürgerlichen Opernpublikum setzt, sucht Weill ein großstädtisches Publikum, das an Cabaret, Revue, Jazz und eben Film gewöhnt ist, an die Oper heranzuführen. Mücke demonstriert, wie *Der Rosenkavalier* durch Collagieren der Opernpartitur zu einem Stummfilm mit quasi genuiner Originalkomposition umgearbeitet wird, während Weill durch den Einbezug eines Films seiner Oper eine Art „Event-Charakter“ verleiht.

Leider sind die Ausführungen zu Erich Wolfgang Korngold, der ja den Anlass für den Sammelband lieferte, im Bezug auf die Synergie von Oper- und Film recht unergiebig. Arne Stollberg wirft die Frage auf, ob der Film an sich durch den Einfluss Korngolds opernhafter geworden sei. Leider verfolgt er diese Fragestellung nicht weiter, sondern sucht Korngolds Oper *Das Wunder der Heliane* gegen den Vorwurf einer „abgestandene(n) Romantik“

(S. 140) zu verteidigen. Er deutet die Oper als Mysterienspiel und koppelt sie an Fritz Langs *Metropolis* und an Max Reinhardts Massenszenierung *Das Mirakel*. Er will Korngold so als „zeitgemäß“ rehabilitieren. Dabei verliert Stollberg trotz interessanter Ausführungen zum katholischen Eros und zur Mechanik des Begehrens das Filmische und Filmmusikalische aus dem Blick. Auch Stephan Ahrens will Korngold gegen diverse Vorwürfe verteidigen, wenn er dessen Filmmusiken als Opern für die Leinwand definiert. Dabei verliert er sich in langatmigen Inhaltsangaben diverser Filme und deutet – letztlich recht beliebig – Filmcharaktere als Stellvertreter von Entitäten wie Kino, Film, Oper und Musik, die in ihren Handlungsmustern die strukturellen Kämpfe jener Medien ausfechten würden.

Dagegen zeichnet David Roesner ein hervorragendes Panorama zeitgenössischen Musiktheaters und seiner intermedialen Inszenierungen, wo das Wechselspiel von Musiktheater und audiovisuellen Medien produktiv wird. Filme werden hier zum Ausgangsmaterial von Opernproduktionen, Projektionen ermöglichen tief gestaffelte „Mises en abyme“ oder werden in abstrakten Szenographien selbst zu Protagonisten. Wenn der Film szenisch wird, kann das Verhältnis von Präsenz und Absenz, von Immersion und Ausstellung der Gemachtheit vermessen werden. Roesner zeigt, dass hier eine Kunstästhetik, in der „nicht ein Element das andere bereits deutet und erklärt“ (S. 193), mit den potentiellen Verschmelzungen des Gesamtkunstwerks konfrontiert wird. Im abschließenden Interview erläutert Götz Filenius kamera- und produktionstechnische Perspektiven bei der TV-Aufzeichnung von Opern. Das Transkript einer Podiumsdiskussion liefert gewisse Einblicke vornehmlich ins dramaturgische Denken Volker Schlöndorffs.

Leider kratzen – trotz aller musikwissenschaftlichen Expertise und der Vielfalt der Perspektiven – die meisten Beiträge nur an der Oberfläche der Thematik. Dies ist vornehmlich der mangelnden filmwissenschaftlichen und -theoretischen Tiefe geschuldet. Bisweilen

werden recht abgestandene Debatten – wie die (unnötige) ästhetische Verteidigung der Filmmusik an sich – aufgewärmt, während der Thematik angemessene Blickwinkel vom Expanded Cinema zur Screen Practice keinerlei Berücksichtigung finden.

(Februar 2020)

Konstantin Jahn

CHRISTIANE SIBILLE: „Harmony must dominate the world“. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz 2016. 262 S., Abb., Tab. (Quaderni di Dodis. Band 6.)

Allein schon der Umschlagillustration wegen lohnt es sich, den Band zur Hand zu nehmen: Nördlich-grau, östlich-tundrafarben und südlich-karminrot winden sich baumstammförmige „nationale Schulen“ umeinander, versehen mit Namensschildchen von „Grieg“ bis „Albéniz“. Markant und wettergerbt erhebt sich der Stamm „Wagner“, dicht daneben reckt sich ein etwas schlankerer namens „Brahms“ in die Höhe und rechts davon ein weiteres imposantes Exemplar namens „C. Franck“. Hoch oben in der Baumkrone verschlingen sich etliche, aber keineswegs alle dieser Stämme zu einem chamäleonartigen „Cosmopolitisme musical“.

Vergeblich sucht man im Buch selbst einen Kommentar zu diesem (nach 1915 zu datierenden) „Arbre généalogique de l’art musical“ von Alexandre Dénéréaz. Nichtsdestotrotz ist die Abbildung von hohem Symbolwert für Christiane Sibilles 2014 abgeschlossene Heidelberger Dissertation, sowohl was den internationalen Blick auf „nationale“ Musik(en) angeht als auch – auf der Meta-Ebene – hinsichtlich ihres umfassenden Zugriffs und ihrer vielschichtig verflochtenen Themenbereiche. Im Mittelpunkt steht eine Reihe von Organisationen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die internationale Zusammenarbeit im Zeichen der Musik auf die Fahnen geschrieben haben. Dies sind neben

der *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG), der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) und der *International Composers’ League* auch diverse Instanzen, die zum komplexen Geflecht der Völkerbunds-Organisationen gehören, darunter etwa die *Commission internationale des arts populaires*.

Sibilles Arbeit, im Heidelberger Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ entstanden, versteht sich als transnationaler Beitrag zur Geschichts- und zur Musikwissenschaft gleichermaßen und ist methodisch verankert in der Geschichte der internationalen Beziehungen. Für das Fach Musikwissenschaft leistet die Arbeit einen Grundsatzbeitrag zur Frage, wie man die von den Akteuren proklamierte Internationalität von Organisationen und die dazugehörigen Vorstellungen der internationalen Rolle von Musik aus einem transnationalen Blickwinkel untersuchen kann. Hierfür bietet das konzentrierte Einleitungskapitel eine konsequent argumentierende Basis. Der hilfreiche Literaturbericht zu neueren Ansätzen aus der Geschichtswissenschaft ist besonders hervorzuheben.

Gerade durch die transnationale Perspektive bekommt es Sibille im Zuge der Untersuchung mit diversen Strategien nationaler Bedeutungszuschreibung an Musik zu tun. Ihre Zielsetzung macht es außerdem notwendig, diverse disziplinäre Felder abzudecken, so dass die Arbeit auf knappem Raum auf so unterschiedliche Gegenstände zu sprechen kommt wie auf estnisch-finnische „Runenmelodien“, „ferndirigierte“, vom Rundfunk übertragene Konzerte, Ethnologenkongresse, UNESCO-Korrespondenzdossiers oder den Kairoer *Congrès de musique arabe* von 1932, für den Sibille die Mechanismen der Aneignung europäischer Methoden (angereist waren u. a. Johannes Wolf, Ernst von Hornbostel und Alois Hába) zur Legitimation eines arabischen kulturellen Selbstbewusstseins nachzeichnet.

Es ist der Autorin bewusst, dass sie jeweils die Expertise für die Einzelphänomene nur in pragmatischen Grenzen und in Relation zum Quellenmaterial erwerben kann. Jedes einzelne

Phänomen, die Hintergründe jedes einzelnen Akteurs können sicherlich in Tiefenbohrungen weiter erforscht werden. Hierzu stellt die Arbeit vielfältige Ausgangspunkte bereit. Zur angemessenen Würdigung der Arbeit muss auch darauf hingewiesen werden, dass Entstehung und Drucklegung noch vor die jüngst in großer Zahl erschienenen Forschungen zur Gründungsphase der europäischen Musikwissenschaftslandschaft im frühen 20. Jahrhundert zurückreichen. Dies macht verständlich, warum in diesem Zuge ans Licht gekommene Quellen wie z. B. die Breitkopf-Akten zur IMG im Sächsischen Staatsarchiv noch keine Berücksichtigung finden. Der Anregungsqualität der Arbeit tut dies keinen Abbruch.

Sibille stellt anhand eines umfangreichen, jeweils auf die Besonderheiten der einzelnen Gegenstände zugeschnittenen Quellenfundus dar, welche Rolle die jeweiligen Akteure der Musik im Spannungsfeld zwischen nationalen und internationalen Merkmalen und Werten zuweisen, mit welchen Motiven sie dies tun und welche erwünschten und weniger erwünschten Folgen dies hat. Eine Pointe der Arbeit besteht in der Kopplung des institutionsbezogenen Ansatzes mit Aspekten der Mediengeschichte, die sich, wie Sibille zeigt, auf mehrere der Organisationen auswirkt, z. B. auf die Neuausrichtung der IGM 1904 nach dem Photophonographen-Skandal.

Insgesamt ist es beeindruckend, wie Sibille die unterschiedlichen Positionen, Akteure und Musikdefinitionen mit Hilfe eines rautenförmigen Rasters (Standardisierung vs. Politisierung / national vs. international) strukturell bündelt und daraus im Fazit – dann unter Flexibilisierung ihrer eigenen analytischen Kategorien – weiterführende Fragen und Hypothesen entwickelt. Last not least dekonstruiert Sibille pointiert und interdisziplinär anschlussfähig die bis heute gern vertretene Hypothese von Musik als „universellem und völkerverständigendem Phänomen“ als ein dezidiert „westliches und überaus standardisiertes Konzept“ (S. 225).

(Februar 2020)

Signe Rotter-Broman

MAREN HAFFKE: Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2019. 348 S., Abb., Nbsp.

„Medien zu verstehen, ist eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.“ So raunte der Mediendiskurstifter Friedrich Kittler und gründete trotz dieses scharfen Diktums so etwas wie eine Wissenschaft, die sich anschickte, doch genau dieses zu versuchen – Medien zu verstehen. Jetzt, nur wenige Jahre nach seinem Tod, ist das Enfant terrible der Geisteswissenschaften längst kanonisch genug geworden, um selbst thematisch befragt zu werden, wie etwa in der Studie *Archäologie der Tastatur* von Maren Haffke.

Das titelgebende vollmundige Versprechen einer ganzen (Medien-)Archäologie wird allerdings bereits auf der zweiten Seite der Einleitung relativiert – zu einer Untersuchung der Möglichkeit einer solchen. Nur die Möglichkeit, weil die Arbeit sich durchaus als in einer Schusslinie des Kittler'schen Projekts sieht, sich eben an ihm abarbeitet und deswegen unter dem grundlegenden einschränkenden Problem steht, welches Kittler selbst im Zitat oben aufgeworfen hat. Epistemologische Beobachtungen – und darum handelt es sich bei der vorliegenden Studie – sind nämlich immer von der Myopie des eigenen Epistems infiziert, nur von Rändern und Säumen ist Beobachten – nach Foucault – möglich.

Das Projekt der medienwissenschaftlichen Arbeit von Maren Haffke besteht zum Einen aus eben jenem Versuch einer (Medien-)Archäologie der Tastatur als Instrument, einem medienepistemologischen Nachspüren nach jenen Momenten und Umbrüchen in der Historie der Tasteninstrumente, zum Anderen aus einer Wiedereinführung dieses epistemischen Wissens in die Theorie des Medienepistemologen Kittler, sozusagen mit Kittler in Kittler und über Kittler, dessen

Theorie sich so im besten Falle an den Strukturen der Theorie messen lassen muss, die er maßgeblich mitverantwortete – als so etwas wie einer „intellectual history“. Dass dabei auch ein musikwissenschaftliches Interesse innerhalb des Projektes besteht, bleibt allein schon aufgrund des Gegenstands, den die Studie fokussiert – der Tastatur. Darüber hinaus versucht sich die Studie an einer Nachzeichnung der Verschränkung der intellektuellen Projekte Kittlers mit denen des Musikwissenschaftlers Wolfgang Scherer, deren langjährige Zusammenarbeit und gegenseitige Bezugnahme sich im Versprechen, ja der utopischen Halluzination originärer Klanglichkeit und Materialität und deren diskreditierter Schwundstufe in der symbolischen Aufzeichnung und Diskretisierung durch die Notenschrift und die „Anschreibung“ dieser qua Tastatur treffen.

Der musikwissenschaftlich interessante Hauptteil der Arbeit liegt – so könnte man sagen – im musikmedienarchäologischen Projekt des Versuchs einer Archäologie der Tastatur und der sie umgebenden, möglich machenden und ihr folgenden Episteme. Haffke präzisiert hierbei methodisch das epistemologisch-theoretische Gerüst im Gefolge Foucaults und Kittlers mit härteren medienarchäologischen Ansätzen wie denen von Wolfgang Ernst oder dem Ernst-Schüler Shintaro Miyazaki. Heraus kommt dabei eine Nach- und Umzeichnung der Historiographie von Notenschrift und Tastatur, eine Alternativgeschichte der Verstrickung und Verschränkung von musikalischer Theorie und Praxis.

Historische „Umschlagpunkte“ für die Autorin sind hierbei das 14. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Tastatur als musikalisches „Interface“, aber auch die gleichzeitige Entwicklung von Räderuhren als Zeitmessungs- und Diskretisierungsmöglichkeiten, die mit der Entwicklung der Mensuralnotenschrift zusammenfällt und vorhergehenden Wissensimport wie das Ziffernstellsystem integriert und mit den ersten Musikautomaten eine Operationalisierung von Musik erlaubt,

mit begleitender Verschiebung weg von antiken Proportionsvorstellungen bei Tonzusammenhängen. Eine weitere Großsäur identifiziert die Autorin um 1600 – das schlüssige Argument ist hierbei die Parallelisierung musiktheoretischer Entwicklungen wie der Übergang von Proportionsparadigmen hin zu einer mathematischen und kombinatorischen Ordnung von Stellen und deren mögliche materielle Implementierung in Tastaturen mit Foucaults epistemologischem Befund einer Reorganisation des Wissens um 1600. Haffkes „Alternativ“-Historie ist dabei vielleicht nicht so alternativ wie behauptet, verschaltet sie nämlich vor allem bereits zugängliche Quellen und Theorien, aber sie ist produktiv und instruktiv in eben dieser Zusammenführung.

Besonders hinzuweisen ist auf Haffkes gelungenen Versuch, die Historie der Notation und der Tasteninstrumente perspektivisch einzugliedern in so etwas wie eine Vorgeschichte der Digitalisierung, ein Projekt, das sich etwa als musikalische Fußnote zu den Arbeiten Sibylle Krämers verstehen könnte. Die medien-theoretische Debatte von Kittlers und Scherers Thesen, die sich an Haffkes Versuch einer Medienarchäologie der Tastatur anschließt, trifft dann vielleicht nur noch binnenmedienwissenschaftliches Erkenntnisinteresse – was nicht als Kritik verstanden werden soll –, die Arbeit versteht sich dezidiert als Beitrag zu medienwissenschaftlichen Debatten. Hier wird vor allem Kittler- und Scherer-Philologie betrieben. Kittler als Befrager und Kritiker der Geisteswissenschaften, sein materialistischer Widerspruch auch gegen die Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft, sein berühmt gewordener Versuch einer Geistesausreibung aus den Geisteswissenschaften, sein anti-anthropozentrisches Projekt gegen die Hermeneutik entbirgt sich dabei als löchrig. Es bleibt geplagt und heimgesucht von den Geistern, die es auszutreiben suchte. Seine polare und emphatische Bevorzugung der Kontinuität und des Rauschens erweist sich bei exakterer Untersuchung als in seiner Binnenlogik brüchig. Medienarchäologie wird hier in der Tat zum

produktiven Instrument der Befragung von Medienarchäologie selbst.

Als abschließende Frage und vielleicht Lücke in der Argumentation bleibt jedoch die Insistenz auf der Frage nach der Zeitlichkeit. Zwar identifiziert die Autorin zurecht Zeit als zentrale Kategorie der Prozessualität des Digitalen, die eben auch die Frage nach Notenschrift und Tastatur tangiert, aber die operative Zeitlichkeit von Tönen bleibt doch die Crux von Notenschrift. Wo der Computer die „Clock“ als diktatorischen Taktgeber, eben im Sinne der von Haffke zitierten „Algorhythmik“ von Miyazaki hat, verbleibt dem

menschlichen musikalischen Notenleser und Tastendrucker entweder die zeitlich doch relativ ungenaue Interpretation von Notenwerten und schriftlichen Angaben wie Allegro, oder aber der Rückgriff auf noch ein anderes zeitliches Gerät, das sich ebenfalls in den symbolischen Notentext einschleicht, ohne Notentext zu sein: Das Metronom, das leider völlig unerwähnt bleibt. Die ebenfalls mehrfach im Text angeführten Musikmaschinen jedenfalls lösen dieses Problem übrigens auch nicht symbolisch, sondern real-materiell – etwa mit Fliehkraftreglern.

(Februar 2020)

Jan Claas van Treeck

Die im Jahre 2019 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Nachträge 2014

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Carola Bebermeier: Celeste Coltellini (1760–1828): Lebensbilder einer Sängerin und Malerin. □ Till Knipper: Mikrotonale Komposition und Interpretation am Beispiel der Musik von Klaus Huber: Fallstudien und Experimente. □ Ina Bharati Knoth: Paul Hindemiths Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt*: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. □ Ingo Roden: Auswirkungen des Instrumentallernens auf kognitive Fähigkeiten von Grundschulkindern – Ein längsschnittlicher Kontrollgruppenvergleich. □ Thomas Schopp: Eine Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-Amerikanischen Radio von 1930 bis 1970.

Nachträge 2017

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Roberto Reale: Ele-

mente der Klage in George Enescus Oper *Edipe*.

Nachträge 2018

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musik.* Samuel Campos: Praktiken und Subjektivierung. Zur musikpädagogischen Relevanz praktiken- und subjekttheoretischer Ansätze.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Musikpädagogik.* Jörg Maria Ortwein: Das Konstrukt der Community of Practice in seiner Bedeutung für die Hochschuldidaktik an Musikhochschulen aus der Perspektive von Studierenden. □ Helmut Schaumberger: Professionalisierung von Kinder- und Jugendchorleitern.

Schloss Thurnau. *Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth.* Melanie Fritsch: Video@Audio. Ansatz zu einer (Video)Game Performance Theorie. □ Sarah Mauksch: Architektur, Raum und Musik im