

Besprechungen

Musica Enchiriadis. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. und übers. von Petra WEBER. Mit einer Einleitung von Michael KLAPER, Andreas TRAUB und Petra WEBER. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. 147 S., Abb., Nbsp.

Die Bezeichnung *Musica enchiriadis* steht in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur für die älteste überlieferte Musiklehre, welche vor dem Hintergrund der Kultur der Karolingerzeit versucht, Theorie und Praxis von Musik miteinander zu verbinden. Die Bezeichnung steht dabei pars pro toto für zwei unterschiedliche Überlieferungsformen: Durchdringt der Traktat *Musica enchiriadis* (im engeren Sinn) Fragen von musikalischer Notation, den Eigenschaften der acht Modi sowie einer mehrstimmigen Musikpraxis nach logischen, wissenschaftlichen Prinzipien, so lehrt und kommentiert die *Scolica enchiriadis* weitgehend dieselben Inhalte mit flacher Progression und in der antiken Tradition des Lehrer-Schüler-Dialoges. Die doppelte Überlieferungsform dieser Musiklehre sowie deren breite Rezeption und stetige Erweiterung trat spätestens mit der historisch-kritischen Edition von Hans Schmid 1981 (*Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera*, München 1981) deutlich zutage. Schmid's philologisch ausgezeichnete, jedoch vollständig auf Latein verfasste Arbeit regte zu weiterführenden Forschungsarbeiten an, denen auch Übersetzungen der jeweils untersuchten *Enchiriadis*-Texte ins Deutsche oder Englische beigelegt wurden (z. B. die Edition und deutsche Übersetzung der *Scholia enchiriadis* in: Dieter Torkewitz: *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Stuttgart, 1999; oder die engl. Übersetzung der *Musica* und *Scolica enchiriadis*: Raymond Erickson: *Musica Enchiriadis and Sco-*

lica Enchiriadis, hrsg. von Claude V. Palisca, New Haven 1995). Diese hervorragende Forschungsbasis führte wohl dazu, dass die *Musica enchiriadis* bis vor kurzem in keiner vollständigen modernen deutschen Übersetzung vorlag; ein Umstand, der insbesondere in der aktuellen Hochschullehre durchaus eine unbefriedigende Situation darstellte: Da Latein keine Studienvoraussetzung mehr bildet, ist auch das intensive Quellenstudium zentraler Texte im nicht spezialisierten Regelstudium durchaus schwierig geworden. Diese Lücke schließt die 2016 von Petra Weber herausgegebene lateinisch-deutsche Ausgabe der *Musica enchiriadis*, welche damit die bisher einzige, jedoch sprachlich wie auch in Übertragungsfragen längst überholte Übersetzung von Richard Schlecht aus dem Jahr 1874 ablöst (in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 11 [1874], S. 163–191).

Das Ziel der vorliegenden zweisprachigen Ausgabe ist dabei jedoch keine streng wissenschaftliche Neuausgabe; vielmehr ist das „Büchlein [...] primär für die Lehrpraxis gedacht“ (S. 7). Durch die Übersetzung sollte der Text „möglichst vielen wissenschaftlich an der Musik Interessierten zugänglich bleib[en]“ (S. 7). Dieser Funktion und dem studentischen Zielpublikum entsprechend, sind der Edition und Übersetzung drei einleitende Kapitel von drei verschiedenen Hochschullehrern mit je unterschiedlichen Fokussierungen auf die Quelle vorangestellt. In der Mitte des Bandes geben vier farbige Faksimileseiten aus der Handschrift I-Rvat Pal. lat. 1342 einen unmittelbaren Einblick in die farbenfrohen mittelalterlichen Darstellungen der musiktheoretischen Diagramme; eine kurze, aber gut sortierte Literaturliste rundet schließlich den einführenden Charakter des Bandes ab.

Im Zentrum des Bandes steht die Quelle als Text. Der lateinische Text ist dabei der Edition von Schmid unverändert, jedoch ohne Anmerkungen und ohne kritischen Apparat, entnommen, satzweise gegliedert sowie pro Kapitel durchnummeriert. Diese

streng strukturierte Darstellung hilft insbesondere beim Abgleich des Originals mit der jeweils auf der gegenüberliegenden Seite stehenden deutschen Übersetzung, die ebenfalls satzweise gegliedert und durchnummeriert ist. Der didaktisch angelegten Textgegenüberstellung entspricht schließlich auch die Entscheidung der Herausgeberin, alle Diagramme („*descriptiones*“) sowohl in der Edition als auch in der Übersetzung abzubilden. Die Dasia-Zeichen werden in der lateinischen Edition quellentreu nachgebildet, innerhalb der Übersetzung jedoch durch arabische Ziffern wiedergegeben, wobei die unterschiedlichen Tetrachorde durch Kippung, Spiegelung und Drehung der Ziffern angezeigt werden. Wenn relevant, sind den Diagrammen im deutschen Text zusätzliche Übertragungen in moderne Notenköpfe auf fünf Linien, jedoch ohne Schlüsselung hinzugefügt.

Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche „Neucodierung“ von historischen Zeichen soll den vielfältigen „Formen der graphischen Darstellung“ (S. 47) des Originals Rechnung tragen und „als Hilfe zur Lektüre der originalen Notierungen denjenigen dienen, die sich nicht sofort auf die unmittelbare Anschaulichkeit der *descriptiones* meinen einlassen zu können“ (S. 47). Tatsächlich helfen die jeweils eindeutig identifizierbaren Ziffern dabei, die Noten lesend und nicht nur buchstabierend erfassen zu können und ermutigt die Studierenden dazu, sich auch andere historische Notationsformen fließend anzueignen.

Darüber hinaus werden der Übertragung zahlreiche Erläuterungen in Wort und Zahl beigelegt, welche das schnelle Textverständnis fördern. Übersetzungsentscheidungen bzw. dahinter liegende Probleme der Begriffsgeschichte werden in Fußnoten diskutiert und mit weiterführender Literatur versehen.

Aus dieser sehr sorgfältig und aufwendig gestalteten Ausgabe wird deutlich, dass auch im Unterricht die hauptsächliche Textarbeit in der deutschen Spalte geschieht; die lateini-

sche Edition dient vorwiegend dem synoptischen Abgleich mit dem Original, weiterführende Erläuterungen und Begriffsarbeit werden durch die Lehrperson angeleitet.

Zu dieser abgebildeten Unterrichtssituation fügen sich schließlich auch die drei Einleitungen als hinführende Kommentare ein, welche aus unterschiedlichen Perspektiven Informationen zum kulturellen Umfeld und der damit verbundenen Interpretation der Musiklehre bieten: Michael Klaper verweist zu Beginn auf verschiedenartige intertextuelle Bezüge und ihre Deutungsmöglichkeiten des Textes in Bezug auf die karolingische Antikentradition (S. 11–23). Im Anschluss daran beschreibt Andreas Traub in einer sehr textnahen Lesung Ziel und Sinn der Musiktheorie dieses Traktates: Die Schüler mussten lernen, „im aktiven Hören“ zu erschließen, welche „Qualität“ und „Wirkungsmacht“ die einzelnen Töne, insbesondere die „*finales*“ im melodischen Zusammenhang besitzen (S. 25–35). Petra Weber rundet die Einleitung mit einer kulturwissenschaftlich-systematischen Betrachtung des Textes ab (S. 37–46). Mit ihrer Lesart zeigt sie, dass die Mehrstimmigkeitslehre des Traktates durch die wissenschaftliche Logik und die rationale Durchdringung des Textes per se das Quintorganum zunächst „ermöglicht“, das Quartorganum jedoch geradezu „*erzwung[en]*“ hat (S. 37). In dieser Engführung von Textlogik und Tonsystem wird auch Webers Verständnis von „Text“ deutlich, welches – zusätzlich zur didaktischen Funktion des Bandes – wiederum die Voraussetzung für sämtliche Interpretationen bildet.

Obwohl einige Übersetzungsentscheidungen der Herausgeberin (z. B. die durchgehende Wiedergabe von „*symphoniae*“ mit „Konsonanz“) durchaus diskussionswürdig sind, ist es ihr zu danken, dass in Zukunft nicht nur zusätzlich zu den philologischen Vorarbeiten und der englischen Übersetzung von Raymond Ericksen eine deutsche Übersetzung der *Musica enchiridiadis* vorliegt, sondern dass sie damit gleichzeitig auch eine

neue Lesart dieser für die Musikwissenschaft so zentralen Quelle einbringt.
(November 2017) Irene Holzer

ANDREAS JANKE: *Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XII, 225 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musica Mensurabilis. Band 7.)*
The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211. Hrsg. von Andreas JANKE and John NÁDAS. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2016. Band 1: Introductory Study, XIII, 138 S. Band 2: Multispectral Images, 282 S. (Ars Nova – Nuova serie. Band 4.)

Der Begriff des Palimpsests hat, ähnlich wie der des Archivs, in den Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte eine beachtliche metaphorische Karriere zurückgelegt. Textanalytische Verfahren, mit dem Ziel, fragmenthafte Spuren früherer, überschriebener Texte ins Verhältnis zu ihren gut lesbaren, rezeptionsgeschichtlich zuweilen dominanten Hypertexten zu setzen, wurden entwickelt. Mit den hier anzuzeigenden Publikationen gelangen wir zurück zum Ausgangspunkt dieser Karriere, dem ganz konkreten handschriftenkundlichen Ernstfall eines musikalischen Palimpsests, das den Betrachter unweigerlich vor die so schlichte wie herausfordernde Frage stellt: Wie kann man das Verhältnis zweier Schriftebenen, einer scriptio inferior und einer scriptio superior, zueinander klären – und welche Erkenntnisse ermöglicht dies?

Beim Codex San Lorenzo (Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211, im Weiteren: SL) handelt es sich um einen Palimpsestcodex des frühen 15. Jahrhunderts, dessen scriptio inferior im heutigen Erhaltungszustand 126 italienische, 80 französische und 10 lateinische Kompositionen umfasst. Nach Inhalt und Umfang firmiert SL seit seiner

Entdeckung durch Ronald Forsyth Millen und Frank d'Accone in den 1980er Jahren als zentrale italienische Quelle mehrstimmiger Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Aufgrund der Florentiner Provenienz steht er damit in direkter Nachbarschaft des Squarcialupi-Codex (Sq), von dem er indes stemmatisch unabhängig ist. Nachdem die Doppelblätter im 15. Jahrhundert separiert wurden, hat man einen großen Teil der Notate von SL sorgfältig rasiert, um einer Neubeschreibung in Form von Verwaltungsakten („Campione dei Beni“) Platz zu machen. Die Einträge der scriptio superior reichen bis ins 17. Jahrhundert; der Grad an Zerstörung der scriptio inferior ist erheblich. Mit bloßem Auge oder unter UV-Licht sind höchstens Spuren zu erkennen. Lagenstruktur, Kompilationsprinzipien, Zuschreibungen, Abhängigkeiten und vor allem die Notation einzelner Sätze konnten bisher aufgrund der Palimpsestqualität nur ansatzweise untersucht werden.

Es ist vor allem Andreas Jankes Energie und Akribie zu verdanken, dass im Rahmen des Hamburger Sonderforschungsbereichs „Manuskriptkulturen“ in Kooperation mit dem Nestor der Trecento-Kodikologie, John Nádás, mithilfe neuester bildgebender Verfahren große Teile der scriptio inferior von SL in spektakulärer Weise wiedergewonnen werden konnten. Zu diesem Zweck wurde ein speziell diesem Codex gewidmetes Bilderschließungsprojekt durchgeführt, bei dem für jedes Folioblatt sogenannte multispekturale Bilder erstellt wurden. Die zugrundeliegenden bildgebenden und bildanalytischen Verfahren waren bereits bei anderen Palimpsesten, etwa dem Archimedes-Codex, erfolgreich erprobt worden.

Die resultierenden Bilder sind der Kern von Jankes und Nádás' Ausgabe von SL in der Reihe *Ars Nova/Nuova Series*. In ihr sind in den letzten Jahrzehnten etliche Faksimiles italienischer Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts samt Kommentarbänden erschienen. Bei SL, so betonen die Herausgeber

ausdrücklich, handele es sich im Unterschied zu den Nachbarbänden allerdings gerade nicht um ein Faksimile, sondern vielmehr um ein „study tool“ (Introductory study, S. 4). Es ist hervorzuheben, dass es auch für technisch weniger beschlagene Leser und Leserinnen mit Hilfe der Einführung und der beigegebenen Illustrationen gut möglich ist, eine Einschätzung der Möglichkeiten und Begrenzungen der verwendeten Schritte der Bildbearbeitung vorzunehmen. So verweisen die meist in Violett- und Gelbtönen gehaltenen „pseudo-colour images“ des Bandes offen auf die künstlichen Farbgebungen des Bearbeitungsprozesses, was trotz der etwas gewöhnungsbedürftigen Farbqualität letztlich als Gewinn zu verbuchen ist. Der immense Zugewinn an Lesbarkeit beispielsweise gegenüber den UV-Belichtungen, die vor nicht allzu langer Zeit noch als bestmöglicher Standard galten, ist unübersehbar.

Im Zentrum des Kommentarbands steht das Inventar, das an vielen Punkten einen neuen Forschungsstand darstellt und in übersichtlicher Form Befunde zu lacunae und zur mise en page sowie zur Mehrfachüberlieferung von Texten und Noten versammelt. Nicht zuletzt verankert der Kommentar die Befunde in der internationalen Forschung, und zwar sowohl der der jüngeren Trecentoforschung wie auch, in musikwissenschaftlichem Kontext zur Nachahmung empfohlen, der jüngeren Manuskriptforschung verwandter Disziplinen. Die Gliederung nach Aufschlügen und nicht nach Werkeinheiten lenkt den Blick konsequent auf die schreiberrische Gestaltung und fördert etliche interessante Ergebnisse zutage, z. B. den großen Bestand an anonym überlieferten, vor allem französischen Liedsätzen oft kleineren Formats, die vom Schreiber als „Lückenfüller“ am Fuß der Seite eingesetzt wurden. Nádas und Janke distanzieren sich von den abwertenden Implikationen dieser Bezeichnung und betonen die Qualität und den überdurchschnittlichen Umfang dieses Repertoires, über das der Schreiber verfügte und

das für Florenz, anders als aufgrund von Sq häufig gemutmaßt wurde, offensichtlich als gängig vorausgesetzt werden kann (S. 23, hierzu auch Jankes Dissertation, S. 13). Die beiden Herausgeber verleiten die Leserschaft zudem mit sanftem Nachdruck zur Mithilfe, indem sie (im Appendix C) alle Incipits der von ihnen trotz Bemühen nicht identifizierten Kompositionen sozusagen mundgerecht zubereitet präsentieren – nach dem Motto: Hinweise zur Ergreifung des Autors oder Identifikation des Satzes werden über die Internetplattform des Verlages gern entgegengenommen. Weiterhin nehmen sie neue Zuschreibungen vor und sichern bekannte ab, diverse Unica können mit einer Zweitüberlieferung konfrontiert werden. Vor allem aber werden die zum Teil schwer erkennbaren Notate in sensationeller Klarheit lesbar gemacht. Zwar steht auf den ersten Blick die hochwertige, faksimileartige Ausstattung des Bandes zum Charakter als Studienmaterial ein wenig quer – aber als Leser überwindet man erste Hemmungen schnell und greift, von der detektivischen Anmutung des Gegenstands erfasst, zum Bleistift.

Trotz der erreichten Lesbarkeit stellt die Entschlüsselung der Notate aus SL in jedem einzelnen Fall ein aufwendiges Vorhaben dar. Es ist daher eine kluge Entscheidung, dass Janke in seiner Hamburger Dissertation ein stärker begrenztes und zugleich über die einzelne Handschrift SL hinausreichendes Ziel verfolgt. Die Arbeit zielt darauf, „die Kompositionen von Giovanni und Piero Mazzuoli sowie Ugolino da Orvieto erstmalig zu erschließen, zu transkribieren und zu kontextualisieren“ und damit eines der „größten Desiderate der Trecentoforschung“ ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken (S. 3). In der Tat gehören diese Namen zu den großen Fragezeichen hinsichtlich der Spätphase des Trecento. Lange wurden Spekulationen betrieben, welche Kompositionen etwa in Sq in der für Giovanni Mazzuoli angelegten Sektion vorgesehen waren, in der zur Enttäuschung vieler Forschergeneratio-

nen (genau wie für Paolo da Firenze) keine einzige Note eingetragen worden war. Janke demonstriert nicht nur, dass mit den in SL enthaltenen Giovanni-Unica die entsprechende Sq-Sektion gut gefüllt werden könnte, sondern belegt auch plausibel, dass als Eröffnungstück für Sq aller Wahrscheinlichkeit nach Giovanni's *Chome servi a signor* vorgesehen war (S. 74). Von Piero Mazzuoli war zuvor nur bekannt, dass er seinen Vater in späteren Jahren an der Orgel von Santa Maria di Fiore vertrat, und Ugolino war zwar als Musiktheoretiker, kaum jedoch als Komponist beachtet worden. Zu den spannendsten Kapiteln des Buches gehört Janke Darstellung von Piero Mazzuolis Biographie anhand von Archivfunden, die ihn als Komponisten auf die musikhistorische Landkarte setzen, und zwar als einen der typischen „Komponisten-Notare“ (Barbara Haggh), der innerhalb des Florentiner Musiklebens von etwa 1400 an, besonders ab 1420 bis zu seinem Tod 1430 eine wichtige Rolle, u. a. als Organist, spielte. Auch kompositorisch ist das für Piero ermittelte Material besonders interessant, u. a. durch die ungewöhnliche zweifache Vertonung der Ballata *A Febo Damne*, die die Piero-Sektion in SL einrahmt. Auch zu Ugolino trägt Janke neue biographische Erkenntnisse bei und untersucht dessen – durch Tilgungsmaßnahmen allerdings besonders schwer rekonstruierbare – Liedsätze, namentlich eine französische Ballade, zwei italienische Ballate und ein Madrigal.

Janke's Analysen zielen auf Stilmerkmale, die als Korrektive in Zuschreibungsfragen sowie für eine vergleichende Betrachtung des Repertoires genutzt werden. Auf ihrer Grundlage wäre im Einzelnen weiter nach gattungsbezogenen Differenzierungen sowie nach musikalischen Funktionen größerer Einheiten in Bezug auf weitere Florentiner Komponisten zu fragen. Es ist hilfreich, dass Janke im Anhang für solche und andere weitere Forschungen wohlgesetzte, die Grenzen des Erkennbaren und die Hinzufügungen

des Editors klar sichtbar machende Editionen von 17 zwei- und dreistimmig überlieferten Liedsätzen zur Verfügung stellt. Als Kontexte der drei Satzcorpora werden abschließend einige generellere Aspekte erörtert, so die Sujets der „poesia per musica“, insbesondere die Senhals, das Verhältnis von „französisch“ und „italienisch“ sowie das Florentiner Milieu. Hier ließe sich – gerade angesichts von Janke's generell erfreulich umsichtigem Umgang mit tradierten Narrativen der Trecentoforschung – fragen, warum für die Positionierung von Piero der von Prodocimo de Beldemandis entlehnte, musikhistoriographisch aber doch recht obertonreiche Begriff der „Moderni“ eingesetzt wird. Denn letztlich verweigern sich, wie Janke schlüssig darlegt, die an der Quelle ermittelten Befunde allen Versuchen, den „missing link“ zwischen den Florentiner Musikern und der frankoflämischen Vokalpolyphonie dingfest zu machen. Es gehört zu den besonderen Pointen, dass Janke ausgerechnet ein Palimpsest in all seiner fragmentarischen Qualität als starkes Argument für eine Dezentrierung musikhistorischer Entwicklungslinien heranziehen kann und zugleich den Leser durch seine Vorarbeit an vielen Stellen die fragile Qualität des Quellenmaterials fast vergessen lässt.

(Oktober 2017)

Signe Rotter-Broman

IRMGARD SCHEITLER: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 2: Darstellungsteil. Beeskow: ortus musikverlag 2015. XII, 752 S.

Im Jahrgang 2015 der *Musikforschung* war bereits der erste Band von Irmgard Scheitlers – in mehrfachem Wortsinn – gewichtiger Studie zur Schauspielmusik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit zu würdigen. Dieser erste als „Materialteil“ übertitelte Band verzeichnet auf seinen mehr als 1.000

Seiten nicht weniger als 1.467 deutschsprachige Schauspiele mit Musikanteilen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und ließ schon aufgrund der gewaltigen Materialfülle den zweiten Band mit großer Spannung erwarten. Denn die Anhäufung von Forschungsdaten, so verdienstvoll und sorgfältig sie auch sein mag, bleibt ja ohne deren Analyse und Interpretation ein Unternehmen von begrenztem Wert. Diesen „Darstellungsteil“ hat Irmgard Scheitler inzwischen ebenfalls vorgelegt. Mit 752 Seiten Umfang kommt er dem Materialteil an physischem Gewicht recht nahe, erweitert und korrigiert den Quellenteil noch etwas und liefert mit drei Registern für beide Bände auch hilfreiche Orientierung. Vor allem aber bietet dieser zweite Band inhaltlich die gegenwärtig ganz sicher wichtigste und auch gewichtigste Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, dessen Bedeutung in der Forschung zuvor wohl völlig unterschätzt worden ist: Der den Darstellungsteil eröffnende Forschungsbericht umfasst gerade einmal neun Seiten und macht vor allem das Dilemma deutlich, dass ein Gegenstand wie die Schauspielmusik einerseits aufgrund unklarer disziplinärer Zuständigkeit gerne übersehen, andererseits von den berührten Disziplinen in perspektivischer Verzerrung wahrgenommen worden ist. Die germanistische Literaturwissenschaft erachtet die Musikanteile der Schauspiele als nicht essentiell für das Verständnis des Stückes, die Theaterwissenschaft beschäftigt sich nur noch wenig mit historischen Fragestellungen, und die Musikwissenschaft betrachtet alle Bühnenmusik als Wegweiser zur Oper.

Natürlich ist dieses Bild weitaus differenzierter zu zeichnen, und nichts anderes tut Irmgard Scheitler auch. Dennoch macht die Darstellung an vielen Stellen deutlich, dass zunächst Pionierarbeit zu leisten ist. Am wenigsten gilt das vielleicht noch für den Teil I der Darstellung, in dem mit einem „Blick über die Grenzen des hochdeutschen Sprechtheaters“ eine profunde Kartierung

des Feldes vorgenommen wird. Irmgard Scheitler widmet sich hier den Anfängen des Dramas in der Neuzeit sowie den neulateinischen Schauspielen, dem Einfluss der Jesuiten auf das deutsche Theaterleben, dem katholischen Theater außerhalb der Societas Jesu sowie verschiedenen paradramatischen Formen. Einen eigenen Abschnitt in diesem Teil widmet Irmgard Scheitler zudem den „ganz gesungenen Spielen in deutscher Sprache“, die sie im Materialteil aufgrund des anderen Gattungszusammenhangs ausgeschlossen hat. Dabei öffnet sie nicht nur den Blick auf die verschiedenen, zumeist missverständlichen Gattungsbezeichnungen, die die Forschung diesen „Opern“ gegeben hat – freilich verwendet sie diesen Begriff in distanzierenden Anführungszeichen selbst in der Überschrift dieses Abschnitts –, sondern auch auf die Bandbreite an Spielarten dieser Singspiele, derer man konzeptionell nicht habhaft werden kann, sobald man sie im- oder explizit durch die Brille der Opernforschung betrachtet. Analog mag das auch für die zuvor von ihr untersuchten ganz gesungenen jesuitischen Schauspiele gelten, die als Jesuiten-„Opern“ – auch hier verlässt sich die Autorin auf die Wirkung der distanzierenden Anführungszeichen – nicht zuletzt durch ihre zumeist sehr große Besetzung auffallen.

Der im Umfang mehr als doppelt so lange Teil II der Darstellung widmet sich einer ausgesprochen differenzierten Systematik der frühneuhochochdeutschen Schauspielmusik, wie sie in dieser Art tatsächlich erstmalig vorgenommen wird. Vier Abschnitte sind die Bausteine dieser Systematik: einer zur Theorie der Schauspielmusik, einer zu den strukturbedingten Orten des Musikeinsatzes, einer zur Musikpraxis und den musikalischen Formen, einer zu speziellen Aspekten wie beispielshalber der Rolle von Frauen und Mädchen auf der Bühne. Es zeugt von großer Umsicht, wie Irmgard Scheitler hier ihren umfangreichen Untersuchungskorpus auswertet und exemplarische Belege anführt, etwa zu der Frage, wie Musik am Beginn oder

Ende einer Theateraufführung eingesetzt werden kann. Dass sie für die Instrumentalmusik an diesen Stellen eine „desolate Überlieferungslage“ (S. 272) konstatiert, mag auf Notentexte fixierte Musikwissenschaftler_innen enttäuschen; deutlich wird aber, dass man auch auf Basis von Texten und Paratexten erstaunliche, mitunter sehr viel weitreichendere Einsichten gewinnen kann. Allein schon an der Frage, wie sich die einleitende Musik zum anschließenden Schauspiel verhalten soll, lassen sich ganz unterschiedliche funktionelle Vorstellungen ablesen, mehr noch aber zu der überaus relevanten Frage, wie – fallweise auf dem Umweg über die Affektenlehre – Musik im Zuge eines diskursiven Prozesses mit Bedeutung ausgestattet wird. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Praxis, in den Verhöhnungen am Beginn der Stücke eine weitere mediale Dimension einzuführen. Diese Verhöhnungen stellen den Inhalt des Schauspiels (oder auch der einzelnen Akte) in Gestalt stummer Bilder dar, die das im 17. Jahrhundert als veraltet angesehene Argumentum als Handlungszusammenfassung ersetzen und die offenbar gar nicht selten musikalisch begleitet worden sind, mitunter direkt aus der Eröffnungsmusik übergeleitet. Das weitgehende Fehlen von Notentexten wird hier durch die Paratexte mehr als ausgeglichen, etwa wenn es in Christian Roses Weihnachtsspiel *Theophania* aus dem Jahr 1646 heißt, dass die immerhin 28 Verhöhnungen am Beginn mit dem „von den Mysis in allerhand Instrumenten angerichtet[en]“ Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ begleitet worden sind. Schon die Vorstellung, dass die 28 Verhöhnungen eine gewisse zeitliche Ausdehnung gehabt haben dürften, macht hier klar, dass man sich die Musik wohl als eine Art Choralvariation erheblichen Umfangs vorzustellen hat, die als funktionale und anlassgebundene Musik vielleicht gar nicht komponiert, sondern den immerhin sieben Strophen von Philipp Nicolais Choral in abwechselnden Arrangements nachgebildet

ist. Dass die sechste Strophe bei Nicolai mit ihrem Beginn „Zwingt die Sayten in Cythara. | Vnd laßt die süsse Musica, | Gantz frewdereich erschallen“ dazu sogar gewissermaßen die Handlungsanleitung abgibt, sei nur am Rande erwähnt.

Dankenswerterweise bilden die Ausführungen zu den aufführungspraktischen Bedingungen und den Formen der Schauspielmusik – einstimmige Lieder, mehrstimmige Liedsätze, Instrumentalmusik, Tanz – einen eigenen umfangreichen Abschnitt, in dem Funktion und Bedeutung der Schauspielmusik nachgegangen wird. An – zumindest aus musikwissenschaftlicher Sicht – etwas versteckter Stelle formuliert Irmgard Scheitler dazu die grundlegende Einsicht, dass „Schauspielmusik [...] das Musikleben ihrer Zeit ab[bildet]“ (S. 453) und somit eine erstrangige Quelle dafür darstellt, wie die Musik in ihrer Zeit wahrgenommen und bewertet worden ist. Diesen Gedanken weiterzuspinnen, bedeutet, aus der Schauspielmusik Erkenntnisse über die alltägliche Realität des Umgangs mit und des Verständnisses von Musik in der Frühen Neuzeit gewinnen zu können – Erkenntnisse mithin, die sich bei einer Konzentration auf komponierte Werke und Notentexte nicht eröffnen. Man könnte Irmgard Scheitlers Darstellung mit mancher Kritik begegnen: etwa der, dass sie sich kaum für mögliche prozesshafte Entwicklungen innerhalb des untersuchten Materials interessiert. Das hieße jedoch, den unvergleichlichen Vorteil dieser Studie zu übersehen, dass innerhalb des untersuchten Korpus keine wie auch immer begründeten Hierarchien konstruiert werden, sondern jede Quelle prinzipiell gleichermaßen ernst genommen wird. Und dies ist die notwendige Voraussetzung dafür, Schauspielmusik als alltagsgeschichtliche Quelle analysieren zu können. Wenn sie dies ist – und daran ist nach dieser Darstellung kaum zu zweifeln –, stellt Irmgard Scheitler mit ihrer Pioniertat die Musikwissenschaft vor die Herausforderung, die Musikgeschichte der Frühen Neu-

zeit wenigstens im deutschsprachigen Raum mit ganz neuen Augen zu betrachten.
(Oktober 2017) *Andreas Waczkat*

JOHANN MATTHESON: Texte aus dem Nachlass. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN unter Mitarbeit von Hansjörg DRAUSCHKE, Karsten MACKENSEN, Jürgen NEUBACHER, Thomas RAHN, Dirk ROSE und Dominik STOLTZ. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 706 S., Abb.

Mit einer einfachen Berufsbezeichnung ist die umfassende Tätigkeit des Hamburger Universalschriftstellers Johann Mattheson nicht zu fassen. Für die Musikwissenschaft, die sich erst nach 1945 (und damit erst nach dem Schock kriegsbedingter Quellenverluste) intensiver mit ihm zu befassen begann, ist er naturgemäß zunächst in ihrer einschlägigen, aber eben nur ausschnitthaften Perspektive erschienen (mit fundamentalen Forschungsarbeiten von Beekman C. Cannon, George W. Buelow, Hans Joachim Marx und vielen anderen); für die Historiographie des deutschen Journalismus wurde er in letzter Zeit vornehmlich durch grundlegende Arbeiten des Bremer Publizistikwissenschaftlers Holger Böning erschlossen. Das zu beackende Feld ist aber noch viel breiter: Mattheson war Musiker (Opernsänger, Domkapellmeister, Organist), Journalist und Publizist, Musikgelehrter, Übersetzer wissenschaftlicher wie poetischer Texte, Komponist und – nach seinem Selbstverständnis überhaupt am bedeutsamsten – Diplomat (nämlich Privatsekretär des englischen Gesandten). All diesen Aktionsfeldern gleichermaßen gerecht zu werden, ist eine buchstäblich interdisziplinäre Forschungsaufgabe. Hinzu kommt, dass neben dem immensen Umfang des gedruckten Œuvres noch ein voluminöser Nachlass der wissenschaftlichen Auswertung harret, den Mattheson 1763 testamentarisch der Hamburger Stadtbiblio-

thek vermacht hat und der heute – nach kriegsbedingter Auslagerung und späterer Rückführung – in den Teilen, die den Krieg überlebt haben, in deren Nachfolgeinstitution, der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, verwahrt wird. Dieser Herausforderung hat sich ein von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn geleitetes DFG-Projekt („Johann Mattheson als Initiator und Vermittler“) gestellt, aus dem zunächst ein umfangreicher, gleich betitelter Tagungsband hervorgegangen ist (2010 im Olms-Verlag) und bald darauf die hier zu besprechende, noch weitaus umfangreichere Edition. Beide Bände gehören, vom Verlag vorzüglich ausgestattet und überaus ansprechend gestaltet, als Resultate dieses Projekts eng zusammen.

Die nunmehr zwölf Konvolute, in die der Hamburger Mattheson-Nachlass heute gegliedert ist, werden in repräsentativer Auswahl von den Herausgebern des vorliegenden Bandes in sechs Sachgruppen untergebracht, in denen sich längst nicht alle, aber doch die wichtigsten Sektoren von Matthesons Aktionsfeld spiegeln: Biographisches, Publizistik, Philosophie und Ästhetik, Theologie und Moral, Musik. Ihnen folgt, selbst für den Mattheson-Kenner überraschend, eine weitere voluminöse Gruppe von Gedichten (S. 573–645), mit denen sich ein ambitionierter und handwerklich durchaus geschickter Poet mit Beiträgen zur Hamburger Lyrik zwischen Barthold Heinrich Brockes (den er auf S. 620 ebenso geistreich wie ergreifend betrauert) und Friedrich von Hagedorn zeigt (letzterer wird wegen seiner Anakreontik durchaus scharf angegangen). Als besonders witzig ist hier ein Gedicht „en 2 langues et demie“ hervorzuheben, das zwischen zwei Strophen in den beiden „ganzen“ Sprachen Deutsch und Französisch eine mittlere in der „halben“ Sprache Plattdeutsch setzt. „Wat shall he dohn?“ (S. 639) – so ähnlich mag es erstens im mittleren 18. Jahrhundert auf Hamburgs Straßen geklungen haben, und so wird zweitens natürlich auch die Basis sicht-

bar, die dem englischen Gesandtschaftssekretär, für einen Hamburger Intellektuellen typisch, die mühelose Erlernung des Englischen ermöglicht hat. Es fällt auf, dass Mattheson im Rahmen seiner Poesie auch bei religiösen Themen viel leichtfertiger ist als in der einschlägigen, mit fast unerwarteter Schärfe aufklärungskritischen Prosa aus der Abteilung „Theologie und Moral“. Aber ganz so theologisch liberal, wie in der Einleitung zur poetischen Sachgruppe insinuiert (S. 579), ist er dann doch wieder nicht: Mit dem „evangelischen Propheten“ erlaubt sich Mattheson nicht etwa den leicht frivolen Scherz einer Parallelisierung Christi mit dem „türkischen Propheten“ Mohammed (S. 608), sondern gemeint ist natürlich, in der Tradition der typologischen Bibelauslegung, der alttestamentarische Jesaja, der mit seinem Lied vom unfruchtbaren Weinberg (Jes 1–7) auf das Weinberggleichnis der Evangelien vorausweist.

In vorzüglichen Einleitungen zu den jeweiligen Sachgruppen, vorbildlichen Stellenkommentaren und mit der Methodik einer exzellent ausgewiesenen Textkritik wird hier ein Mattheson erschlossen, der das bisher bekannte Bild erheblich zu differenzieren in der Lage sein dürfte. Neues Licht fällt aber auch auf teilweise schon Bekanntes: So ist etwa das 1723 begonnene Zeitschriftenprojekt *Gros-Britannische Denkwürdigkeiten*, das über die erste Nummer nicht hinausgekommen ist, mit weiteren geplanten Nummern im handschriftlichen Nachlass dokumentiert (S. 84–105) – ein zwar gleich zu Beginn gescheitertes Unternehmen, das aber, weil es ganz auf Politisches verzichtet und sich auf kulturelle Nachrichten von allgemeinem Interesse konzentriert, dem Bild des Publizisten Mattheson eine wichtige Facette hinzufügt. Und viel klarer als aus den publizierten Schriften wird anhand der Nachlass-Materialien auch die Kontinuität von Matthesons theologischer Orthodoxie (die also nicht erst in zunehmendem Alter dominiert), die zu einem vordergründigen Ver-

ständnis von „Aufklärung“ einen auffallenden Querstand bildet. Damit wird aber nur umso deutlicher, inwiefern der einerseits maßgeblich um die Begründung eines deutschen Zeitschriftenwesens verdiente Aufklärer Mattheson, der zwar ganz im Sinne Immanuel Kants den Mut aufbringt, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, andererseits eben doch „nur“ der ersten Generation der Aufklärer angehört, auf die dann in mehreren Schüben zuerst sein spezieller Kontrahent Johann Christoph Gottsched, sodann Kant und Gotthold Ephraim Lessing folgen. Den historischen Abstand deutlich macht nicht zuletzt eine etwas erstaunte Bemerkung über „böse“ Komponisten-Charaktere selbst im Bezirk der doch so göttlichen Musik, denen aber in dem Gesamtkorpus der Menschengattung eben die offenbar unvermeidlichen „Blutschänder, Ehebrecher und andre böse Blattern“ entsprechen (S. 489): Erst bei Kant wird später der leicht resignierte Lakonismus solcher Bemerkungen als illusionsloser Blick auf das „krumme Holz“ des menschlichen Gattungsexemplars dialektisch zusammengespannt mit dessen unverbrüchlicher Würde als freies Moralwesen, in einer fast schon humoristischen, jedenfalls aber optimistischen Volte in die geschichtsphilosophische Offensive zu gehen.

Dass das von Hirschmann und Jahn samt einer Gruppe hervorragender Mitarbeiter vorgelegte transdisziplinäre Resultat ein Desiderat nicht nur der Mattheson-Forschung im engeren Sinne, sondern überhaupt der geistes- und sozialgeschichtlichen Erforschung des frühen 18. Jahrhunderts erfüllt, muss somit nicht noch eigens wiederholt werden. Der vorliegende Band unterfüttert die Irritationen, die ein unbedarfter Betrachter von heute aus beim Blick auf die Aktivitäten Matthesons gewinnen könnte, und hilft zugleich, sie aufzulösen. In Matthesons Schaffen einfach die undurchschaute Verschränkung progressiver und traditionalistischer Züge zu sehen (journalistisch-publizistische Pioniertaten einerseits, religiöse

Orthodoxie andererseits, und dies alles stilistisch schwankend zwischen geistreichster Eleganz und umständlichster Schwergängigkeit), wäre anachronistisch. Die Materialien des Bandes vermitteln vielmehr – vorbildlich erschlossen und gründlich kommentiert – das gar nicht so selbstwidersprüchliche als vielmehr grundsätzlich stimmige Bild eines auf Vielseitigkeit bedachten spätbarocken Gelehrten-Habitus, dessen Äußerungsformen nicht auf eine übergeordnete Systematik zielen, sondern ganz pragmatisch eng auf ihre jeweiligen Kontexte und Anlässe zugeschnitten sind. Besonders aufschlussreich sind die Einblicke, die manche Materialien in die Werkstatt dieses versatilen Geistes bieten (als Stufen der Textentstehung: S. 417–442, als vorbereitende Materialsammlung: S. 480–505): Es geht um die bewusst eklektische Strategie einer auf einer Fülle von Exzerpten beruhenden Kombinatorik und Kompilation, mit der ein schriftstellerisches Ethos des 17. Jahrhunderts mitsamt dessen Ideal von Wissenschaftsprosa zugleich beerbt und doch auch experimentell der eigenen Epoche anverwandelt wird. (Erst am Ende des Jahrhunderts versteht ein Genie wie Jean Paul aus dieser Arbeitsmethode durch geradezu abenteuerliche Transformation ein Kabinetstück proto-romantischer Poesie zu machen.) Und manche im Schreibtisch verschlossen gebliebene wüste Invektive (z. B. gegen die als renitent empfundene Hamburger Opernsänger, S. 549–551) zeigt nun e contrario, wie sehr sich der als Polemiker gefürchtete Mattheson für öffentliche Verlautbarungen eben doch zu disziplinieren wusste.

Ein umfangreicher Anhang mit Faksimile-Abbildungen, Quellen- und Literaturverzeichnissen sowie Registern zu realen, literarischen, mythologischen und biblischen Personen bis hin zu einem (für Mattheson bezeichnenderweise eben unabdingbaren!) Bibelstellen-Register machen die Handhabung des Bandes zu einem großen Vergnügen. In diese Freude über eine rundum herausragende Forschungs- und Editionsleis-

tung mischt sich die Befriedigung über die glanzvoll legitimierte Investition der allseits so begehrten DFG-Mittel.

(November 2017) *Hans-Joachim Hinrichsen*

KAI MARIUS SCHABRAM: Konzepte „großer“ Form. Studien zur symphonischen Zyklik im 18. und 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 504 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 54.)

Die viergliedrige Satzfolge „schnell – langsam – Tanz – schnell“ ist in der Symphonik des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer nahezu selbstverständlichen Norm geworden. Weshalb sich gerade diese Folge herausgebildet hat und wie die vier sehr verschiedenen und in der Regel in sich abgeschlossenen Sätze zusammen eine zyklische Einheit bilden, wurde bislang kaum systematisch untersucht. Bisherige Studien widmeten sich vielmehr bevorzugt solchen Werken (vornehmlich des 19. Jahrhunderts), deren Komponisten diese Einheit zusätzlich absichern durch konkrete satztechnische Strategien wie die Verwendung von gemeinsamem motivisch-thematischem Material oder (seltener) durch die Konstellation mehrerer wiederkehrender Tonarten und/oder fließende Übergänge zwischen den Sätzen. Trotz ihrer oft spektakulären und daher analytisch dankbaren Resultate waren solche Strategien für die Herausbildung des Satzzyklus keineswegs konstitutiv. Daher erscheint es sehr einleuchtend, dass Kai Marius Schabram in seiner umfangreichen Monographie, die eine „grundlegend überarbeitete“ Fassung seiner Kieler Dissertation von 2012 bildet, nicht diese Einzelfälle in den Vordergrund stellt, sondern vielmehr die Normierung des vier-sätzigen Modells und den Wandel des darüber geführten Diskurses, der sich in Interaktion mit der Kompositionspraxis und vor dem Hintergrund des allgemeinen Wandels des Musikdenkens und -lebens vollzog.

Aus dieser vielschichtigen Fragestellung resultiert die für eine Dissertation beträchtliche thematische Spannweite der Arbeit, die chronologisch von ca. 1770 bis 1865 reicht (ergänzt durch einen primär kompositionsgeschichtlichen Ausblick bis ca. 1910) und das Ineinandergreifen werkanalytischer und diskursgeschichtlicher Betrachtungen erfordert. Der Schwerpunkt liegt dabei deutlich auf dem letzteren Bereich. Die schlaglichtartigen exemplarischen Analysen (vornehmlich bekannter Werke ab Haydns Symphonie Nr. 46, H-Dur) haben vor allem eine ergänzende Funktion gegenüber der breit angelegten Rekonstruktion der verschiedenen Etappen und Stränge des zeitgenössischen, primär deutschsprachigen Diskurses. Dieser bleibt keineswegs auf rein musiktheoretische Aspekte beschränkt, sondern befindet sich in ständigem Austausch mit ästhetischen Konzepten und wird zudem über die detailliert ausgewertete Musikkritik immer wieder auf die damalige Konzertpraxis rückbezogen.

Tatsächlich lässt sich wohl nur so eine Diskursgeschichte des symphonischen Zyklus schreiben, denn die Kompositionstheorie im engeren Sinne tat sich, wie Schabram deutlich macht, sehr schwer, zu der in der Praxis etablierten viersätzigen Norm ein angemessenes Verhältnis zu finden. Dieses war im späten 18. Jahrhundert von Skepsis und Ablehnung geprägt, ausgehend von der genuin vokalen Doktrin der „Einheit der Empfindung“, die die primär nord- und mitteldeutschen Autoren (Heinrich Christoph Koch, Johann Nikolaus Forkel, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Friedrich Reichardt u. a.; Reichardts sehr skeptische Stellungnahme zum Affektwechsel innerhalb der mehrsätzigen Symphonie in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* von 1782 wäre dem bereits sehr umfangreichen Quellen- und Literaturverzeichnis der Arbeit noch hinzuzufügen, bei den Aussagen Lessings wäre zu berücksichtigen, dass sie sich auf eine „Anfangssymphonie“ zu einem Schauspiel beziehen) an die sich vom Süden her ausbreitenden neuen

instrumentalen Gattungen herantrugen und die sich auch gegen die Einbeziehung des vermeintlich leichtgewichtigen Menuetts in den Satzzyklus richtete. Dagegen wird im frühen 19. Jahrhundert im Zuge der überregionalen Kanonisierung der Wiener Klassiker eine stillschweigende Akzeptanz des von diesen bevorzugten Modells erkennbar, die mit einem vorübergehenden Rückgang kompositionstheoretischer Reflexion zugunsten ästhetisch-hermeneutischer Ausführungen einhergeht. Ab der Jahrhundertmitte wird dann in Kompositionslehren (Adolf Bernhard Marx) und Lexika neben anderen klassischen Formprinzipien auch die zyklische Satzfolge theoretisch normiert und zunehmend dogmatisiert (mit philosophisch-spekulativer Ausrichtung bei Karl Reinhold Köstlin, mit eher positivistisch rückwärtsgerichtetem Blickwinkel bei Arrey von Dommer, der 1865 in seinem *Musikalischen Lexicon* schließlich auch den Begriff der „cyclischen Formen“ eingeführt hat).

An diesen drei Hauptpositionen der Musiktheorie orientiert sich die im Wesentlichen ternäre Gliederung der Arbeit (Kap. I, II, IV; das dem Verhältnis von Mehr- und Einsätzigkeit bzw. Symphonie und Ouvertüre gewidmete Kap. III bildet eher einen Exkurs, ebenso wie der Seitenblick in Kap. 4.4.1 auf die Symphonische Dichtung). Wichtiger noch als die stets sehr klare und ausgewogene Erörterung der genuin kompositionstheoretischen Quellen zur zyklischen Form ist freilich die intensive Auseinandersetzung mit Texten, die diesen Aspekt in einem breiteren, primär musikästhetischen Kontext (mit)behandeln. Dieser Diskurs wird vor allem in den Kapiteln II (frühes 19. Jahrhundert) und IV.2 (A. B. Marx' Beethoven-Rezeption) aufgearbeitet. Schabram gelingt es hier zu zeigen, wie die zeitgenössischen Autoren diverse allgemeine ästhetische Konzepte heranzogen, um den Vorwurf der älteren Theorie zu entkräften, dass die praktizierte Satzfolge unnatürlich und willkürlich sei. Zu diesen Konzepten zählen

die Kategorien des „Charakters“ bzw. „Charakteristischen“ (Christian Gottfried Körner) und des „Organischen“ (Christian Friedrich Michaelis u. a.), die in der Forschung zwar bereits bekannt sind, aber bislang nicht konsequent auf den Satzzyklus bezogen wurden, sowie die vor allem in Rezensionen häufig verwendeten Begriffe des „Seelengemäldes“ und des (oft autobiographisch gedeuteten) „Lebensbildes“. Erst mithilfe solcher transmusikalischer Kategorien, so die These des Autors, vermochten die zeitgenössischen Autoren zu einer angemessenen Würdigung dessen zu gelangen, was die vier Sätze einer Symphonie letztlich zusammenhält und ihre irreversible Prozessualität ausmacht: Gerade durch ihren Kontrast ergänzen sie sich zu einer charakterlich vielschichtigen „Totalität“, die den Anspruch auf Universalität und Größe einlöst.

Knüpft Schabram mit dieser These teilweise an ältere Arbeiten an (namentlich an Stefan Kunze und Arno Forchert), so ist doch hervorzuheben, dass sie vor ihm niemand in einer auch nur annähernd so breiten und tiefgründigen Weise im zeitgenössischen Schrifttum belegt hat (einschließlich Überlegungen zur Rolle des historischen und des „impliziten“ Hörers). Der detaillierte, überzeugende Nachweis der engen Verzahnung von theoretischen und ästhetischen, strukturellen und emotionalen Aspekten im damaligen Instrumentalmusik-Diskurs zählt zu den wichtigsten Verdiensten der Arbeit. Er macht einmal mehr deutlich, dass eine rein satztechnische Analyse, wie sie im 20. Jahrhundert lange dominierte, der Sicht der Zeitgenossen (einschließlich der Komponisten) auf die Symphonie nicht gerecht wird.

Darüber hinaus vermag Schabram mithilfe seines „inkluisiven“ Ansatzes zu zeigen, wie stark die Rezeption der kanonisierten Werke (allen voran Beethovens) durch diese (auch) für den Diskurs über „Zyklizität“ konstitutiven transmusikalischen Kategorien geprägt wurde. So ergeben sich immer wieder Querbezüge zwischen der Aufarbeitung des

Diskurses und werkanalytischen Betrachtungen. Den Höhepunkt dieses Ineinandergreifens bildet das Kapitel zum „symphonischen Einheitsverständnis“ Robert Schumanns (IV.1). Dieses Fallbeispiel hat den Vorteil, dass man auf reichliche Selbstaussagen des Komponisten zu fremden und eigenen Werken zurückgreifen kann. Schabram gelingt es hier aber auch, die Vielfalt der von Schumann dem Problem der Zyklusgestaltung ‚nach Beethoven‘ abgewonnenen Lösungen eindrucksvoll zu demonstrieren (anhand der Symphonien Nr. 2–4 sowie Overtüre, Scherzo und Finale op. 52; bei Schumanns Symphonie Nr. 4 d-Moll wäre meines Erachtens der ironische Umgang mit der Moll-Dur-Dramaturgie und ihrer Erwartungshaltung des ‚per aspera ad astra‘, die bei der Überleitung vom dritten zum vierten Satz zunächst ostentativ aufgebaut und dann im Finale dekonstruiert wird, stärker zu berücksichtigen). Der ästhetisch-poetische Aspekte einbeziehende Blickwinkel rechtfertigt sich ebenso bei den Exkursen zu Overtüre und Programmmusik, in denen Schabram zu Recht das Verbindende mit der Symphonie hervorhebt, wie bei dem Überblick über weniger bekannte Gattungsbeiträge der Jahrhundertmitte von Niels W. Gade, Anton Rubinstein, Joachim Raff, Johann Joseph Abert und Josef Gabriel Rheinberger, deren poetische Titel wiederum auf die oben genannten ästhetischen und inhaltlichen Kategorien rekurren.

Besonders hervorzuheben ist schließlich auch die enge Vernetzung der ästhetisch-werkanalytischen Überlegungen mit der Alltagsrealität der zeitgenössischen Konzertpraxis. Sie erfolgt durch die Aufarbeitung der damaligen Diskussion über die Aufführung einzelner Sätze sowie über die Ausbreitung der Sätze einer Symphonie über einen ganzen Konzertabend (zu Beginn der zwei Teile und am Ende des bunten potpourriartigen Programms). Schabram zeigt hier im Allgemeinen wie auch an prominenten Sonderfällen (wie dem Chorfinale von Beethovens Neun-

ter), wie das Bewusstsein für die innere Zusammengehörigkeit der Sätze im Musikschrifttum wuchs (auch im Zuge der allgemeinen Durchsetzung des Werkkonzepts in der Instrumentalmusik), ohne zu verschweigen, dass dem zuwiderlaufende Praktiken an manchen Orten noch lange gebräuchlich blieben.

Freilich lassen sich bei einem derart weitgefassten Thema stets Aspekte finden, die man noch ergänzen könnte (etwa ein Kapitel zur zyklischen Funktion der langsamen Einleitung, die von einigen zeitgenössischen Autoren sogar als eigener, fünfter Teil des Satzzyklus betrachtet wurde, oder auch zur Tonartendramaturgie). Nichtsdestotrotz bietet Schabrams Buch ein außerordentlich breites, faszinierendes Panorama, das eine Vielzahl wertvoller Einblicke in den Diskurs über großformatige Instrumentalmusik und seine Vernetzung mit der kompositorischen Praxis vermittelt und so eine neue, unumgängliche Grundlage für zukünftige Studien zur zyklischen Idee und Form schafft. (Im Fall einer zweiten Auflage wäre unbedingt ein Personen- und Werkregister zu ergänzen.)

(September 2017)

Stefan Keym

Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Armin RAAB. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2015. VIII, 343 S., Abb., Nbsp.

Man muss sich der zu Beginn des Bandes unter dem Vorbehalt, „vielleicht übertrieben“ zu sein, aber doch dogmatisch formulierten These, die Widmung sei „Bestandteil der Komposition“ (S. 28) nicht anschließen, um zu sehen, dass diesem zweifellos bedeutenden, je nach Lage auch „Paratext“ zu nennenden Aspekt des musikalischen Werkes

bislang recht wenig Beachtung geschenkt wurde. Die Aufmerksamkeit für das Phänomen hat sich in den vergangenen Jahren zwar gesteigert, dennoch sind umfassende kontextualisierende wie systematisierende Untersuchungen bislang Mangelware. Mit dem aus dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress 2011 in Bonn hervorgegangenen Band über Personen, Strategien und Praktiken der Widmungen bei Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven dürfte nun die Grundversorgung zumindest für einen bedeutenden Ausschnitt des Widmungswesens gegeben sein. Wie komplex sich dieser einerseits gestaltet und wie groß andererseits seine Bedeutung für die Marktmechanismen, das Sozialprestige und letztlich die künstlerische Freiheit eines Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert sein kann, lässt sich den 14 fundierten Beiträgen internationaler Forscher entnehmen.

Das Anliegen, Grundlagen auf dem Gebiet der Widmungen zu schaffen, wird vor allem in den reichhaltigen Überblicksartikeln zu historischen Themen der Widmungsgeschichte deutlich, die in dem Band erstmals vorgelegt sind.

Den Auftakt bildet ein Überblick über die „Widmungen in der Geschichte des Musikdrucks“ mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert (Axel Beer). Trotz der historischen und geographischen Grenzen, die sich der Verfasser in Anpassung an den Themenschwerpunkt setzt, lässt sich sein Beitrag mit einem knappen Überblick über den Stand der musikalischen Widmungsforschung und dem Versuch einer „Typologie der Widmung“ (S. 17) unter Berücksichtigung auch von Komponisten außerhalb des Kanons als erfolgreicher Ansatz dafür auffassen, das umfassende Thema des musikalischen Widmungswesens systematisch zu umreißen.

Systematisch aufgestellt und kommentiert werden im Folgenden die Widmungen von Haydn unter besonderer Berücksichtigung der Geschlechterverhältnisse (Gerhard

Winkler) und von Beethoven mit Fokus auf die „europäischen Magnaten“ (Bernhard R. Appel), „Bonner Widmungsträger“ (Maria Rößner-Richarz) und „Musiker aus seinem Bekanntenkreis“ (William Kinderman). Wie ergiebig dank gründlicher Recherchen nahezu alle Überblicksdarstellungen ausfallen, lässt sich exemplarisch an dem Beitrag über die Widmungen an Personen nachvollziehen, die Beethoven an Personen aus Bonn aussandte. Das im Vergleich eher randständige Thema wird durch die Autorin statistisch minutiös aufgerollt und mit dem Werdegang des jungen Musikers und Komponisten verknüpft, vor allem aber um ausführliche biographische Beigaben zu den Widmungsträgern bereichert, aus denen heraus das soziale Netz und die beruflichen Bestrebungen des jungen Beethovens, dessen „Widmungsehrgeiz“ sich später auf die höchsten Häupter Europas ausweitet (S. 139), plastisch wird. Dass die einzelnen Widmungsvorgänge nach individuellen Interpretationen verlangen – und je größer die soziale Differenz zwischen Adressat und Empfänger, desto mehr –, wird anhand der Betrachtungen zu Beethovens Widmungen an die Adels Häuser Europas und Russlands deutlich. Neben tabellarischen Darstellungen, die das planvolle Vorgehen des Komponisten in der Verknüpfung mit den höchsten Adelskreisen buchstäblich sichtbar machen, erregt der Beitrag, der der Frage nach den Motiven für eine Nicht-Widmung, nämlich an den österreichischen Kaiser Franz I., nachgeht, neues Interesse für ein Thema, das, wenn man etwa an die angedachte Widmung der „Eroica“ an Napoleon denkt, nahezu ausdiskutiert zu sein scheint.

Mehrere Beiträge befragen Widmungsvorgänge, die in umgekehrter Richtung, d. h. an Haydn (Mekala Padmanabhan, James Webster) und Beethoven (Friederike Grigat), erfolgten. Während der ästhetische Einfluss von Haydn in England, den Padmanabhan am Beispiel von Klavierwerken zweier unbekannter britischer Komponisten unter-

sucht, wenig überraschend ausfällt, scheint doch der Ansatz, die Rezeptionswellen, die von einem erfolgreichen Komponisten ausgingen, auf diese Weise auszumessen, grundsätzlich vielversprechend. Dasselbe gilt natürlich auch für Beethoven, dessen Widmungseingang Grigat erstmalig grundlegend katalogisiert.

Wie lohnend ein neuer Blick auf altbekannte Einzelfälle sein kann, beweisen die Fallstudien zur Widmung von Wolfgang Amadeus Mozarts Streichquartetten op. 10 an Haydn (James Webster) sowie von Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ op. 98 (Birgit Lodes). Ausgehend von einem close-reading des häufig nur eindimensional wahrgenommenen Widmungsbriefes von Mozart an Haydn diskutiert Webster Auffälligkeiten in der Rhetorik des Textes sowie dessen Autorschaft und legt unter Einbeziehung des vielschichtigen Kontextes – von der Entstehung über die Drucklegung bis zur (Nicht-)Rezeption – die Ambivalenzen und Komplexität der berühmten Widmung offen. An Lodes' fast schon sensationell zu nennenden Ergebnissen über den Widmungskontext von Beethovens op. 98 zeigt sich beispielhaft, dass sich durch Nachforschungen auf diesem Gebiet bisweilen völlig neue Ansichten eines Werkes ergeben können. Im Zusammenhang der „bewusst kalkulierten [musikalischen] Passgenauigkeit“ (S. 184), die der Beitrag an einer Reihe von Adelligen zugeeigneten Kompositionen eruiert, führt die Autorin aus verschiedenen Richtungen schlagende Beweise dafür an, dass dem berühmten Liederzyklus nicht Beethovens eigenes Liebesleid, sondern ein persönlicher Schicksalsschlag des Widmungsträgers und Mäzens, Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, zugrunde liegt und dass er darauf auch musikalisch sensibel reagiert.

Mit seinen Überlegungen zum Einfluss der Interpretationspraxis und Persönlichkeit Klavier spielender Damen auf die Ästhetik der Werke, die Haydn ihnen zueignete, weist

Tom Beghin auf eine Subjektivität der Widmungen hin, die man hier noch weniger erwartet als bei späteren Komponistengenerationen.

Die interdisziplinäre Einbettung des Gegenstandes gewähren vor allem die Aufsätze zu den „Anrede- und Grußformeln in der deutschen Briefliteratur und in Widmungstexten um 1800“ (Norbert Oellers) sowie zu Widmungen aus kommunikations- bzw. gesellschaftstheoretischer Sicht (Emily Green). In den medialen Zuordnungen des Phänomens, das, wie es Green beschreibt, von der „public performance“ (S. 30) bis zu dem von Pierre Bourdieu geprägten Begriff des „symbolischen Kapitals“ (S. 41) reicht, scheint ebenso wie in literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die in den vorliegenden Artikeln immerhin gelegentlich gestreift werden (z. B. Lodes, S. 173), noch einiges Potential verborgen, um den speziellen Fall der musikalischen Widmung näher zu charakterisieren.

Der Band, durch zahlreiche Abbildungen prägnant ergänzt, beleuchtet das Phänomen der musikalischen Widmung aus einer Vielzahl von Perspektiven heraus und entfaltet in den Einzelstudien ein breites Angebot an Ideen und Methoden, wie man ihm gerecht werden kann. Offenkundig wird dabei, dass es fast immer unzureichend ist, sich auf einen Blickwinkel zu beschränken. Vielmehr scheint es unausweichlich, das gesamte Spektrum medialer, sozialgeschichtlicher, biographischer, politischer und ästhetischer Bezüge im Blick zu behalten, um den Hintergründen und Wirkungsweisen einer Widmung, die von Fall zu Fall tatsächlich als „Bestandteil der Komposition“ geltend gemacht werden kann, auf die Spur zu kommen. Ein sehr verdienstvoller und anregender Vorstoß in ein Areal, dessen weitverzweigte und im Einzelnen noch unerschlossene Gänge auf Grundlage dieser Publikation leichter zugänglich sein dürften als je zuvor.

(Oktober 2017)

Sophia Gustorff

KATHRIN KIRSCH: Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 307 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 52.)

Einer Rekonstruktion des kompositorischen Schaffensprozesses vom ersten Einfall bis zur Veröffentlichung im Druck sind im Fall Johannes Brahms' enge Grenzen gesetzt. Bleiben Aufschlüsse über frühe Stadien der Genese seiner Werke in der Regel gänzlich verwehrt, da Brahms bekanntlich die meisten seiner Skizzen und Entwürfe vernichtete, sind es vor allem Materialien aus fortgeschrittenen Entstehungsphasen auf dem Wege zur Drucklegung, die Einblicke in die Werkstatt des Komponisten eröffnen. Auf die Bedeutung, die in diesem Zusammenhang insbesondere den Korrekturabzügen zukommt, macht die mit der neuen Brahms-Gesamtausgabe befasste Editionsphilologie seit einigen Jahren verstärkt aufmerksam. Dass die Erschließung und Auswertung dieser Quellen indessen nicht allein zur Lösung editorischer Detailprobleme beiträgt und sich auf einen Platz in Einleitungskapiteln und Kritischen Berichten aktueller Werkeditionen zu beschränken hat, sondern grundsätzlich weiterführende Erkenntnisse über Brahms' Arbeitsweise, seine Werkideen, notations-technische und aufführungsbezogene Strategien, Korrektur-, Redaktions- und Drucklegungsprozesse sowie über die intensiven Kooperationen mit seinen Verlegern und Lektoren vermittelt, zeigt eindrucklich die 2013 publizierte Studie von Kathrin Kirsch. Sie basiert auf einem am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel eingerichteten Forschungsprojekt, das von MitarbeiterInnen der Kieler Brahms-Gesamtausgabe angeregt, von Johannes Behr begonnen und von Kathrin Kirsch weitergeführt und abgeschlossen wurde.

Als Ausgangspunkte und Schlüsselbeispiele mit weitreichendem, teils komplexen-

tärem Aufschlusspotential, stehen die erhaltenen druckrelevanten Vorabzüge zum zweiten Klavierkonzert op. 83 und zum ersten Streichquintett op. 88 (zu letzterem konnte Kirsch noch einen bislang unbekanntem Korrekturabzug aus der Bibliothek Renate und Kurt Hofmann im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien identifizieren) im Zentrum der Betrachtung; ergänzend herangezogen werden instruktive Beispiele aus weiteren der derzeit rund 50 bekannten Vorabzüge, die im Anhang entsprechend dem Forschungsstand zum Zeitpunkt des Erscheinens der Studie vollständig erfasst und ausführlich beschrieben sind. Grundlegend ist auch die sorgfältige terminologische Bestimmung und funktionale Einordnung unterschiedlicher Typen von Vorabzügen, die die Bandbreite der verlegerischen Aktivitäten vor dem eigentlichen Auflagendruck und deren Stellenwert für die letztendlich von Brahms autorisierte Druckfassung verdeutlichen.

Als Druckdokumente mit zumeist umfangreichen handschriftlichen Eintragungen verschiedener Verfasser aus mehreren Bearbeitungsschichten vermögen Korrekturabzüge zwar substantiell zur Erhellung der als „Black Box“ bezeichneten Drucklegungsphase beitragen, deren Ausgangs- und Endpunkt – die autographe Stichvorlage und der Erstdruck – stets voneinander abweichen. Dies gilt selbst dann, wenn eine genaue Zuschreibung sämtlicher handschriftlicher Eingriffe in den im Sammelkorrekturabzug wiedergegebenen Notentext zu konkreten Personen des am Drucklegungsprozess beteiligten Mitarbeiterkollektivs nicht zweifelsfrei möglich ist. Die Plausibilität und Tragweite der anhand eines Vorabzugs zu gewinnenden Informationen erschließen sich jedoch häufig erst durch den Einbezug vielfältiger weiterer Quellenmaterialien – Vergleiche mit anderen Werkquellen, aber auch Auswertungen von Korrespondenzen und Dokumenten zu Proben oder ersten Aufführungen eines betreffenden Werkes – sowie durch deren kritische Interpretation auf der Basis ein-

schlägiger editorisch-philologischer und musikalischer Erfahrung. Diesen komplexen Prozess aus minutiöser Materialanalyse und erfahrungsgespeister Zusammenführung von Beobachtung sowie Einordnung von Befunden methodisch unter Kontrolle zu halten, gelingt Kirsch ebenso wie die Findung einer geeigneten, gewinnbringend zu lesenden Darstellungsform, die über die souveräne Erörterung musikphilologischer Spezialfälle hinausführt und das einzelne Beispiel immer wieder in größere Zusammenhänge einbindet, wodurch auch generelle Strukturen und typische Abläufe im Zusammenspiel von Komponist, Verlag, Lektorat und Stecherei sichtbar werden. So ist die Integration von übergreifenden Kapiteln zum Musikdruck in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu den technischen Voraussetzungen und Problemkonstellationen der Stecherei sowie zur langjährig bewährten Zusammenarbeit zwischen Brahms und seinem Lektor Robert Keller eine sinnvolle Entscheidung.

Vereinzelte Inkongruenzen wie die erst wesentlich später eingelöste Ankündigung einer „folgende[n] Zusammenschau der Vorgänge im Korrekturprozess der beiden Werke“ (gemeint sind op. 83 und op. 88) auf Seite 41 oder gelegentlich festzustellende inhaltliche Redundanzen bleiben vernachlässigbar. Entsprechendes gilt für einzelne Formulierungen, über die man vielleicht stolpern könnte. So ließe sich fragen, inwieweit die Kapitelüberschrift „Komposition durch Redaktion“ (S. 104ff.) den darunter verhandelten Sachverhalt, nämlich die Einflüsse redaktioneller Arbeiten weniger auf die kompositorische Struktur selbst, als auf deren unmissverständliche notationstechnische Darstellung sowie die „Feinabstimmung der dynamisch-artikulatorischen und agogischen Schicht“ (S. 145), adäquat widerspiegelt. Auch mag die Konstatierung, „dass die Druckphase bei Brahms einen weiteren unverzichtbaren Arbeitsschritt einer Komposition auf dem Weg zum ‚Opus‘ bildete“ (S. 239), den Einwand provozieren, ob nicht

eher Brahms' grundsätzliches Verständnis seiner Kompositionen als „Opus“ und das von Kirsch überzeugend offengelegte Bestreben nach dessen bestmöglicher Präsentation die Voraussetzung für die Intensität, Sorgfalt und den Aufwand seiner redaktionellen Arbeiten waren – zumal auch die für Brahms gelegentlich noch nach Erscheinen des Erstdrucks dokumentierte Bereitschaft zu Änderungen oder zur Sanktionierung interpretatorischer Freiheiten dagegen spricht, seinen Opus-Begriff an das Resultat eines Drucklegungsprozesses zu koppeln.

Außer Frage steht die Bedeutung der von Kirsch beigebrachten Ergebnisse. Sie lassen ein differenziertes Bild der Phase zwischen Erstellung einer handschriftlichen Stichvorlage durch Brahms und dem Erscheinen des von ihm autorisierten Werktextes im Erstdruck entstehen, das Brahms' großen Anteil an praktisch allen Phasen der Korrekturarbeit bestätigt und konkretisiert. Indem Kirsch auf potentiell während Brahms' eigener redaktioneller und kompositorischer Arbeiten auftretende Fehlerquellen verweist oder fremde Eingriffe in den Notentext als Ergebnis einer einvernehmlichen Absprache mit Brahms plausibel machen kann, werden das ehemals sakrosankte „Urtext“-Paradigma weiter relativiert und Perspektiven für eine zeitgemäße Neukonzeption der damit verbundenen Vorstellung materialer Gegebenheiten aufgezeigt. Darüber hinaus deckt Kirsch standardisierte wie individuelle Arbeitsabläufe des Lektors sowie den Einflussrahmen weiterer am Korrekturverfahren beteiligter Personen auf und öffnet den Blick für eine Vielzahl möglicher personeller, situativer und funktionaler Konstellationen des Drucklegungsprozesses, die für die Interpretation und Gewichtung autographischer wie allographischer Befunde des druckrelevanten Quellenbestands ins Gewicht fallen.

(August 2017)

Gundela Bobeth

CHRISTOPHER FIFIELD: The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XXI, 308 S., Abb., Nbsp.

Die Ansicht, die Symphonie sei nach Beethoven unter dem Eindruck seines anscheinend unerreichbaren Vorbilds in eine Krise geraten, von der sie sich erst dank Brahms vollständig erholt habe, zählt zu den umstrittensten Topoi der Rezeptionsgeschichte der Gattung. Namentlich Carl Dahlhaus provozierte, indem er das darin enthaltene Werturteil weiter zuspitzte und von einer „toten Zeit“ der Symphonie nach 1850 sprach, eine lebhafte Debatte, die ab den 1990er Jahren zahlreiche bedeutende Studien hervorbrachte, welche den Blick auf das Thema wesentlich ausdifferenziert haben.

Insofern mag es überraschen, dass Christopher Fifield in seiner Monographie wiederum auf diesen Topos zurückgreift. Dabei ist die Position des englischen Dirigenten und Musikforschers durchaus ambivalent: Einerseits bestätigt er die heroengeschichtliche Sichtweise durch den pathetischen Untertitel („Fall and Rise“) und durch die Wahl der Uraufführungen von Beethovens Neunter (1824) und Brahms' Erster (1876) als Eckdaten der Untersuchung. Andererseits besteht sein Hauptanliegen gerade darin, zu zeigen, dass innerhalb dieses halben Jahrhunderts sehr wohl eine Vielzahl bedeutender Gattungsbeiträge entstand, die aufzuführen und zu analysieren sich lohnt. Dabei geht es dem Autor vor allem um die weitgehend vergessenen sogenannten „Kleinmeister“, während er die kanonisierten Werke von Mendelssohn und Schumann bewusst ausklammert. Zielen tabellarische Übersichten auf eine möglichst vollständige Aufstellung des Repertoires, so wird für die analytischen Studien notwendigerweise eine (allerdings breite) Auswahl getroffen, wobei Fifield Originalität, die Weiterentwicklung der Gattung und den Einfluss auf andere Komponi-

sten als Kriterien einer „good symphony“ (S. 3) benennt.

Ebenso wie der zeitliche Rahmen erscheint auch der geographische Skopus der Studie diskussionswürdig: Mit der „German Symphony“ ist die symphonische Produktion in Deutschland gemeint (einschließlich dort wirkender „Ausländer“ wie Johannes Verhulst und Niels W. Gade); österreichische Komponisten hingegen werden ausgeklammert. Dies ist nicht nur politisch problematisch (schließlich gehörte Österreich bis 1866 ebenso zum Deutschen Bund wie Preußen oder Sachsen), sondern auch im Hinblick auf die vielfältige musikkulturelle Vernetzung (gerade Beethoven und Brahms lebten bekanntlich in Wien).

Der eigentliche Grund für diese Einschränkung besteht wohl darin, dass der Autor bei seinen sozial- und institutionsgeschichtlichen Ausführungen, die die Analysen ergänzen, den Fokus stark auf Leipzig richtet: Dem Musikleben der sächsischen Metropole ist ein ganzes Kapitel gewidmet, das nicht zufällig in der Mitte des Bandes steht. Dagegen sind die übrigen, primär werkanalytischen Kapitel auf die musikalische Produktion jeweils eines Jahrzehnts bezogen. Fifield unterstreicht zu Recht die zentrale Bedeutung Leipzigs für die Geschichte der Symphonie des 19. Jahrhunderts sowie die zunehmend konservative Ausrichtung der Institutionen dieser Stadt nach Mendelssohns Tod. Problematisch und geradezu irreführend ist jedoch, dass er den Eindruck vermittelt, die Stadt habe diese Bedeutung erst mit dem Amtsantritt Mendelssohns als Gewandhaus-Kapellmeister (1835) und mit der Gründung des Conservatoriums der Musik (1843) erlangt. Die entscheidende Rolle, die das Gewandhaus, die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die ortsansässigen Musikverlage im frühen 19. Jahrhundert bei der überregionalen Etablierung des klassischen symphonischen Kanons spielten, wird dabei ganz ausgeblendet, obwohl in ihr wesentliche Ursachen für den späteren Kon-

servatismus liegen. Offensichtlich hat der Autor die neuere Literatur zur „Musikstadt Leipzig“ nicht zur Kenntnis genommen. Ebenso fehlt eine Auseinandersetzung mit den wegweisenden gattungsgeschichtlichen Monographien zur Symphonie des 19. Jahrhunderts von Siegfried Oechsle (1992) und Wolfram Steinbeck (2002), was umso mehr verwundert, als auf zahlreiche andere deutschsprachige Titel Bezug genommen wird.

Gleichwohl ist hervorzuheben, dass Fifields Buch in seinen Analyseteilen viele wertvolle neue Beobachtungen bietet. Die schmale Literatur zu den Symphonien von Komponisten wie Johann Wenzel Kalliwoda, Franz Lachner, Carl Reinecke, Robert Volkmann, Joachim Raff, Max Bruch, Felix Draeseke u. a. wird dadurch um wesentliche Einblicke erweitert. Insgesamt werden nicht weniger als 36 Werke von 20 Komponisten besprochen. Die Analysen, die einen Mittelweg zwischen Werkeinführung und schlaglichtartigen Detailbeobachtungen wählen, sind durch ca. 350 Notenbeispiele bebildert (überwiegend Themen im Klavierauszug). Darüber hinaus vermag der Autor, nicht zuletzt dank seiner langjährigen praktischen Repertoire-Erfahrung als Dirigent, zahlreiche thematische und stilistische Querbezüge zwischen den Gattungsbeiträgen verschiedener Komponisten aufzudecken. Der spektakulärste dieser Bezüge ist zweifellos derjenige zwischen der langsamen Einleitung von Brahms' Erster Symphonie und der Coda des langsamen Satzes der Symphonie d-Moll seines Freundes Julius Otto Grimm, von der drei Sätze bereits 1852 bei einem öffentlichen Schülervorspiel am Leipziger Conservatorium erklangen, während ihre vollständige, viersätzigere Fassung erst 1874 erschien. Dieser Bezug bildet auch die Grundlage für den abschließenden Clou des Buches, denn Fifield vertritt die These, dass die späte Publikation von Grimms Symphonie Brahms den entscheidenden Anstoß dafür lieferte, seine eigene, bereits ab den 1850er Jahren skiz-

zierte Symphonie c-Moll endlich zu vollenden, indem er ihr eine langsame Einleitung voranstellte.

Damit sowie mit anderen auf Brahms „vorausweisenden“ Zügen vornehmlich bei Friedrich Gernsheim, Hermann Goetz und Grimm suggeriert Fifield, dass die „Kleinmeister“ letztlich doch den Weg bahnten, auf dem Brahms und andere Heroen der Symphonik dann weitergingen. Inwieweit diese teleologische Sichtweise der historischen Realität gerecht wird, bleibt fraglich. Eher hätte es sich angeboten, einige Subgattungsstränge innerhalb des Repertoires herauszuarbeiten (wie etwa die Tendenz zu einer „leichteren“ Symphonie, die von Mendelssohns erst ab den 1850er Jahren rezipierter „Italienischer“ und Gades Vierter bis zu Goetz' Zweiter führt).

Bemerkenswert ist schließlich noch eine Statistik am Ende des Bands, die das Alter der Komponisten bei der Vollendung ihrer ersten Symphonie angibt. Hier ist eine deutliche Verschiebung zu erkennen von ca. 25 Jahren in der ersten Jahrhunderthälfte auf ca. 40 in der zweiten. Dies deutet darauf hin, dass der Respekt, den die Komponisten unter dem Eindruck des „Beethoven Paradigma“ (Lydia Goehr) gegenüber der Symphonie entwickelten, sich längerfristig tatsächlich auf ihr Schaffen ausgewirkt hat. Diese Tendenz fiel jedoch mit dem Krisendiskurs, der von einigen Zeitgenossen wie Schumann, vor allem aber von Autoren des 20. Jahrhunderts bereits auf die Werkproduktion unmittelbar nach Beethoven bezogen wurde, nicht zusammen. Sie bildete eher eine späte Reaktion darauf, die letztlich durchaus zur Steigerung des Niveaus und zur Weiterentwicklung der Gattung beigetragen hat. Dies zeigen die Werke von Brahms, Bruckner und anderen Komponisten des späten 19. Jahrhunderts ebenso wie bereits die von Fifield in den analytischen Fokus gerückten Symphonien.

(September 2017)

Stefan Keym

MARIE SUMNER LOTT: The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities. Urbana u. a.: University of Illinois Press 2015. 328 S., Abb., Nbsp., Tab.

Sozialgeschichtlich ausgerichtete Untersuchungen zur Musik, die zugleich mit Methoden der Werkanalyse operieren, sind selten. Schon allein deshalb darf die Studie von Marie Sumner Lott Interesse beanspruchen, denn sie fragt nach dem Zusammenhang zwischen musikalischer Faktur und unterschiedlichen Rezipientengruppen – ihrem Erwartungshorizont, Geschmack und sozialen Ort – in der Streicherkammermusik des 19. Jahrhunderts. Der Untersuchungsrahmen spannt sich dabei von den 1820er Jahren bis zu den späten Kammermusikwerken von Johannes Brahms und Antonín Dvořák. Wie das einleitende Kapitel zum Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung darlegt, soll von der Musik ausgehend ein genauerer Aufschluss darüber gewonnen werden, welche unterschiedlichen Zielgruppen es für diese kammermusikalische Besetzungen gab und welche Stilistik oder Kompositionsart sie jeweils goutierten: „What music was available to musical consumers in the nineteenth century, and what does that music tell us about their musical tastes, priorities, and activities?“ (S. 4). Bei den „social worlds“ des Titels handelt es sich tatsächlich allerdings eher um ästhetische Welten, d. h. um Ausdifferenzierungen nach musikalisch-stilistischen Kriterien: In je eigenen Kapiteln rückt die Autorin mit dem von ihr so benannten „domestic string style“, dem „progressive style“ im Anschluss an Beethovens späte Quartette und der programmorientierten Kammermusik drei unterschiedliche Kompositionsweisen ins Zentrum. Diese Schreibarten an verschiedenen Werken analytisch aufzuzeigen, macht den größten Teil der Untersuchung aus. Die sozialgeschichtliche Perspektive tritt hinzu, indem für jeden dieser Stile auch eine spezifische Rezipienten-

gruppe angenommen wird. Da diese Gruppen aber nicht anders charakterisiert werden als eben durch ihre Zuordnung zu einem Stil, erfahren wir über ihren Geschmack, ihre Vorlieben und Aktivitäten nur das, was zuvor in die Musik hineingelesen wurde. An diesem argumentativen Zirkel hat das Buch, trotz der Interessantheit des untersuchten Repertoires und manch erhellender Beobachtungen im Detail, schwer zu tragen.

Das erste Kapitel widmet sich der Ökonomie des Genres Kammermusik: Anhand von Auflage- und Rechnungsbüchern der Verlage Hofmeister, Peters und Schlesinger werden Art und Anzahl der verlegten Werke, die möglichen Gewinnspannen sowie einige besonders prominent vertretene Komponisten betrachtet. Dabei zeigt sich, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kammermusik für Streicher einen immer geringeren Anteil an der Verlagsproduktion einnimmt, dass innerhalb dieses Repertoires sich die Gewichte zugunsten von Folgeauflagen bereits etablierter Werke verschieben und dass die meistverkauften Werke keineswegs die vom Kanon besonders ausgezeichneten „Meisterwerke“ waren, sondern solche, die dem häuslichen Musizieren mutmaßlich besonders entgegenkamen. Dazu zählten vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Quartettarrangements populärer Opern. Zusammen mit Opernpotpourris für Klaviertrio werden diese im zweiten Kapitel unter dem Aspekt einer Domestizierung des Fremden bzw. des für ein bürgerliches Zielpublikum potentiell Anstößigen betrachtet. Als eine solche Anpassung an Selbstbild und Wertekanon der Konsumenten versteht die Autorin beispielsweise das Fehlen der Wolfschluchtszene in Carl Wilhelm Hennings Quartettbearbeitung des *Freischütz* (S. 65ff.). Die Volksliedbearbeitungen Moritz Käsmayers aus den 1870er und 1880er Jahren werden hingegen als identitätsstabilisierender Ausdruck eines volkstümlichen Nationalismus und als Synthetisierung nationaler

Idiome zu einer einheitlichen „deutschen“ Musiksprache gedeutet (S. 73).

Kompositionstechnische Sachverhalte und soziale Konstellationen erscheinen in Sumner Lotts Studie einerseits durch einen Kommunikationszusammenhang von Produzenten, Verlegern und Konsumenten vermittelt, der den Marktmechanismen von Angebot und Nachfrage folgt. Andererseits müssen innermusikalische Aspekte, um sozialgeschichtliche Aussagekraft zu erlangen, entsprechend konnotiert werden. Für das Gros des untersuchten Repertoires leistet dies das dritte Kapitel, das mit dem „domestic string style“ eine zentrale Kategorie der Untersuchung etabliert. Darunter versteht die Autorin eine Schreibweise, die in besonderem Maße darauf angelegt ist, den Bedingungen privaten Quartett- oder Quintettspiels gerecht zu werden. Darauf ausgerichtet, „to bring pleasure to musicians playing in the home“ (S. 85), dominiert hier anstelle konzentrierter motivischer Arbeit die Präsentation großzügig ausgesponnener, sanglicher Themen. Es überwiegt ein unbeschwerter, alles Gelehrte meidender Tonfall im Rahmen einer konventionellen Formgebung, Durchführungselemente treten in den Hintergrund zugunsten der Beteiligung aller Stimmen an der melodischen Substanz. Solcherart definiert, wird dieser Stil sodann in Werken von Louis Spohr, Friedrich Kuhlau und George Onslow nachgewiesen, wobei die Wahl gerade dieser Komponisten mit der von ihnen selbst gepflegten Praxis privaten Musizierens im Freundeskreis sowie mit ihrer eigenen Zugehörigkeit zu eben jener Gesellschaftsschicht der „middle class“ bzw. des Bürgertums begründet wird, die im Zentrum der Untersuchung steht (S. 79). Ein Gegenbild zum „domestic string style“ entwickelt das vierte Kapitel mit dem „progressive style“, dem kompositorischen Anschluss an Beethovens späte Quartette, namentlich an op. 132. Die a-Moll-Quartette von Felix Mendelssohn (op. 13), Norbert Burgmüller (op. 14), Robert Schumann (op. 41,1) und Franz Ber-

wald werden dabei nicht nur als Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk gedeutet, sondern auch als direkte Antworten aufeinander. Sie konstituieren durch ihre Bezugnahme auf gemeinsame kompositorische Merkmale – Sumner Lott nennt außer der Tonart a-Moll noch die prominente Rolle von F-Dur als Nebentonart – einen Kommunikationszusammenhang und eine virtuelle Gemeinschaft fortschrittsorientierter Komponisten, einen „club‘ of musical insiders“ (S. 126). Die analytischen Betrachtungen sollen dabei zeigen, „how composers and publishers used musical style to harness chamber music’s ability to reinforce or create bonds of community“ (S. 144).

Ähnlich verfahren auch die folgenden Kapitel zur programmgebundenen Kammermusik sowie zur Streicherkammermusik von Brahms und Dvořák: Sie kategorisieren die Kompositionen anhand von Stilbegriffen, die zunächst mit Blick auf die soziale Dimension der Musik – ihre Publika und Aufführungsbedingungen – postuliert und sodann in den untersuchten Werken wiedergefunden werden. Das ist nicht nur zirkulär, sondern wirkt auch zunehmend redundant: Nachdem die Stilkategorien einmal etabliert sind, beschränkt sich die Untersuchung weitgehend darauf, die Werke ihnen jeweils zuzuweisen. Diskutierbare Einsichten im Detail sind dabei jedoch nicht ausgeschlossen. So ergibt sich für Brahms’ Œuvre in der gewählten Perspektive eine Dreiteilung mit den beiden Sextetten als einer „first maturity“ (S. 176), die dem melodieorientierten Stil häuslich intendierter Kammermusik folgt, den Quartetten op. 51 als kompositorisch komplexe, an eine musikalisch-intellektuelle Elite gerichtete Beiträge zum Gattungsdiskurs, und den Quintetten als Antwort auf die Neudeutsche Schule, namentlich auf das Quintett Anton Bruckners (op. 88), bzw. als Abschiedswerk (op. 111) in einer bewussten „collection of stylistic souvenirs“ (S. 175). Für den Zusammenhang von op. 88 mit Bruckners Streichquintett (S. 203) hätte man

allerdings gerne belastbare Argumente gelesen, ebenso für den Bezug des c-Moll-Quartetts op. 51,1 zu Bachs Chaconne für Violine solo, der sich einzig an der Ähnlichkeit einer Begleitfigur (Vl. 1, T. 24ff.) festmacht, an den aber weitreichende Interpretationen geknüpft werden (S. 196–199).

Sumner Lott beruft sich zu Beginn auf den Politologen Benedict Anderson und den von ihm geprägten Begriff der „imagined communities“ (S. 9, auch eine Auseinandersetzung mit William Webers älterem Konzept der „taste publics“ wäre hier denkbar gewesen). Dessen Potential für sozial- und rezeptionshistorische Fragestellungen zur Musik bleibt allerdings noch weiter zu erkunden; in der vorliegenden Studie dominiert einstweilen das Interesse an der Musik und an einem teils recht unbekanntem Repertoire.

(Oktober 2017)

Markus Bögemann

INA KNOTH: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. Mainz u. a.: Schott Music 2016. 480 S., Nbsp. (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt. Band 14.)

Will man bei Hindemiths *Die Harmonie der Welt* über Lebensstationen des Astronomen, Mathematikers und Theologen Johannes Kepler sprechen, stolpert man (wie bei *Mathis der Maler*) über die Koexistenz titelgleicher Oper und Symphonie. Als Oper blieb sie ungedruckt: „auf eine Anfrage [...] für einen Druck reagierte [d]er [Komponist] 1962 ablehnend, da er zunächst noch auf eine weitere Aufführung als Anlass für eine erneute Umgestaltung warten wollte“ (S. 2). Gefragt nach den Unterschieden der (verhalten aufgenommenen) Uraufführung 1957 und einer veränderten Inszenierung (mit positiverer Resonanz) entgegnete Hindemith: „Eine solche Frage kann nur aufkommen, wenn man den vor Wagner kaum

gekannten Begriff der unveränderlichen Einmaligkeit einer Opernpartitur gelten läßt. [...] Ich gehöre gerne zu jener unentwegten Schar von Änderern, die von Monteverdi über Mozart und Beethoven zu Verdi reicht“ (S. 28).

In ihrer Unabgeschlossenheit und Relativität neben anderen rekonstruierbaren Prozessstufen sind beide Ausformungen „nur“ Brechungen entlang des jahrzehntelangen Kompositions-, Recherche-, Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionsprozesses innerhalb eines umfassenden kulturgeschichtlichen Zusammenhangs: „Allein für die Zeit vor der Uraufführung“ kann Knoth „sieben verschiedene Opern-Prozesszustände [...] mit zahlreichen Varianten und Korrekturschichten“ ausmachen (S. 3). Der nach vielen Faktoren offene Prozess ist zugleich Untersuchungs- wie methodischer Bewährungsgegenstand: „Dass nicht der Kompositionsprozess von der *Harmonie der Welt*, sondern der Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt* ihr Gegenstand ist“, begründet sich, indem „weniger ein ‚Weg zur Wahrheit‘ als vielmehr der Prozess verschiedener, genauso vorübergehender wie von multiplen Faktoren bestimmter ‚Wahrheits‘formulierungen des Komponisten [...] entscheidend waren“ (S. 1).

Eine solche Prozessorientierung bewegt sich im hochkonjunkturellen Feld, das sich um genetische und Phasierungsfragen kümmert und durch Ordnung von Quellenmaterial nach Blicken in kompositorische „Werkstätten“ trachtet. So könnte die Studie als Vorarbeit zu einer digitalen Edition dienen. In Zeiten eines stetig dekonstruierten Werkbegriffs, stetiger Semiose-Prozesse und Unmöglichkeitseingeständnissen normativer Bedeutungsattributionen – hinzukommen die Unwägbarkeiten einer Oper, die sich immer erst in der Situiertheit aktueller Inszenierung erfüllt –, dazu bei einem in Nachlassmaterialien verstreuten Prozess (anstatt eines Werkes), ist ein solcher Musik- und Kulturwissenschaft „als anachronistische Schein-

Alternativen“ (S. 8) betrachtender Ansatz naheliegend und entspricht der Höhe diskursanalytischen Problembewusstseins.

Da Hindemith eine von Vorurteilen und Verdikten geprägte Rezeption erfuhr, will Knoth „einen Neustart der wissenschaftlichen Rezeption der *Harmonie der Welt* wagen“ und sich „auf den Prozess der Komposition, den dynamischen Ablauf der Gestaltung mit seinen Veränderungen und Verlagerungen einlasse[n]“ (S. 19). Das mutige Wagnis mutet jedoch zugleich etwas tautologisch und willfährig an, denn die vielen Variablen des poststrukturalistischen Ansatzes erweisen sich schließlich als günstig, da sie zu verschiedenen methodischen „Gemachtheiten“ berechtigen und mit der Verortung im Raum „objektiver Wertungslosigkeit“ in Kauf nehmen, selbst relativ zu sein. „Ausweglosigkeit“ (Aporie) als erkenntnistheoretische Grenze, die systematisch zu verschieben Wissenschaft jahrhundertlang herausforderte, wird (uneingestanden) zum neuen „Ausweg“: Das Aporetische lockt an allen Fronten und eignet sich zu nivellierenden Formeln: „Von Quellen zu sprechen, heißt von Lücken zu sprechen. Von Überlieferung zu sprechen, heißt von lückenhafter Überlieferung zu sprechen. Von Erinnerung zu sprechen, heißt von Vergessen zu sprechen“ (zitiert nach Bernhard Fetz 2009; S. 34). Auf Niederschriften ist nur beschränkt Verlass, da diese nicht Teil des (genuin gedanklichen) Kompositionsprozesses, sondern in ihrer Reflektiertheit bereits mittelbare Folge sind. Als Fluchtpunkt dieser kardinalen Ambivalenzen dient Andreas Reckwitz’ „bedeutungsorientierte Kontingenzperspektive“, die hier erstmals auf einen jahrzehntelangen Kompositionsprozess angewendet wird: „Indem die Abhängigkeit der Praktiken von historisch- und lokal-spezifischen Wissensordnungen herausgearbeitet wird, wird die Kontingenz dieser Praktiken, ihre Nicht-Notwendigkeit und Historizität demonstriert“ (S. 10). So ist die Studie ein analoger Prozess, der die Kontingenz-Proble-

matik raffiniert gegen sich wendet, indem deren Sichtbarmachung zum (willkommenen) summarischen Ziel erhoben wird.

Sein Potential erweist das theoretisch oft nur ex negativo absteckbare Hybrid „Kompositionsprozess“ in der verdienstvollen erstmaligen systematischen Erschließung und gründlichen Aufarbeitung des Quellenmaterials. Unter verschiedensten Fragestellungen vermag der Ansatz die (vor allem aus dem Frankfurter Nachlass, daneben aus Hindemiths Privatbibliothek im schweizerischen Blonay stammenden) Quellen zum „Sprechen“ zu bringen und ihnen plastische Einblicke in Denken, Arbeitsmethodik, Motivation und Geschichtsbewusstsein zu entlocken; zudem Hindemiths instruktiv-pädagogische wie saloppe Untiefen besitzende Sprache kritisch zu durchleuchten. Abschließend stellt sich der Prozess als Ineingreifen „von Kontingenz und Ironie“ dar, als stetig reaktualisierte Lösungssuche jenes Basisproblems, das eigentlich „Die Disharmonie der ‚Welt‘“ (S. 299) lauten müsste: „Dabei nutzte Hindemith immer wieder verschiedene Auffassungen sowohl von Religion als auch von Wissenschaft als Orientierungsmaximen der Figuren bei ihrer Suche nach Sicherheit bzw. ‚Harmonie‘ innerhalb ihrer krisendurchwachsenen ‚Realität‘“ (S. 300).

Ausgeklammert bzw. auf den Anhang verwiesen bleibt der Notentext; ausgespart auch das Thema „Welt“ und der Problemdiskurs „Weltanschauungsmusik“, den Hermann Danuser herausgearbeitet hat und in besagter Oper enden sieht. Dass das Material nur auf eine Bestimmung für die zu Hindemiths Zeit schwergängige Gattung Oper hin diskutiert wird, obwohl bühnenorientierte und performative Ansätze theaterwissenschaftlicher Provenienz aus Gründen der Inkompatibilität mit dem Primäranliegen der Quellenaufarbeitung ausgeklammert werden, wirft die Frage auf, ob nicht die symphonische Kanalisierung (vergleichend) einzubeziehen wäre – schließlich ging diese Oper aus der Symphonie hervor. Auch hätte der Kontingenz-Zirkel

einmal verlassen werden können, um zu fragen, ob Hindemiths „Projekt“ (samt eigentümlicher Prozessdynamik) bereits auf jenen Typus vorverweist, den das konstitutiv unabgeschlossene, ebenfalls jahrzehntelange Projekt über Hölderlins (seinerseits fragmentarischen und um die verlorene Einheit der Welt kreisenden) *Hyperion* von Bruno Maderna repräsentiert – ist doch das Nichtfertig-Werden, was schon angesichts der Dimensionen des Themas (Welt) besonnener als die Alternative anmutet, hier schlicht mit den genuinen Offenheiten der Oper erklärt, modernetypisch und darin potentiell geeignet, Hindemiths abgeurteilter Musik einen revidierten Platz im 20. Jahrhundert zuzuweisen.

(Oktober 2017)

Philipp Heitmann

The Oxford Handbook of the British Musical. Hrsg. von Robert GORDON und Olaf JUBIN. New York: Oxford University Press 2016. XVIII, 754 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die seit siebzehn Jahren bestehende Sammelbandreihe des *Oxford Handbook* umfasst ein breites Spektrum wissenschaftlicher Teildisziplinen, von angewandter Mathematik über Medizinethik bis hin zu Kriminologie. Seit dem Jahr 2008 sind im Bereich der Musik- und Tanzwissenschaften über vierzig Bände erschienen. In jüngster Zeit trat dabei das Thema „Musical“ verstärkt in den Fokus: Einerseits wurden in den letzten vier Jahren schwerpunkthaft das *Handbook of the American Musical* (2013) und das *Handbook of Sondheim Studies* (2014) veröffentlicht. Andererseits konzentrierten sich einzelne Beiträge auf das populäre Musiktheater – so verfasste etwa Kathaleen Boche einen Aufsatz über das abendländische Musical während des Kalten Krieges in *Dance and the Popular Screen* (2017). Die vorliegende Publikation über das britische Musical ergänzt als dritter eigenständiger Band diesen Themenbereich und verdeutlicht exemplarisch die erfreuliche

Tendenz in der Musikwissenschaft, das Musical als Forschungsbereich zu expandieren. Außerdem durchbricht das *Handbook of the British Musical* die in Beiträgen seit den 1960er Jahren größtenteils bestehende geographische Konzentration auf den amerikanischen Raum. Entsprechend ist auch das Vorhaben, Charakteristika einer nationalen Ausformung des britischen Musicals zu extrahieren, vor allem mit der Frage verknüpft, wie sich künstlerische Intentionen gegenüber amerikanischen Musicals unterscheiden. So wird bereits in der ausführlichen Einleitung berechtigterweise mehrfach betont, das britische Musical präsentiere sich als „cultural complementary to the Broadway musical, rather than merely its poor relation“ (S. 1; vgl. auch S. 2ff., 10ff.). Nach der These, amerikanische Negativkritiken bezüglich britischer Musicals seien „failed attempts to approximate the model established by the classic examples of the American genre“ (S. 3), folgt eine bündige Darstellung der Ausformung einer britischen Musicalform durch gesellschaftlich-kulturelle Wechselwirkungen in Abgrenzung zur amerikanischen Musicalgeschichte (vgl. S. 2–12). Besonders vertiefenswert erscheint die These, dass Erfolgsunterschiede von nationalen Musicals gegenüber Im- und Exporten aus „explicitly *British* social and cultural values“ resultierten (S. 12). Es wäre lohnenswert, diese ökonomische Diskrepanz übergreifend auf internationaler Ebene zu untersuchen und zu eruieren, warum zum Beispiel österreichische Erfolgsmusicals seit den 1990er Jahren in Japan gewinnbringend sind (etwa *Mozart!*) und sogar Auftragswerke anregen (etwa Sylvester Levays und Michael Kunzes *Lady Bess* für die Toho Company), wohingegen andere Österreich-Exporte scheitern (wie etwa *Der Tanz der Vampire* als kommerzielles Desaster am Broadway).

Der Untersuchungszeitraum des Handbuchs ist durch die Eckpunkte der hier definierten „ersten musical comedy“ *The Beggar's Opera* (1728) und der Gegenwart abgesteckt.

Insgesamt teilt sich der Band im Zuge einer „roughly chronological order“ (S. 12) in sechs Großkapitel, denen jeweils vier bis sechs Beiträge zugeordnet sind. Der erste Teil „Britannia Rules: The Early British Musical and Society“ umfasst den Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Periode zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. In diesem untersucht etwa Stephen Banfield, emeritierter Professor für Historische Musikwissenschaft an der University of Bristol, „West End's golden age of musical comedy“ (S. 131) respektive die sogenannte „English Musical Comedy“ im Zeitraum von 1890 bis 1924 anhand der infrastrukturellen Entwicklung des West Ends, musikalischer und textlicher Charakteristika – als Schwerpunkt dient *The Arcadians* (1909) – sowie einer gesellschaftlich-kulturellen Kontextualisierung unter den Stichpunkten „self-celebration“, „self-investment“ und „self-destruction“ (S. 133). Hervorzuheben ist die – in der Musikwissenschaft selten in Bezug auf Musicals zu findende – detaillierte Partituranalyse, durch welche der Autor überzeugend die Verflechtung von „aesthetic gentility and popular taste“ (S. 124) darlegt. Besonders positiv fällt zudem die Berücksichtigung von Musicalbearbeitungen bzw. die quellenkritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Text- und Notenfassungen auf, welche sich von der leider oftmals zu beobachtenden statischen Auffassung des Musicals löst (vgl. etwa S. 129).

Der zweite Teil „British or American: Artistic Differences“ thematisiert die Jahre vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, die Verbindung von Musical und britischer Klassengesellschaft sowie die Konkurrenz zwischen West End und Broadway. Aufschlussreich ist vor allem der Beitrag von Dominic Symonds, Professor für Musiktheater an der University of Lincoln, in welchem er die gängige Vorstellung einer „American Invasion“ bzw. „weakness in the British musical“ nach dem Zweiten Weltkrieg auflockert (vgl. S. 225–233) und den Ein-

fluss amerikanischer Nachkriegsmusicals – vor allem durch Sexualisierung sowie den Wandel von Geschlechterbildern – hinterfragt (vgl. S. 234–242). Teil drei „New Approaches to Form and Subject Matter“ behandelt „innovative musicals“ (S. 16) von den späten 1950er bis frühen 1970er Jahren, woraufhin Analysen von „key productions of the 1980s“ (S. 18) im vierten Kapitel „The British are Coming“ folgen. In letzterem untersucht Christine White, Professorin für Kunst und Design an der University of Derby und ehemalige Stage Managerin, die Genealogie, Charakteristika und Rezeption visuell auftrumpfender „Spectacular Musicals“ als „commodities“ (S. 403) seit den 1980er Jahren, indem sie beispielsweise die Entwicklung von Musical-Szenographien zu vermarktbareren „Produkten“ überzeugend mit der sogenannten „Disneyfication“ (S. 405) verknüpft. Schließlich widmet sich das fünfte Kapitel sechs Künstlern, die das britische Musical maßgeblich beeinflusst haben: Noël Coward, Joan Littlewood, Lionel Bart, Tim Rice, Cameron Mackintosh und Andrew Lloyd Webber. So analysiert David Chandler, Professor für englische Literatur an der Universität Kyōto, Lloyd Webbers Musicals in chronologischer Reihenfolge und vor entstehungsgeschichtlichem Hintergrund mit Schwerpunkt auf Lloyd Webbers Persönlichkeit als Künstler und Geschäftsmann, seine facettenreichen Einflüsse und seine musikgeschichtliche Selbsteinordnung. Aufschlussreich erscheint besonders der hier zitierte Essay Lloyd Webbers von 1978, in welchem er das durchkomponierte Musical als persönliche Innovation bzw. „major department from, and refinement of, the American musical“ (S. 563) ansieht. Ertragreich wäre sicherlich ein Vergleich solcher frühen Aussagen mit Lloyd Webbers heutiger Selbstwahrnehmung anhand seiner für 2018 angekündigten Autobiographie *Unmasked*. Das letzte Großkapitel „The Art of the Possible: Alternative Approaches to Musical Theatre Aes-

thetics“ extrahiert die jüngsten Trends innerhalb der britischen Musicalszene.

Das *Handbook of the British Musical* zeichnet ein äußerst präzises Bild einer nationalen Ausformung des populären Musiktheaters und stellt somit eine enorme Bereicherung zur Erforschung eines längst internationalen Phänomens dar. Zu wünschen ist, dass diese gelungene Arbeit impulsgebend wirkt und zu weiteren „geographisch dezentrierten“ Arbeiten animiert, etwa zur florierenden Musicallandschaft im asiatischen Raum.

(Oktober 2017)

Sarah Baumhof

Le Wagnérisme dans tous ses états 1913–2013. Hrsg. von Cécile LEBLANC und Danièle PISTONE. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2016. 268 S., Abb., Nbsp., Tab.

Wie jedes rechte Jubeljahr war auch 2013, das der 200. Wiederkehr der Geburtstage Richard Wagners und Giuseppe Verdis galt, durch eine Unmenge an Konferenzen, Symposien, Vorlesungen und vielem anderem mehr charakterisiert, was im Laufe der darauffolgenden Jahre eine umfangreiche Publikationstätigkeit zur Folge hatte. Dazu gehört auch dieser Band, der die Ergebnisse des Treffens vom 22.–24. Mai 2013 bei der Stiftung Singer-Polignac in Paris vorstellt. Sowohl der Titel des Bandes als auch das Vorwort der Herausgeber stimmen von Anfang an den Leser für den Band ein: Die darin gesammelten Beiträge sollen nicht nur den 200. Geburtstag zelebrieren, sie stellen eher die Gelegenheit dar, über das Phänomen des Wagnerismus nachzudenken, im Sinne von Reaktion und Inspiration für Künstler sämtlicher Disziplinen innerhalb einer langen Zeitspanne: Wagner après Wagner. Die Erwartungen, die eine solche interdisziplinäre, zeitliche und geographische Perspektive von *longue durée* ahnen lässt, scheinen bereits bei einem Blick auf das Inhaltsverzeichnis erfüllt: Der Fokus beschränkt sich – mit Ausnahme von vier Beiträgen – aus-

schließlich auf Frankreich bzw. auf dessen Einflussbereich. Innerhalb dieses geographischen Rahmens scheinen die zeitlichen Grenzen eher in „rückblickender“ Richtung nach vorne verlegt: „depuis“ Wagner könnte man sagen statt wirklich auf dem Geleise einer Rezeption nach 1913. Die Gliederung des Bandes selbst scheint die vom Titel angedeuteten Beschränkungen widerzuspiegeln: Auch in einzelnen Beiträgen wird eine derart umfangreiche Thematik häufig eher in einer groben Übersicht als vertieft behandelt. So bleibt der Leser mit dem Eindruck zurück, dass es an einem angemessenen Vergleich mit Rezeptionserfahrungen in anderen europäischen Regionen mangelt.

Paris und Frankreich im Allgemeinen stellen einen besonderen Fall im Umgang mit Wagner dar, sowohl in historischer Hinsicht als auch bezüglich der Auswirkungen auf die Theorien und auf kompositorische Entscheidungen anderer Musiker, was an und für sich diese präzise Thematik geographisch und auch zeitlich scharf umreißen lässt. Ein gutes Beispiel dafür ist der erste Teil des Bandes, der mit einem genau dokumentierten Porträt von Winnaretta Singer beginnt, die zwischen 1880 und 1912 zu den wichtigsten Förderern von Wagners Musik in Paris zählte. Nach einem kurzen biographischen Exkurs zur Kindheit und den allerersten musikalischen Erfahrungen der schwerreichen französisch-amerikanischen Erbin einer berühmten Nähmaschinen-Dynastie behandelt Sylvia Kahan die Gründung eines ersten Musiksaales im Jahre 1888 durch Singer und des noch berühmteren Saales Singer-Polignac, nachdem sie den Prinzen Edmond de Polignac geheiratet hatte.

Beide Eheleute, die ab 1893 zu den leidenschaftlichen Bewunderern Wagners zählen, gründen ein regelrechtes Zentrum der Selbstförderung (der Prinz war selbst ein reger Komponist) und Verbreitung von Wagners Musik. Wagners kompositorische Erbschaft steht im Mittelpunkt eines Essays, der von Roy Howat und Emily Kilpatrick gemein-

sam verfasst wurde. Entgegen der Ankündigung im Titel („Le Wagnérisme de Fauré: Pénélope [1913] et les mélodies“) behandeln die Autoren eine der verworrensten Fragen der Historiographie des französischen Musiktheaters am Beginn des 20. Jahrhunderts nur am Rande: Wie hätte man nach Wagner eine Oper schreiben können? Vielmehr konzentriert sich ihre Argumentation auf einige Lieder auf Texte von Charles Baudelaire, die 1871 und 1879 in zwei verschiedenen Sammlungen erschienen waren. Die Analyse einiger musikalischer Konstanten in diesen Kompositionen (tonale Instabilität, Verarbeitung der Motive, meistens chromatisches bzw. modales Profil) lässt die beiden Autoren vermuten, dass sich Fauré diese drei *Mélodies* als eine Art Zyklus vorgestellt habe. Strikt musikalisch betrachtet, fasziniert diese Schlussfolgerung, weniger überzeugend und eher „assoziativ“ als analytisch erscheint dagegen die These, dass die Homogenität der musikalischen Mittel durch die vertonten Texte Baudelaires oder gar durch eine dem Text inhärenten Ästhetik (Baudelaire als leidenschaftlicher Wagneranhänger) bedingt sei. Herbert Schneider hat der Frage der Übersetzung der Libretti verschiedene Veröffentlichungen gewidmet, wobei er nun auch die französischen und italienischen Versionen von Wagners Werken betrachtet. Indem Schneider zahlreiche Quellen (Partituren, Libretti und die zur Lektüre bestimmten Übersetzungen) heranzieht, die französische Fassungen von *Tristan und Isolde* überliefern, schlägt er eine komparative Analyse einiger wichtiger Stellen der Oper vor, wobei er stilistische und lexikalische Auswahlentscheidungen kommentiert wie auch die musikalischen Anpassungen durch Wagners wichtigste Übersetzer. Mit dem Musik- und Kunstkreis, den 1908 Gustave Fayet, Odilon Redon, Rita Strohl und Richard Burgstahl gegründet hatten, befassen sich Alexandre d'Andoque und Pierre Pinchon sowie Marjory Clément, deren Beiträge diesen ersten Abschnitt abschließen. Ihr besonderes Inter-

esse gilt dabei den Dekorationen der Abtei Fontfroide wie auch dem „Petit Bayreuth“, dem Théâtre de la Grange von Bièvre, das Burgstahl und dessen Gemahlin, die Pianistin und Komponistin Rita Strohl, geschaffen hatten.

Die beiden Beiträge analysieren eingehend und anhand von Archivadokumenten diese ganz besondere Erfahrung: die Rezeption oder besser den Einfluss, den Wagners Werke auf die Dekorationskünste ausübten, was nicht nur Anstoß zu Techniken abstrakter Malerei gab, sondern auch zu einer besonderen Mischung aus profaner Mythologie und sakraler Inspiration. Gleichzeitig erschließt sich so aber auch der exklusive und private Charakter dieser präzisen Erfahrung, wie sie absichtlich in der Peripherie der Pariser Metropole, also in der „Provinz“ verborgen wurde.

Das Jahr 1913 stellt einen sehr wichtigen Zeitraum mit der ersten Jahrhundertfeier von Wagners Geburtstag und zur gleichen Zeit der Aufhebung des Verbots, *Parsifal* außerhalb von Bayreuth aufzuführen, dar. Aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten Damien Rodriguez und Rainer Schmusch die schwankenden Reaktionen der Presse und die Schwierigkeiten, die mit der Inszenierung von Wagners letztem Werk sowohl in Frankreich als auch in Belgien verbunden waren. Von besonderem Interesse erscheint dabei der Versuch des unternehmungslustigen Direktors des Theaters in Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, die Regeln des internationalen Rechts zu hintergehen. Obschon eine offizielle Aufführung des *Parsifal* in Monte-Carlo nie stattgefunden hatte, zeigt sich in diesem Beitrag aus der Feder Schmuschs eine grundsätzliche Reflexion auf den Wandel der Produktionssysteme im Musiktheater mit der konstanten Spannung zwischen Hauptstadt- und Provinztheatern, wobei die Letzteren im Wettbewerb mit der Pariser Vorherrschaft oft weitaus aufgeschlossener für Neues waren. „Erweiterung und Verbreitung“ von Wagners Werken dank neuer technologi-

scher Mittel sind Schlüsselwörter in den Aufsätzen von Élizabeth Giuliani, die einen historischen Überblick über Schallplatten-aufnahmen bietet, und von Cécile Leblanc, die sich mit Verfilmungen von Wagners Leben befasst, als Image des Komponisten, das jede Epoche neu konstruiert.

Interdisziplinarität prägt den letzten Teil des Bandes, charakterisiert durch die methodologische Vielfalt der einzelnen Beiträge. Archivadokumente zu Salvador Dalís Vorliebe für Wagner durchdringen den Aufsatz von Caroline Barbier de Reulle, während Heath Lees gerade vor der Gefahr einer nicht grundlegend reflektierten interdisziplinären Annäherung warnt. Durch eine kritische, punktgenaue Diskussion über die Literatur, die sich mit dem Verhältnis zwischen *Ulysses* von James Joyce und der Musik (insbesondere Wagners) befasst, umreißt Lees eine methodologische Parabel, die manche Gemeinplätze zu klären sucht – wie etwa den Gebrauch und die Bedeutung des Wortes „Leitmotiv“ bzw. „mélodie infinie“. Gleichwohl werden die beiden Begriffe vollkommen unangebracht miteinander assoziiert, in einer suggestiven, jedoch nicht wirklich begründeten Gegenüberstellung literarischer und musikalischer Analyse. Mit einem Sprung von beinahe einem Jahrhundert befasst sich Bruno Bossis mit der Beschreibung des dramaturgischen Aufbaus von Wagners Vorlage wie auch mancher charakteristischen Eigenschaft der Instrumentation von *Wagner Dream*, einem Werk von Jonathan Harvey, das 2007 inszeniert wurde und das einige Fragmente der Skizzen und der Szenerie von Wagners Opernentwurf *Die Sieger* über ein buddhistisches Sujet verwendet.

Den Band beschließen drei Beiträge, die sich mit der französischen Wagner-Rezeption in unserer Gegenwart befassen: Claude Coste fasst den Inhalt von zwei Bänden der Philosophen Slavoj Žižek und Alain Badiou aus dem Jahre 2010 zusammen, um hervorzuheben, dass die moderne Philosophie dazu

neigt, Wagners Figur und die Aktualisierung seines Werkes wieder zur Diskussion zu stellen, und zwar in dialektischer Position zu den Theorien von Theodor W. Adorno, Friedrich Nietzsche und Philippe Lacoue-Labarthe. Danièle Pistone versucht, eine statistische Bilanz der Präsenz Wagners in der Presse, in Theateraufführungen, in den Tonaufnahmen und in der musikwissenschaftlichen Literatur des 21. Jahrhunderts zu ziehen.

(Oktober 2017) Vincenzina C. Ottomano

Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz: Schott Music 2017. 264 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 57.)

Die in diesem Band zusammengetragenen Beiträge sind ursprünglich anlässlich der 70. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt vorgebracht worden. Trotz seines Schattendaseins neben dem bekannteren Internationalen Musikinstitut Darmstadt (vom Jazzinstitut Darmstadt ganz zu schweigen) kann das INMM also mittlerweile auf eine beachtliche Geschichte zurückblicken. Das Konzept der Tagungen und der aus ihnen resultierenden Bände scheint darin zu liegen, die regelmäßigen Mitglieder des Instituts mit Spezialisten für das jeweils gewählte Thema ins Gespräch zu bringen. Gleichzeitig kommt es zu einem Austausch zwischen Musikwissenschaftlern, Komponisten, Interpreten und Musikpädagogen sowie der interessierten Öffentlichkeit, wie er in dieser Form einzigartig sein könnte. Die Stärke dieser Vorgehensweise liegt in der Vielfalt der von den Autoren repräsentierten Perspektiven und Herangehensweisen. Darin liegt jedoch zugleich die Schwäche: Die den Beiträgen zugrundeliegenden terminologischen und theoretischen Begriffe sind zum Teil so divergent oder sogar inkommensurabel, dass sich nicht immer

nachvollziehbare Beziehungen zwischen ihnen ergeben. Beides – Stärken und Schwächen – lassen sich an diesem Band illustrieren.

Die siebzehn, zumeist kurzen Beiträge sind sehr heterogen, was etwa die Thematik, die Methodik und den Stil betrifft. Dies zeigt sich bereits in der unterschiedlichen Ausprägung des Begriffs des Körpers oder der Körperlichkeit, auf den die Autoren aufbauen. Mal geht es um den tatsächlichen Körper, mal um dessen Repräsentation, mal um eine Metapher; den einen geht es um den Körper als Klangerzeuger, anderen um den des Instrumentalisten, Komponisten, Hörers oder um den musikimmanenten oder von der Musik evozierten Körper – mit anderen Worten um den klingenden Körper, den klangerzeugenden Körper oder den Körper als Thema der Musik. Einige Beiträge bauen auf der Phänomenologie auf, andere auf der Neurowissenschaft, wieder andere beziehen sich auf die Metapherntheorie oder Informatik, wenn sie nicht die Thematik eher allgemein und nach herkömmlichem Verständnis diskutieren. So anregend diese Vielfalt einerseits ist, so schwierig ist es andererseits, Verbindungen zwischen den verschiedenen Ansätzen herzustellen.

Nach einer reichhaltigen und fundierten Einführung des Herausgebers Jörn Peter Hiekel folgt ein programmatischer Beitrag des phänomenologisch inspirierten Philosophen Bernhard Waldenfels. Waldenfels unterscheidet zwischen dem Leib, der wir *sind* und dem Körper, den wir *haben*, eine Dualität, die allerdings spezifisch für die deutsche Sprache ist und die hier durch den Begriff des *Leibkörpers* überwunden wird. Waldenfels' Schlussfolgerungen über „leibliches Musizieren“ – wozu hier auch Komponieren und Hören zu zählen sind – gehören zu den Höhepunkten des Buches, und seine theoretischen und terminologischen Prägungen erweisen sich als einflussreich und werden von zahlreichen anderen Autoren übernommen. Stefan Drees stellt die Diskussion

zweier Werke bzw. Performances – Alexander Schuberts *Weapon of Choice* und Franziska Baumanns Datenhandschuh – in den Vordergrund, wenn auch der Titel „Von mixed media zum extended performer: Eine fragmentarische Geschichte medialer Erweiterungen des menschlichen Körpers“ eher eine Überblicksdarstellung erwarten lässt. Diese Konzentration auf Detailanalyse ist durchaus positiv, obwohl man sich etwas kritischere Fragestellungen erhoffen würde: Über die ästhetischen Überlegungen und künstlerischen Ergebnisse erfährt man weniger als über die technische Ausgangsbasis. Wolfgang Lessing und Wolfgang Rüdiger, die sich auf Waldenfels berufen, sind eher in der Lage, Detailanalyse und ästhetische Kritik aufeinander zu beziehen.

In einem bedenkenswerten, praxisorientierten Beitrag, „Klangkörper – Körperklang“, widmet sich Lars Oberhaus den „Einsatzmöglichkeiten körperbezogener Neuer Musik im Unterricht“. Mit Gerhard Stäbler und Uwe Rasch kommen danach zwei Komponisten zu Wort, die sich in ihren Werken besonders mit dem Körper und der Körperlichkeit auseinandergesetzt haben. Ihre Beiträge enttäuschen denn auch nicht, wiewohl Stäbler dazu neigt, die politische Effektivität seiner Musik vorauszusetzen. An einer Stelle (S. 110) wird eben mal die Schärfung der Wahrnehmung allgemein mit Einsicht in den gesellschaftlichen Status quo gleichgesetzt. Wenn es denn so einfach wäre!

Im Zentrum des Bandes steht ein „Doppelporträt Nicolaus A. Huber und Heinz Holliger“, die sich auch ausführlich selbst äußern. Huber präsentiert einen interessanten chronologischen Überblick über seine Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Rhythmus, wobei man sich allerdings an einigen Stellen am Kopf kratzt. So behauptet er etwa: „In den Folkloren der Welt spielt der ‚Ausdruck‘, wie wir ihn vorzugsweise aus der dur-moll-tonalen Musik kennen und pflegen, keine Rolle.“ (S. 141) Im Folgenden scheint es, als ob sich Huber speziell auf

ostafrikanische Trommelpraktiken bezieht, dennoch ist dies eine extreme Verallgemeinerung. Am Interview mit Holliger, geführt von Wolfgang Rüdiger, ist am bemerkenswertesten, dass der Komponist, dessen Werke von vielen der Autoren exemplarisch genannt werden und der sich in früheren Jahren sehr explizit zur Körperhaftigkeit seiner Musik bekannt hat, nun von sich sagt: „Der Körper ist nicht mein Thema.“ Seine Ablehnung äußert er deutlich: „Diese ganze Tagung [ist für mich] ein wenig fremd. Ich weiß gar nicht, warum man über den Körper spricht, denn ohne den Körper gibt es kein Sehen, ohne den Körper gibt es kein Hören, ohne Körper gibt es kein Bewegen, ohne Körper gibt es kein Fühlen. Es gibt überhaupt nichts.“ (S. 150.)

Nachvollziehen lässt sich diese Haltung aber kaum, denn die Wichtigkeit des Körpers bedeutet keineswegs, dass man ihn nicht reflektieren kann oder dass genug über ihn reflektiert wird. Dennoch sind Holligers Kommentare insbesondere zur Bedeutung des Atems in seiner Musik – nicht nur der für Bläser und Sänger – und zum Spielerischen und Humorvollen ein weiterer Höhepunkt des Bandes. Im Folgenden analysiert Martin Zenck die Hölderlin-Vertonungen Holligers und Hubers unter dem Motto „Unvertretbarkeit des Körpers oder Embodiment“. Sein zugrundeliegender Körper-Begriff ist aber so abstrakt, dass er auch den „Text-Corpus“ und „Klang-Corpus“ einschließt, was letztlich wenig sinnvoll erscheint.

Der dritte Teil des Bandes wird von Wilfried Gruhn eingeleitet, der die Körperdiskurse der Phänomenologie und der Neurowissenschaften eloquent und fundiert zusammenfasst, obwohl beide weitgehend inkompatibel bleiben; seine Anwendung der Begriffe auf Kompositionen von Kagel, Schnebel und Berio ist interessant, verbleibt aber aufgrund der Kürze etwas im Allgemeinen. Das Gespräch, das Christa Brüstle mit der Tänzerin und Choreographin Sasha Waltz geführt hat, führt eine Protagonistin

von außerhalb der Neuen-Musik-Szene ein, die zudem in erster Linie mit dem eigenen Körper und den von anderen arbeitet. Ihre Äußerungen zur unterschiedlichen Rolle der Notation in der Neuen Musik und im Tanz sind von besonderem Interesse. Clemens Gadenstätters insbesondere an der Metaphertheorie von George Lakoff und Mark Johnson orientierte Beobachtungen zum „Verstehen des Körpers des Klangs“ ist besonders reichhaltig und fällt nicht zuletzt dadurch auf, dass er als Illustration nicht ein eigenes Stück, sondern *Funérailles 1 & 2* von Brian Ferneyhough herangezogen hat. Jennifer Walshes „Die ‚Neue Disziplin‘“ fällt etwas aus dem Kontext heraus, da es sich um eine Art Manifest handelt, das zudem in ähnlicher Form im englischen Original bereits an anderer Stelle erschienen ist.

In Pavlos Antoniadis' Beitrag geht es um die Dokumentation des Lernprozesses von Brian Ferneyhoughs Klavierkomposition *Lemma-Icon-Epigram*. Allein die Methodik der Bewegungsdaten-Aufzeichnung und -Analyse – ein notorisch kompliziertes Problem – ist einzigartig, wenn auch durch den Gebrauch von einer kaum überschaubaren Anzahl an Computer-Programmen und anderen technischen Hilfsmitteln zumindest in dieser konzentrierten Darstellung nicht immer leicht nachvollziehbar. Robin Hoffmann diskutiert sowohl eigene Werke als auch die anderer Komponisten, wobei er unter anderem auch auf den Stagedive der Grunge-Band Pearl Jam eingeht. Dabei bezieht er sich auf das Begriffspaar „heiß – kalt“, das von Claude Lévi-Strauss in die Anthropologie eingeführt wurde, das hier jedoch zunehmend lose gebraucht wird. Hoffmanns Werk *An-Sprache* wird auch im abschließenden Beitrag von Karolin Schmitt-Weidmann analysiert, die es auf einleuchtende Art Vinko Globokars *Corporel* gegenüberstellt.

Trotz der schon angesprochenen Vielfalt fällt auf, welche Themen kaum oder gar nicht angesprochen werden: der geschlechtlich

bestimmte Körper, der sexuelle Körper, der behinderte Körper, der rassistisch geprägte Körper, der alte oder junge Körper. Mit anderen Worten, es geht eher um den idealen als um den realen Körper, und der ist implizit männlich, nicht behindert, weiß und erwachsen.

Insgesamt ist die Lektüre interessant und vielfältig, auch wenn wirklich grundlegende oder neuartige Beiträge Seltenheit bleiben.

(November 2017)

Björn Heile

Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung an Schulen. Hrsg. von Dorothee BARTH. Osnabrück: Electronic Publishing 2016. XIV, 195 S., Abb.

Die Unterrichtsfächer Musik, Kunst und Theater verbindet das Anliegen, Schülerinnen und Schülern eine Auseinandersetzung mit künstlerisch-ästhetischen Ausdrucksformen zu ermöglichen. Trotz dieses gemeinsamen Nenners haben sich didaktische und konzeptionelle Ausrichtungen weitgehend unabhängig voneinander entwickelt. In der heutigen Praxis stehen die Fächer jedoch vor ähnlichen Herausforderungen: Durch Veränderungen im Schulsystem und die Stärkung von Angeboten aus dem Bereich der außerschulischen kulturellen Bildung entstehen immer wieder Legitimationszwänge, die dazu führen, dass bisherige Ausrichtungen der künstlerisch-ästhetischen Fächer auf den Prüfstand gestellt werden. Angesichts dieser Situation erscheint es sinnvoll, dass die drei Fachdidaktiken sowie die mit Schulen kooperierenden Akteurinnen und Akteure der außerschulischen kulturellen Bildung nicht zueinander in Konkurrenz treten, sondern sich über ihre jeweiligen Positionen verständigen und mögliche Gemeinsamkeiten ausloten.

Ein solcher Austausch wurde 2014 mit einer Arbeitstagung an der Universität Osnabrück realisiert. Der aus diesem Treffen her-

vorgegangene Tagungsband bietet einen gut strukturierten Überblick über die jeweiligen Fachdiskussionen. Er teilt sich in vier Themenbereiche, die vertiefte Einblicke in die fachdidaktischen Positionen der Unterrichtsfächer Musik, Kunst und Theater sowie der außerschulischen kulturellen Bildung geben. Den Abschluss bildet ein zusammenfassender Beitrag, in dem ein Positionspapier zu Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Grenzbereichen vorgestellt wird. Die Themenbereiche eins bis drei beginnen jeweils mit einem Beitrag, in dem Schlaglichter auf Positionen der jeweiligen Fachgeschichte gerichtet werden. Ohne Vollständigkeitsanspruch werden zentrale Entwicklungen nachgezeichnet, die dazu beitragen, heutige Orientierungen innerhalb des Faches zu verstehen. Auf diese Überblicksartikel folgen jeweils Beiträge zu einzelnen didaktischen Positionen.

Für die Musikpädagogik bzw. -didaktik richtet Dorothee Barth ihre Schlaglichter insbesondere auf Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Sie spannt dabei einen Bogen von der musischen Bildung über die u. a. durch Adornos Kritik am Musischen gestärkte Werkanalyse bis hin zu jüngeren Entwicklungen, die dem eigenen Musizieren wieder eine höhere Bedeutung zuschreiben. Für die Gegenwart stellt sie ein Nebeneinander vielfältiger Orientierungen fest, die sich hinsichtlich ihrer Inhalte, Methoden und Zielsetzungen unterscheiden und Unterrichtende vor ein breites Spektrum an Wahlmöglichkeiten stellen.

Nachfolgend werden drei musikdidaktische Positionen im Detail vorgestellt. Jürgen Oberschmidt widmet sich aus einer kritisch-distanzierten Perspektive der Werkbetrachtung im Musikunterricht. Mit der „Orientierung am Kunstwerk“ und der „Didaktischen Interpretation von Musik“ benennt er Ausrichtungen, die heute kaum noch in dieser Form vertreten werden, aber dennoch die Entwicklungen innerhalb der Musikpädagogik nachhaltig geprägt haben. Ortwin Nim-

czik stellt das Konzept des „Aufbauenden Musikunterrichts“ vor, das sich in den Praxisfeldern „Kulturen erschließen, Musizieren und musikbezogenes Handeln und Musikalische Fähigkeiten aufbauen“ konkretisiert. Schließlich richtet Christopher Wallbaum den Fokus auf die ästhetische Praxis und Erfahrungsorientierung im Musikunterricht. Als Grundprinzipien von Modellen erfahrungsorientierten Musikunterrichts benennt er die „Inszenierung ästhetischer Erfahrungssituationen“ sowie das „Erfahren und Vergleichen“ unterschiedlicher Musikpraxen, das im Rahmen einer Prozess-Produkt-Didaktik eine individuelle Auseinandersetzung mit verschiedenen Musikkulturen ermöglichen soll. Im Vergleich der drei einbezogenen didaktischen Positionen wird deutlich, dass – trotz einiger gemeinsamer Zielsetzungen – fundamentale Unterschiede im Verständnis von Musikunterricht vorhanden sind, die mit der in der Praxis vorhandenen Pluralität in Verbindung stehen.

Der zweite Themenbereich beginnt mit einem Beitrag von Sarah-Lisa Graham zu Positionen der Geschichte des Schulfaches Kunst. Sie beginnt mit gegenwärtigen fachdidaktischen Argumentationen und beschreibt – ähnlich wie zuvor Barth für das Fach Musik – eine Heterogenität nebeneinander bestehender kunstpädagogischer Konzepte. Ihre Schlaglichter auf die Fachgeschichte lassen aus musikpädagogischer Perspektive weitere interessante Parallelen erkennen, etwa die Verortung zwischen Handwerklichem und Künstlerischem oder das insbesondere mit der Tradition der musischen Bildung verknüpfte Anliegen von Erziehung und Persönlichkeitsbildung durch die Kunst. Auch mit der Funktionalisierung während des Nationalsozialismus zeigt sich eine Analogie zur Musikpädagogik. Als drei wesentliche Strömungen der Kunstdidaktik macht Graham die Orientierungen an Bild, Kunst und Subjekt aus, die in den nachfolgenden Beiträgen weiter vertieft werden.

Zunächst widmet sich Martin Klinkner

der „Bilddidaktik“ und der „Visuellen Kultur“. Zentrales Ziel dieses Ansatzes ist die Entwicklung von Bildlesekompetenz. Dabei wird von einem weiten Bildbegriff ausgegangen, der die gesamte visuelle Wahrnehmung der Umwelt einbezieht. Andreas Brenne geht auf die Didaktik der künstlerisch-gestalterischen Praxis im Fach Kunst ein und benennt dabei unterschiedliche Schwierigkeiten und Dichotomien, etwa die Verortung zwischen Theorie und Praxis oder die Orientierung zwischen der Vermittlung gestalterischer Fähigkeiten und der „Etablierung künstlerischer Freiheitswerte“. Abschließend legt Werner Fütterer das kunstpädagogische Konzept der ästhetischen Forschung dar und ergänzt damit eine subjektorientierte Position, die die Erfahrungen der Lernenden zum Ausgangspunkt nimmt.

Der nachfolgende, dem Schulfach Theater gewidmete Abschnitt beginnt mit einem Überblick über Positionen der Geschichte von Gunter Mieruch. Auch hier zeigen sich sowohl fachspezifische Aspekte als auch Gemeinsamkeiten mit den anderen Künsten. Als prägend erweist sich die späte Etablierung des Darstellenden Spiels als eigenständiges Unterrichtsfach – ein Prozess, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Gleichzeitig hat das Schultheater jedoch eine lange Tradition, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Parallelen zu Musik und Kunst ergeben sich insbesondere im 20. Jahrhundert durch die Bedeutung der musischen Bildung, aber auch durch die Fokussierung sozialer und kommunikativer Prozesse während der 1970er Jahre sowie die darauffolgende Ausrichtung an ästhetischen und künstlerischen Qualitäten.

Die beiden weiteren Beiträge zum Themenbereich Theater von Ulrike Hentschel und Dorothea Hilliger sowie von Maximilian Weig und Leopold Klepacki lesen sich weniger als konzeptionelle Positionierungen, denn als grundlegende Systematisierungen von Fragestellungen der Fachdidaktik. Hier wird erkennbar, dass sich die didaktische

Fachdiskussion im Hinblick auf das noch junge Unterrichtsfach Darstellendes Spiel noch in der Phase der Konstituierung befindet und dementsprechend weniger abgegrenzte und verfestigte Positionen vorhanden sind als in den Bereichen Kunst und Musik.

Auch bei der außerschulischen kulturellen Bildung handelt es sich um ein Feld, das erst in jüngerer Zeit an Bedeutung gewonnen hat. In diesem Themenbereich werden daher keine Schlaglichter auf die Fachgeschichte gerichtet, sondern Zielsetzungen, Schwierigkeiten und Potentiale der gegenwärtigen Praxis analysiert. Kerstin Hübner legt dar, welche Herausforderungen sich in der Kooperation schulischer und außerschulischer Akteure ergeben. Sie umreißt verschiedene Spannungsfelder, die unter anderem durch unterschiedliche politische und pädagogische Zielsetzungen entstehen können. Auch Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss benennt Schwierigkeiten in der Kooperation von Schulen und außerschulischen Anbietern und entwickelt Vorschläge, wie sich die Fachdidaktiken der ästhetischen Fächer und außerschulische Anbieter annähern und unterstützen könnten.

In der abschließenden Zusammenfassung stellt Susanne Dreßler ein Positionspapier zu den Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Grenzbereichen in den Fachdidaktiken Musik, Kunst und Theater vor. Sie wertet darin Aufzeichnungen aus drei Arbeitsgruppen der Tagung aus und entwickelt acht Leitmotive, die Spannungsfelder der ästhetischen Fächer und fachdidaktische Leitlinien aufzeigen. Dabei wird nochmals erkennbar, dass trotz inhaltlicher Nähe eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze und Zielsetzungen vorhanden sind. Die Verständigung über grundsätzliche Ausrichtungen stellt daher sowohl innerhalb der einzelnen künstlerisch-ästhetischen Fächer als auch über die Fachgrenzen hinaus eine große Herausforderung dar.

Durch seine interdisziplinäre Anlage ermöglicht der Sammelband einen Blick

über den Tellerrand, der dazu beitragen kann, die Entwicklungen innerhalb des eigenen Faches neu zu bewerten und zu gestalten. Die klare Struktur erleichtert es den Lesenden, Querverbindungen herzustellen und einen schnellen, aber dennoch tiefgehenden Einblick in Traditionen der benachbarten Fachrichtungen zu erhalten. Insgesamt eine äußerst anregende und lohnenswerte Lektüre für alle, die sich wissenschaftlich oder auch in der Praxis mit Bildungsangeboten in Musik, Kunst und Theater befassen.

(November 2017)

Ilka Siedenburg

Musikpsychologie. Offenohrigkeit – Ein Postulat im Fokus. Hrsg. von Wolfgang AUHAGEN, Claudia BULLERJAHN und Richard VON GEORGI. Göttingen: Hogrefe Verlag 2014. 280 S. (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Band 24.)

Bereits 2014 erschien der 24. Band des Jahrbuchs der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Dieser Band widmet sich in einem Schwerpunkt der „Offenohrigkeit“, einem Phänomen, das in der deutschsprachigen musikpsychologischen und musikpädagogischen Forschung seit vielen Jahren mit unterschiedlichem Fokus diskutiert wird. 32 Jahre, nachdem David Hargreaves den Begriff des „open eared“ bei Kindern und Jugendlichen postulierte, werden in diesem Band theoretische und empirische Zugänge dargestellt und auf diese Art und Weise die Diskussion einem noch weiteren Fachpublikum zugänglich gemacht. Die mit dem Begriff der Offenohrigkeit verbundene musikalische Präferenzentwicklung bei Grundschulkindern (Bis wann sind sie offen für ganz unterschiedliche Musikstile und Musikformen?) mit einer Relevanz vorrangig für Fragen der frühen musikpädagogischen Förderung, hat über die Jahre eine Erweiterung in Bezug auf das junge Erwachsenenalter (Lebenszeitperspektive) und auch auf sozio-

logische und soziokulturelle Aspekte erhalten. Die Herausgeber deuten daher gleich zu Beginn im Vorwort selbst darauf hin, dass der Begriff definitorisch schwierig zu fassen sei und damit auch theoretische Ableitungen, Operationalisierungen sowie verbindliche Interpretationen nicht möglich sind. Für den Themenband liegt in dieser Vielfältigkeit jedoch eine große Stärke. Durch den einleitenden Beitrag von Heiner Gembris, der diesen Begriff in die deutschsprachige Diskussion eingebracht hat, werden die Beiträge gut eingeordnet und aufeinander bezogen. So kann der begriffsorientierte theoretische Beitrag „Das Normative der Offenohrigkeit. Ein semantischer Zwischenfall“ von Winfried Sakai, der Bezüge zur Musikpädagogik aber auch zur Sozialpsychologie (Persönlichkeitsentwicklung) herstellt, neben dem ebenfalls theoretisch orientierten, aber anders ausgerichteten Beitrag von Theresa Bernhard stehen, welcher Offenohrigkeit als soziales Phänomen mit einem Bezug zu den soziologischen Ansätzen von Pierre Bourdieu sowie von Richard Peterson beschreibt. Ebenfalls den theoretischen Ansätzen zugeordnet werden zwei Beiträge, in denen es um forschungsmethodische Fragen und die Instrumentenentwicklung zur Erfassung von Aspekten der Offenohrigkeit bei Kindern und Jugendlichen geht: Christoph Louvens „Offenohrigkeit – Von der Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels bei der Erforschung von musikalischer Toleranz und Neugier“; Richard von Georgis und Klaus Frielers „Offenohrigkeit als eine valenz- und stimulusunabhängige Persönlichkeitseigenschaft“. Im empirischen Teil des Themenbandes werden Replikationsstudien zur Bestätigung des Phänomens der Offenohrigkeit zusammenfassend dargestellt (Heiner Gembris, Andreas Heye und Lisa Jeske), Veränderungen der Offenohrigkeit bzw. von Präferenzurteilen im Grundschulalter aufgrund von Alter, Musikstil und Geschlecht beschrieben (Veronika Busch, Michael Schurig, Nicola Bunte und Bettina Beutler-

Prahm) sowie ein empirischer Bezug der Präferenzurteile von Schülern (Gefallen von Musik) zur körperlichen Bewegungsanregung der Musikstücke vorgestellt (Caroline Cohrdes, Friedrich Platz und Reinhard Kopiez). In der Studie von Alexandra Linneemann, Myriam Thoma und Urs Nater wird dann dargestellt, dass die Offenohrigkeit im jungen Erwachsenenalter in einem Zusammenhang mit der Persönlichkeitsdimension „Offenheit für Erfahrungen“ steht, und damit das Phänomen Offenohrigkeit möglicherweise nicht nur musikalisch oder musikbezogen zu betrachten ist. Leider sind diese Dimensionen, die sich auf die Musikwahrnehmung im Kindesalter auswirken, erst im Jugend- und Erwachsenenalter messbar.

Aberundet wird dieses gelungene Themenheft mit einem Nachruf auf Klaus-Ernst Behne (1940–2013), der sich in seinen Forschungsbeiträgen vor allem der Veränderung und Variation des Rezeptionsverhaltens sowie des Musikerlebens gewidmet hat. Aufgrund seiner generellen Verdienste innerhalb der musikpsychologischen Forschung, als auch aufgrund der vielfältigen Bezüge seiner Forschungsarbeiten zum Thema Offenohrigkeit, ist ihm dieses Themenheft gewidmet.

Nicht unerwähnt bleiben sollen noch zwei forschungsmethodische Beiträge. So stellt Christoph Louven ein Softwarewerkzeug für klingende Fragebögen mit Präferenz- und Hörzeitmessung vor. Johannes Hasselhorn und Sascha Grollmisch stellen mit der *Colored Music Grid* App ein Eingabeinterface zur Erfassung instrumentenunabhängiger instrumentaler Leistungsfähigkeit vor.

Mit dieser eindeutigen thematischen Ausrichtung (in diesem Fall der „Offenohrigkeit“) ist das Handbuch ein Gewinn für fachwissenschaftliche, aber auch anwendungsbezogene Diskurse und Weiterentwicklungen. Es ist zu hoffen, dass dieses Buch nicht nur in der Musikpsychologie, sondern ebenso in der Musikpädagogik sowie Musikwissenschaft Beachtung findet. Ebenso sind vergleichbar eng fokussierte Themenhefte des Jahrbuches

mit anderen ähnlich mehrperspektivisch durchgearbeiteten Schwerpunkten wünschenswert.

(Oktober 2017)

Stephan Sallat

NOTENEDITIONEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LXIV: Pastorelle en musique oder Musikalisches Hirtenpiel. Hrsg. von Christin WOLLMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 169 S.

Erst im Jahre 2001 wurde Georg Philipp Telemanns kleines musikdramatisches Werk im Zuge der Rücküberführung der Bestände der Berliner Singakademie zugänglich. Es ist das früheste, das vollständig erhalten ist. Bereits 2004 erfolgten erste Aufführungen und eine erste (und bislang einzige) CD-Einspielung. In diesem Zusammenhang hatte man sich schon bemüht, die Hintergründe dieser Komposition zu erforschen. Christin Wollmann fasst diese im Vorwort des Bandes zusammen. Demnach dürfte es sich um ein Werk aus Telemanns früher Frankfurter Zeit zwischen 1713 und 1716 handeln. Das Libretto geht partiell auf Texte Molières zurück, die bereits von Jean-Baptiste Lully vertont worden waren: Aus dem *Divertissement royal* (1670) und *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* übernahm Telemann Texte einzelner Sätze und fügte sie vermutlich selbst zu einem Libretto zusammen. Aus den *Recueil d'airs sérieux et à boire* von 1713 entlehnte Telemann neben Textteilen allerdings auch – mehr oder weniger originalgetreu – die Musik von fünf Aires. Die Partitur der Singakademie bietet diese sowohl mit französischem als auch deutschem Text.

Die wenigen auf S. XIIf. gegebenen aufführungspraktischen Aspekte verstehen sich eigentlich von selbst, denn wenn lediglich eine abschriftliche Partitur für die Textkon-

stitution zur Verfügung steht, wird meist mit nur wenigen Besetzungsangaben zu rechnen sein. Eine weitere, anonym überlieferte Abschrift aus der Universitätsbibliothek Rostock beschränkt sich auf die instrumentale Einleitung, die hier als „Concerto con Hautbois | und Trompeten“ bezeichnet wird und für diesen Satz auch das benötigte Instrumentarium auflistet.

Da der eigentliche Anlass für die Komposition nicht bekannt ist und die Abschrift offenkundig auf eine Partitur und nicht auf Stimmen zurückgeht, lassen sich Besetzungsfragen zwar diskutieren, nicht aber definitiv festlegen. Insbesondere die Beantwortung der Frage, ob die im einleitenden Instrumentalsatz benötigten Oboen auch in anderen Sätzen mitunter die Violinen verdoppeln sollten, muss hypothetisch bleiben. Dankenswerterweise werden im Notenband diesbezügliche Vorschläge unterbreitet; sie sind alle als Zusätze gekennzeichnet.

Der eigentliche Kritische Bericht wirkt mit seinen insgesamt nur sieben Seiten auf den ersten Blick recht spartanisch, doch enthält er alles Wesentliche und lässt keine Desiderate erkennen. Bei der Quellenbeschreibung werden sowohl das Libretto als auch die insgesamt drei musikalischen Quellen minutiös beschrieben und zueinander in Verhältnis gesetzt. Eine weitergehende Quellenkritik erübrigt sich.

Eine kleine Irritation stellt sich lediglich im Kapitel II „Bemerkungen zur Ausgabe“ ein, wo unter „a) Allgemeines“ zunächst die Anlage der einzigen musikalischen Quelle des gesamten Stücks vollkommen zu Recht als „planvoll“ und „übersichtlich“ bezeichnet wird; bemängelt aber werden „zahlreiche Kopierfehler“ (S. XXI). Überprüft man daraufhin die Anmerkungen, so gewinnt man jedoch eher den Eindruck einer weitgehend fehlerfreien Abschrift. Die meisten von der Herausgeberin vorgenommenen Emendationen wurden nötig wegen undeutlicher Platzierung der Noten oder wegen Sekundversehen, die jedoch relativ leicht aufgrund

der anderen Stimmen korrigiert werden konnten. Ob daran eine Transposition Schuld ist und die Fehler bereits in der Vorlage enthalten waren, sei dahingestellt. Auch die Textunterlegung bietet das eine oder andere Problem, zumal in den Sätzen, die sowohl mit französischem als auch deutschem Text unterlegt sind. Es gibt allerdings auch einige wenige Stellen, an denen die Konzentration des Schreibers (oder gar Telemanns?) offenkundig nachließ, wie im Falle des Air „Il n'est point de Bergère“ (Nr. 32), in dem sich in der Tat die Fehler ausnahmsweise häufen. Nicht ganz zu verstehen ist zudem ein offenkundiges Versehen, durch das ein Melisma in Quartan zum Continuo geführt wird (S. 136, T. 56), das von der Herausgeberin zu Recht korrigiert wird – wobei allerdings in den Anmerkungen die dritte Note irrtümlich als *d*“ statt *e*“ angegeben wird (S. XXIV). Gleichwohl kann bei einem Blick auf die digital zugängliche Handschrift nur vermutet werden, dass sich jeder Editor einmal eine derart zuverlässige Quelle wünschen würde.

Ein partieller Vergleich von Quelle und Edition zeigt, wie ungemein sorgfältig Wollmann gearbeitet hat. Lediglich in Nr. 4 wurden die Verzierungen in T. 7, 8 und 11 ohne jede Erklärung nicht übernommen. Die Anmerkungen scheinen ansonsten in der Tat alle Abweichungen von der Vorlage aufzulisten, so dass man mit ihnen sehr gut arbeiten kann. Insgesamt 18 Seiten Faksimiles runden den Band ab. Hier finden sich Auswahlseiten aller musikalischen Quellen sowie das gesamte Libretto in zufriedenstellender Qualität.

Es ist gewiss ein Glücksfall, dass die Leitung der Telemann-Ausgabe, die ja leider nur eine Auswahlangabe ist, die Flexibilität aufgebracht hat, diese hübsche musikdramatische Arbeit Telemanns in ihrer Reihe vorzulegen. Dieser Band kann die Ausgabe nur aufwerten.

(Mai 2017)

Reinmar Emans

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Serie I: Stage. Band 13: Johnny Johnson. A Play with Music in Three Acts. Hrsg. von Tim CARTER. New York: Kurt Weill Foundation for Music 2012. 348 S., Critical Report: 116 S.

Im November 1936 kam mit *Johnny Johnson* Kurt Weills erstes ganz in den USA für ein amerikanisches Publikum entstandenes Werk auf die Bühne des 44th Street Theatre in New York. Damit eröffnete das Stück jene Schaffensperiode, die in der unseligen deutschen Rezeption der folgenden Jahrzehnte als „der amerikanische Weill“ etikettiert (und nicht selten abqualifiziert) werden sollte. Unter den amerikanischen Werken Weills wird *Johnny Johnson* dabei noch die größte Nähe zu den in Kooperation mit Bert Brecht in Deutschland entstandenen Stücken zugeschrieben.

Unter Vermittlung des linken Group Theatre war Weill nach seiner Ankunft in Amerika in Kontakt mit dem Dramatiker Paul Green gekommen, den er für seine Idee einer Adaption des Schwejk-Stoffes gewinnen konnte. Schon in Deutschland hatte Weill sich gemeinsam mit Brecht um Rechte für eine Bearbeitung der Geschichten um Jaroslav Hašek's „braven Soldaten Schwejk“ bemüht, was aber letztlich wohl am Zerwürfnis der beiden Witwen Hašek's scheiterte (Brecht griff 1943 mit seinem Drama *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* auf das Sujet zurück).

Der Protagonist der von Weill und Green geschaffenen amerikanischen Schwejkade folgt dem Drängen seiner geliebten Minny Belle und zieht gegen seine ursprüngliche Überzeugung als Soldat in den Ersten Weltkrieg. Zugleich naiv und hellsehtig, ausgestattet mit einem überaus humanen Pragmatismus stolpert der Steinmetz, der gerade noch ein Friedensmonument für seine Gemeinde gefertigt hatte, durch das verwirrte Europa und entlarvt den Wahnsinn der Katastrophe, bevor er selbst für geistes-

krank erklärt wird und schließlich als Hausierer endet, der – zurückgekehrt und doch nicht daheim – selbstgeschnittenes Spielzeug auf der Straße verkauft.

Johnny Johnson, in dem Green nach eigenen Worten der „verrückten Idee“ eines Stückes folgte, dessen drei Akte als je eine Komödie, eine Tragödie und eine Satire aufeinander folgten, lief mit dem ungewöhnlichen Untertitel „a legend“. In unterschiedlichen Quellen finden sich konkurrierende Bezeichnungen wie „musical play“, „a fantastic drama“ und „a fable“, und die Rezensenten der Premiere brachten weitere Vorschläge ein wie Farce, Komödie, Melodram und andere mehr. Während einige Kritiker ob dieser Uneindeutigkeit merklich irritiert waren, dürfte Weill, der Gattungskonventionen wenig Bedeutung zumaß, seinen Spaß daran gehabt haben.

Tim Carters historisch-kritische Ausgabe des *Johnny Johnson* ist als Band 13 der ersten Serie der Weill Edition erschienen. Damit ist sie – nach Weills *The Firebrand of Florence* – die zweite kritische Ausgabe eines Broadway-Musicals überhaupt. Carter, dessen ursprünglicher Forschungsschwerpunkt die italienische Musik um 1600 ist, hatte sich 2007 mit *Oklahoma! The Making of an American Musical* als Kenner des Broadway-Musicals eingeführt und – was in der Literatur zu diesem Genre immer noch eher die Ausnahme ist – eine musikphilologisch fundierte Monographie vorgelegt. Die Ausgabe des *Johnny Johnson* bestätigt diesen Eindruck vollkommen. Sie ist sorgfältig ausgeführt, gründlich kommentiert und transparent in den editorischen Entscheidungen. Die Einleitung von 23 großformatigen Seiten bietet eine hervorragende Einführung zu Entstehungsgeschichte, Gestalt und Rezeption des Stückes, die trotz großer Informationsdichte angenehm zu lesen ist. Die einzelnen Kapitel behandeln das Zustandekommen der Zusammenarbeit von Weill, Green und des Group Theatre, die Premiere mit der vorangehenden Probe-phase, die Umstände der dieser Edition

zugrundeliegenden Produktion in Los Angeles, spätere Produktionen, die Gattungsfrage, eine kompakte Einführung in Grundentscheidungen der Edition wie Gewichtung der Quellen etc. sowie Anmerkungen zur Aufführung.

Der kritische Bericht gibt eine ausführliche Würdigung der vorhandenen Quellen. Carter vergibt zehn Siglen für Musik- und sechs für Textquellen sowie elf weitere für „additional materials“ wie Skizzen, Korrespondenz und Programmhefte, die hier erstmals als Übersicht publiziert sind (David Drews ebenso verdienstvolles wie unzureichendes Werkverzeichnis *Kurt Weill. A Handbook* von 1987 bedarf dringend eines Nachfolgers). Ein umfangreicher, aber durch zahlreiche Zwischenüberschriften gut überschaubarer Kommentar legt Rechenschaft ab über editorische Details und konkretisiert damit die Editionsrichtlinien der *Kurt Weill Edition*, die bewusst auf allzu rigide Vorgaben verzichten. Der eigentliche kritische Apparat ist so detailliert wie eben nötig, ohne den Text mit der peniblen Mikroskopie früherer Generationen kritischer Ausgaben zu einer nur schwer verdaulichen Flut letztlich wenig erhellender Informationen aufzublähen. Neben der üblichen tabellarischen Auflistung editorischer Eingriffe finden sich hier ausführliche Kommentare zur Quellenlage, Hinweise zu gelegentlichen self-borrowings aus früheren Stücken und dergleichen mehr. Layout, Schrift- und Notenbild der Ausgabe sind vorzüglich.

Gemäß den Editionsrichtlinien der Weill Edition gibt die Ausgabe Buch und Partitur fortlaufend wieder, auch die Songtexte sind der Partitur jeweils kompakt vorangestellt. Diese Darstellung gewährt dem Nutzer die in gedruckter Form größtmögliche Annäherung an das Stück und kommt Weills Konzeption eines „musikalischen Theaters“, in dem Musik und Text nur aufeinander bezogen ihren Sinn ganz entfalten, so nahe, wie eben möglich.

Carters Ausgabe wurde 2013 von der American Musicological Society als erste Edition eines Stücks des amerikanischen Musiktheaters überhaupt mit dem Claude V. Palisca Award für Übersetzungen und Ausgaben ausgezeichnet. Zu Recht.

(Februar 2014) *Markus Frei-Hauenschild*

Eingegangene Schriften

August Wilhelm Ambros. *Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876*. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: 1872 und 1873. Hrsg. von Markéta ŠTĚDRONSKÁ. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 649 S., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 45.)

YVES BALMER, THOMAS LACÔTE und CHRISTOPHER BRENT MURRAY: *Le modèle et l'invention. Messiaen et la technique de l'emprunt*. Mit einem Vorwort von George BENJAMIN. Lyon: Symétrie 2017. 624 S. (Collection Symétrie Recherche. Série 20–21.)

Le Basson Savary. Bericht des Symposiums „Exakte Kopie“ in Bern 2012. Hrsg. von Sebastian WERR und Lyndon WATTS unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2017. 173 S., Nbsp., Abb., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 8.)

SARA BEIMDIEKE: „Der große Reiz des Kamera-Mediums“. Ernst Kreneks Fernsehoper „Ausgerechnet und Verspielt“. Siegen: Universitätsverlag Siegen 2017. 399 S., Abb., Nbsp., Tab. (Si! Kollektion Musikwissenschaft. Band 2.)

CHIARA BERTOGLIO: *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017. XXXV, 836 S.

RICHARD D. E. BURTON: *Olivier Messiaen. Texts, Contexts, and Intertexts (1937–*