

Besprechungen

REBECCA HARRIS-WARRICK: *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History. Cambridge: University Press 2016. 502 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)*

Von der auf zwei Bände ausgelegten Publikation zur Funktion des Tanzes in der französischen Barockoper liegt Band I vor, der von 1672 bis 1735 reicht. Im zweiten Band wird es um den Tanz seit Jean-Philippe Rameaus *Hippolyte et Aricie* gehen. Ziel ist es, nicht nur alle verfügbaren Quellen zum Tanz zu untersuchen, seine dramatische Funktion zu analysieren, seine ästhetische und dramatische Bedeutung als wesentlichen Bestandteil der *Tragédie en musique* darzustellen, sondern auch die Vorbehalte gegen den Tanz in der Oper zu widerlegen (dies gilt wohl für Deutschland mehr als für andere Länder). Das Werk ist als Lehrbuch für Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaftler, als Anleitung für Interpreten heutiger Aufführungen und als Lektüre für den Liebhaber konzipiert (für diese Leser enthält der Band Erklärungen elementarer Gegebenheiten).

Im Zentrum des ersten Teils des vorliegenden Bandes stehen *Divertissement* und Tanz in Lullys Opern, im zweiten diese in den Operngattungen im Zeitalter André Campras. Die beiden Teile haben einen ähnlichen Aufbau: Im ersten geht es nach der allgemeinen stilistischen Charakterisierung der Opern und der Situierung der *Divertissements* in der Handlung um die grundlegenden Prinzipien des Barocktanzen, um die „Konstruktion der *Divertissements*“ und die Rolle des Tanzes darin und separat um beide in den Prologen sowie in den „leichteren“ dramatischen Gattungen Lullys. Im zweiten Teil wird die Neuorientierung der Oper nach dem Tod Lullys skizziert, das Spektrum der Opern und ihrer

Divertissements an fünf heiteren Gattungen und fünf *Tragédies en musique* aufgezeigt, bevor eine Systematik der *Divertissement*-Typen, der verwendeten Tänze und ihrer dramaturgischen Funktion erfolgt.

Zu Beginn des ersten Teils stehen einige allgemeine Informationen zu den Opern Philippe Quinaults und Lullys. Die von ihnen geschaffenen „Konventionen“ stellt die Autorin an den verfügbaren Quellen dar, wobei als Referenz für choreographische Befunde der von ihr edierte *Mariage de la grosse Cathos* herangezogen wird, da darin vielfach Details des Einsatzes der Tänze genauer definiert sind als in den Quellen der Opern Lullys. Zu den Grundsätzen gehört die Einbettung der Tänze in vokale Stücke (*Soli*, *Ensembles*, *Chöre*), die gesungenen Tänze, bei denen die Tänzer nicht in Aktion treten und die dogmatisch vertretene Fokussierung auf ein Darstellungselement (gesungener Text oder Tanz) als „basic principle“ (S. 81). Die Tänze erklingen vor dem Vokalsatz und repräsentieren die „expressive unit“ des *Divertissements*. In *Chören* treten die Tänzer lediglich bei *Ritornellen* in Aktion.

Bei der Übersicht der von Lully verwendeten Tanztypen fehlt der von ihm in *Acis et Galathée* eingeführte *Rigaudon* – dieser wird auf Seite 193 als „proto-rigaudon“ bezeichnet, weil die beiden *Rigaudons* im Partiturdruk als „Air“ betitelt sind. Warum die „wrong headings“ in den Ballard-Drucken nicht für diese *Rigaudons* gelten sollen, bleibt die Frage.

Wenn die Quellen keine genauen oder mehrdeutigen Hinweise für die Ausführung der Tänze enthalten, ergänzt die Autorin plausible oder auch hypothetische. Ein Grundsatz der *Choreographie* in Beziehung zur Form der Tanztypen lautet: Die Abfolge der Tanzschritte ist auf jeden einzelnen Takt festgelegt. Infolgedessen spielt die *Quadratur* oder allgemein ausgedrückt die musikalische Form des Tanzes keine Rolle. Die Wiederholung eines Tanzes war grundsätzlich mit einer veränderten oder neuen

Choreographie verbunden. In den Notationsarten der Choreographie sind lediglich die Fußschritte festgelegt, nicht jedoch die vielen anderen Faktoren, die Bewegung der Arme, die Gestik, Mimik, das Kostüm und dessen Attribute, die den Ausdruck wesentlich mitbestimmen. Die Tanztypen und *Airs* („dance for character types“) unterscheidet Harris-Warrick mit Ausnahme der „*entrée grave*“ nicht prinzipiell. Dabei wäre eine Typologie der *Airs*, die nicht auf Charaktertypen beschränkt sind, durchaus zu bewerkstelligen. Acht Tänzer mit oder ohne Solist, der stets in der Gruppe integriert ist, bilden die Standard-Gruppe, wobei ihre Aufteilung auf Untergruppen durch einen Metrumwechsel im Tanz motiviert ist. Das von mir mehrfach als besonderer Typus genannte „unterbrochene“ *Divertissement*, das zu einer dramatischen Wende führt, thematisiert Harris-Warrick nicht als eigenen Typus, da für sie jedes *Divertissement* im Handlungsverlauf ohne prinzipielle Unterscheidung gegeben ist. Die ästhetische Norm der Choreographie ist die Symmetrie und die „*vraisemblance*“.

Die Parodien von Instrumental-, meist Tanzsätzen, werden erwähnt, die Kritik an teilweise problematischen, weil gegen die *Bienséance* verstößenden Texten wird als nicht haltbar angesehen, aber nur ein Beispiel, in dem das Problem nicht existiert, wird als Beleg angeführt. Die Feststellung, die parodierten Verse seien „more metrically regular than those in recitative, even if not every line has the same number of syllables“ (S. 45), ist nicht haltbar. Die Rezipitativ-Verse folgen den Regeln der Poetik des „*classicisme*“, während diese im „*canevas*“ außer Kraft gesetzt sind (auch der Wechsel von männlicher und weiblicher Reimkadenz). Das Erkennungsmerkmal der Parodieverse ist in der Regel die unorthodoxe „*coupe*“, d. h. es sind ausgeprägt heterometrische Verse (vgl. die Beispiele S. 206, 292, 297, 298, 370).

Da die Perspektive analytischer Fragestellungen auf die gleichen „*Divertissements*“

verschieden ist, kommt die Autorin mehrfach erneut auf das gleiche *Divertissement* zurück. Dadurch sind Redundanzen häufig und fast unvermeidlich. Ganz neue Einsichten liefert Harris-Warrick in die leichteren Gattungen Lullys (*Le Carnaval mascarade* etc.). Sie beleuchtet insbesondere die Rolle der Komik in diesen Werken. Obwohl Quinault und Lully von der vierten Tragédie ab darauf verzichteten, blieb Lully Komik und Grotteske in den leichteren Gattungen und durch die Reprisen seiner ersten drei Tragédies treu.

Die Neuorientierung der Oper und der Funktion des Tanzes nach Lullys Tod macht Harris-Warrick an vier Kriterien fest: die Schaffung neuer, dazu komischer Gattungen, deren Einfluss auf die Tragédie en musique, die zunehmende Bedeutung des Tanzes und die Entstehung des Starwesens im Tanz. Impulse erhalten alle dramatischen Gattungen nach der Ausweisung der sehr beliebten *Comédie italienne* 1697. Dadurch erlebte die Komödie im Musiktheater eine Wiedergeburt. Die Anzahl der Tänzer(innen) und ihre Rollen sind seit 1699 gut zu ermitteln, da ihre Namen in den Librettodrucken erscheinen. Exemplarische Einzelanalysen der *Divertissements* unter Berücksichtigung des Stoffes sind unter den Titeln „The Contested Comic/Domestication“ an drei, unter „The Realm of the Héroïque“ an zwei und unter „Melpomène“ an fünf Werken zusammengefasst.

Charakteristisch für die Zeit vor Rameau sind die Auseinandersetzungen zwischen Thalie, Melpomène und Terpsichore in den *Opéras-ballets*. Der Einfluss Italiens wurde sowohl im Musiktheater (hinsichtlich der Stoffwahl und der Musik) sehr groß, ohne dass es mit einer Ausnahme zu Aufführungen italienischer Opern kam. Paradigma der Neuorientierung war Antoine Danchets und André Campras *L'Europe galante*, die in allen Details erörtert wird. Programmatisch werden Venedig und der dortige Karneval als „Spielfeld für Sex“ in *Les Fêtes vénitienes*

eingeführt. Der Maskenball wird zum Topos in Opern mit zeitgenössischen Stoffen, sein wichtigster Tanz ist die Forlane, „Emblem“ der Venedig-Fantasien. Der chinesische Tanz wird aus der Comédie italienne übernommen.

Die Opernparodie, die in der Comédie italienne und in den Théâtres de la Foire beheimatet war und weiterhin zu ihrem Repertoire gehörte, findet auch Eingang ins Opéra-ballet. Die ausladende Da-capo-Arie verändert die Balance zwischen Vokalstücken und Tänzen in den Divertissements. Die Anzahl der Tänze nimmt enorm zu (bis zu acht aufeinanderfolgende Tänze). Gesungene Tänze wurden nun auch getanzt, d. h. Tänzer sangen und tanzten in den Divertissements.

In den „Fragmenten“ sind beliebte Stücke oder Szenen aus älteren Stücken zusammengestellt, von denen erfolgreiche Teile am Ende von Opernabenden aufgeführt wurden. Die Dorfhochzeit in zeitgenössischem oder antikem Gewand findet Eingang ins pastorale Divertissement. Das maritime Fest ist ein weiterer Topos, für den der Tambourin charakteristisch ist. Auf einen provenzalischen Text wurde erstmals in „La Provençale“ gesungen. Louis Fuzelier, der 1746 im *Mercur de France* grundlegende „Reflexionen über den Tanz“ publizierte, brachte in *Les Fêtes grecques et romaines* erstmals einen „historischen“ Stoff auf die Bühne.

Fragen zur Rolle des Tanzes betreffen drei Divertissement-Typen, die veränderte Zusammensetzung der Ballettruppe, die neuen Anforderungen an die Tänzer in den „Symphonies“ Jean-Féry Rebels und acht unterschiedliche Kategorien des Tanzes.

Marin Marais knüpft in gewisser Weise an Lullys *Alceste* an, indem er in *Sémélé* (Text von Houdar de La Motte) die Komik jedoch nicht im Dialog, sondern im Tanz einführt (Divertissement IV). Nicht weniger als 20 Tänzer, Schäfer und Schäferinnen, Bauern, der Vogt und der Steuereintreiber, treten als komische Figuren auf, darunter die Stars

Marie-Catherine Guyot, Françoise Prévost und David Dumoulin. In der Tragédie en musique fanden komische Elemente in pastoralen Divertissements Eingang.

Die Veränderungen während der Epoche nach 1700 bis zu Rameaus erster Oper wird mit der Beziehung zwischen den Muses Melpomène (führend), Thalie (bleibt aktuell) und Terpsichore (stets zunehmende Bedeutung) beschrieben. Die Rekonstruktion der Namen aller Tänzer und Tänzerinnen belegt die Größe der Ballettruppen (z. B. 1704 elf Tänzer und zehn Tänzerinnen, 1718 dreizehn zu zwölf) und die zunehmende Spezialisierung der sehr gut honorierten Stars auf bestimmte Rollentypen. Zu dieser Zeit war der Anspruch an Virtuosität bei Tänzern noch höher als bei Tänzerinnen. Durch die Tätigkeit für mehrere Theater von Autoren wie Jean-François Regnard ergaben sich Wechselwirkungen und Einflüsse zwischen den Theatern, freilich auch zwischen den Gattungen Tragédie en musique und Opéra-ballet.

Eine enorme Wirkung hatten die „Symphonies“ Rebels, insbesondere *Les Caractères de la danse*. In diesem im Anhang an Opern gespielten Werk werden an die Tänzer und Tänzerinnen ungewöhnliche Anforderungen gestellt. Dies wirkte sich auch auf den Tanz in der Oper aus. Die auf die Musik von *Les Caractères de la danse* parodierten Verse wurden als „Porträts“ von Liebeszuständen verstanden. Dass diese Vokalisierung des Werkes auch zum Singen gedacht waren und tatsächlich auch gesungen wurden, erfährt man nicht. Bei einer anderen berühmten „Symphonie“ Rebels, *Les Éléments*, ist nicht nachgewiesen, wie Erde, Lust, Feuer und Wasser choreographisch umgesetzt wurden. Wie sehr Terpsichore ins Zentrum trat, zeigt die Kantate in Louis Fuzeliers und François Colin de Blamonts *Fêtes grecques et romaines*. Anders als bei Lully, wo Tanz und gesungene Partien in Beziehung zueinander standen, gewann der Tanz unabhängig von gesungenen Wor-

ten erheblich an Selbständigkeit in seiner dramatischen Funktion.

Von den 350 existierenden Tanznotationen entfallen nur 47 auf die Oper. Unter den in der Académie royale de musique getanzten Forlanen existieren zwei Choreographien in der Beauchamps-Feuillet Notation, drei von der komischen Variante der Chaconne als Harlekin-Tanz.

Im Epilog widerlegt Harris-Warrick den zum oft zitierten Vorurteil gewordenen Vorwurf Dubuissons gegenüber Campras und Danchets letzter Oper *Achille et Déidamie* (1735), das Werk sei mit Tänzen überladen. Sie weist nach, dass sich Campra hier in der Lully-Tradition bewegt und nicht mehr Tänze als in seinem *Tancredi* (1702) verwendet.

Die zahlreichen Notenbeispiele, Abbildungen und tabellarischen Darstellungen erleichtern es dem Leser, die analytischen Befunde nachzuvollziehen.

Unter den wenigen Fehlern in dem Buch sind anzudeuten: Auf S. 260 lautet der Verweis „see below p. 51“; S. 350: „charmantas“; auf S. 366 ist der zweite Vers „Amoureux oiseaux / Célébrez le retour de Flore“ mit Majuskel zu schreiben; S. 383: „assignments“; S. 401: falsche Silbentrennungen im Notenbeispiel, „dés-es-poir“, „peig-nez, transports“. Auf den in den französischen Libretti üblichen Einzugs der Verse je nach Anzahl der Silben wird bis auf wenige Ausnahmen verzichtet.

Die von Harris-Warrick gestellten Fragen nach Fassungen von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* und *Psyché* sind inzwischen zumindest hinsichtlich der vom Komponisten autorisierten Version zu beantworten, da Abschriften beider Werke aus der Bibliothek Lullys in den Beständen der Singakademie in Berlin erhalten sind. Auf S. 423 wird auf Appendix 3 verwiesen, aber erst aus dem Inhaltsverzeichnis erfährt der Leser, dass dieser im Internet zu suchen ist.

Angesichts der vielen angesprochenen Probleme war die Beschränkung der Litera-

turauswahl gewiss notwendig; bedauerlich ist, dass die deutschsprachige Literatur nur mit wenigen Titeln vertreten ist.

Harris-Warrick hat nicht nur die Rolle des Tanzes im Musiktheater der Epoche zwischen 1672 und 1735, sondern darüber hinaus auch viele Probleme der Operngeschichte mit größter Kenntnis behandelt. Ihr Buch ist zweifellos ein Standardwerk.

(April 2017)

Herbert Schneider

Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte. Gemeinsam mit Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER hrsg. von Adolf NOWAK. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 213 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 18.)

Der vorliegende Band enthält die Schriftfassungen von zehn Referaten, die im Mai 2011 auf dem dritten Frankfurter Telemann-Symposium gehalten wurden (Veranstalter: Frankfurter Telemann-Gesellschaft und Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt). Sie sollen, so die Herausgeber/innen, Telemanns Trauermusik unter den im Titel genannten Aspekten kontextualisieren. „Trauermusik“ wird aufgefasst „als eine spezifische Art der Verarbeitung von Trauer [...] [i]m Medium der Musik“, als „eine ‚Trauerarbeit‘ [...], die auf religiöse und gesellschaftlich vermittelte Rituale zurückgreift“ (S. 7). Es geht also um zwei Themenfelder: um das Genre „Trauermusik“, das auch den textlich-musikalischen Ausdruck von Trost, Hoffnung und Freude einschließt (drei Beiträge), und um Musik, die gattungs- bzw. genreunabhängig und auch über den konkreten Zusammenhang mit Tod hinaus den Affekt der Trauer ausdrückt (drei Beiträge). Flankiert wird dieser inhaltliche Kern des Bandes von drei einführenden Aufsätzen und einem ans Ende gerückten Beitrag, der aus systematischer Perspektive Emotionalität in der Musik ins Auge fasst.

Der eröffnende Dreierblock bietet Überblicke über die Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (Adolf Nowak), über das Verhältnis von Trauer und Zeremoniell im 18. Jahrhundert (Hagen Jäger), schließlich grundlegend über Traditionslinien der Funeralmusik (Norbert Bolin). Bei Nowak steht das Genre im Mittelpunkt. Er fokussiert sich auf ästhetische und religiöse Aspekte in lutherischer Tradition, in der Trost, Sündenvergebung und Auferstehung großes Gewicht gegenüber Trauer und Klage haben. Er arbeitet die gesellschaftliche und/oder politische Dimension des Genres heraus, die kontextabhängig in unterschiedlichen Formen von Repräsentation und Gedächtnisstiftung für den Toten besteht. Er geht auf die Affektenlehre und auf die Wandlung des Ausdrucks-Begriffes im 18. Jahrhundert ein und bringt dafür zahlreiche knappe analytische Belege. Hier jeweils Notenbeispiele mitzuteilen, hätte vermutlich den Rahmen gesprengt, die Darstellung aber noch einmal wesentlich bereichert. Der Aufsatz reißt in jedem Fall zahlreiche Aspekte an, die später im Band immer wieder thematisiert werden.

Jägers Beitrag geht von biblischen Vorstellungen vom Tod und von der Existenz nach dem Tod aus und wendet sich dann dem 18. Jahrhundert zu. Im Mittelpunkt stehen hier die lebensweltliche Verortung von Trauer Ritualen, die ständischen Unterschiede in deren Vollzug sowie der sich mit der Aufklärung vollziehende Wandel von glaubens- zu philosophiebasierten Vorstellungen einer Existenz nach dem Tod. Als musikalischer Gewährsmann tritt eigenartigerweise nur Johann Sebastian Bach auf.

Einen historisch weitausgreifenden Überblick über die Rolle der Musik bei Sterbe- und Totenritualen liefert Bolin. Er beginnt bei heidnischen Riten und verfolgt den Weg über das Christentum und die Reformation bis ins 18. Jahrhundert, für das er einen Wandel von kollektiven zu indivi-

duellen Ritualen im Zuge der Aufklärung konstatiert.

So gewichtig vor allem Nowaks und Bolins Beiträge für sich genommen sind, so offensichtlich sind die inhaltlichen Überschneidungen innerhalb der eröffnenden Text-Trias und ist zugleich der Umstand, dass in allen drei Texten eine tatsächliche Spezifizierung auf Telemann nur sehr bedingt stattfindet. Diese setzt erst auf Seite 45 mit Ute Poetzschs Studie zur „Trauer in der Kirchenmusik Telemanns“ – so zumindest im Titel – ein. Poetzsch untersucht insgesamt zehn Kirchenkantaten Telemanns aus ganz unterschiedlichen Schaffensperioden und auf Texte verschiedener (nicht immer genannter) Dichter, die zu Mariä Reinigung, zum 16. und zum 24. Sonntag nach Trinitatis entstanden. Die Texte setzt sie in Beziehung zu entsprechenden Predigten Erdmann Neumeisters, von denen man weiß, dass Telemann sie benutzte (S. 45). In den Überlegungen geht es kaum um Trauer, sondern um Todessehnsucht, Auferstehung usw., mithin um das Themenfeld „Trost“; und es geht auch fast ausschließlich um die Texte in ihren Bezügen zu den Predigten, während die Kompositionen nicht ernsthaft in den Blick genommen werden. Deutlich wird, wie eng sich die Kirchenmusiktexte auf die Predigten bezogen. Aussagen zur Trauer in Telemanns Kirchenmusik bleibt der Beitrag einem jedoch schuldig.

Carsten Lange untersucht die Darstellung des Traueraffektes in Oratorien und Passionen Telemanns. Er wählt dafür Sätze aus, die von Telemann mit „Traurig“ überschrieben oder durch andere eindeutige Hinweise mit einer traurigen Affektlage bzw. Vortragshaltung gekennzeichnet sind; und er setzt sie in vielfache Beziehungen zu ästhetischen Aussagen relevanter Telemann-Zeitgenossen (Scheibe, Mattheson, Burmeister, Quantz). Auf dieser Basis bietet Lange detaillierte Analysen der musikalischen Gestaltung und leitet eine sehr gute Zusammenstellung kompositorischer und instrumentatorischer

Verfahren ab, die sich gerade auch für Untersuchungen anderer Komponisten der Zeit als Grundlage hervorragend eignen. Diesen Aufsatz sollte man unbedingt lesen.

Schließlich nimmt Friederike Wißmann „ambivalente Topoi“ von Trauer und Komik in weltlichen Trauermusiken Telemanns in den Blick. Gemeint sind damit zum einen Trauermusik-Parodien, zum anderen die Gestaltung von Trauermusik in fiktiven Trauersituationen. Untersucht werden die „Kanarienvogel-Kantate“, der Abschiedschor in *Socrates* und die Kantate *Der Melancholicus*. Wißmann benennt verschiedene musikalische Trauer-Chiffren (S. 174f.), auf deren Grundlage sich ein trauriger Affekt auch etwa im komischen Kontext ausdrücken und evozieren lässt. Die lesenswerten analysierten Beispiele zeigen, gerade in der Parodie, wie sehr Trauer im frühen 18. Jahrhundert inszeniert ist; und sie lassen sich, so die Autorin, sogar als implizite Kritik an einer „Egomanie des sich selbst inszenierenden Trauernden“ lesen (S. 188).

In den drei folgend besprochenen Aufsätzen geht es um das Genre „Trauermusik“. Joachim Kremer widmet sich Trauermusiken Telemanns aus dem Zeitraum 1693–1708, die sich nicht exakt datieren lassen. Aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet Kremer die für diese Kompositionen relevante „Frühwerk“-Problematik. Er warnt (sehr berechtigt) vor ahistorischen Bewertungskriterien etwa der Faktur, der formalen Disposition und stilistischer Homo-/Heterogenität, die nicht zuletzt zu voreiligen Datierungsvorschlägen führen können. Vielmehr sind die Jahre um 1700 eine Phase des Nebeneinanders verschiedener (neuer und alter) ästhetischer Konzepte, auf deren stilistische Implikationen die Komponisten selbstverständlich in voller Breite zugriffen. So ist beispielsweise stilistische Heterogenität eines Werkes nicht per se ein Indiz für Unreife und damit für die besonders frühe Entstehung. Kremers Überlegungen sind sehr differenziert und haben weit über Te-

lemann hinaus Geltung; auch dieser Aufsatz sei ausdrücklich empfohlen.

Eric F. Fiedler diskutiert Telemanns neun Trauermusiken für Hamburger Bürgermeister. Sein Beitrag liefert viel Material – Biogramme, Übersichten über die während Telemanns Hamburger Zeit tätigen Bürgermeister (auch jene, für die Telemann keine Trauermusik komponierte), bis hin zu den musikalischen Quellen. Auf dieser Basis widmet sich Fiedler zunächst den Texten und arbeitet grundlegende Gemeinsamkeiten in deren Struktur heraus; im Anschluss würdigt er die hohe Qualität der Telemann'schen Kompositionen und weist auf deren stilistisch weites Spektrum hin. Eine Zusammenfassung bzw. die Präsentation eines übergeordneten Ergebnisses gibt es nicht. Fiedlers Materialsammlung ist hilfreich. Zahlreiche seiner Folgerungen leiden jedoch unter unscharfer Terminologie und unpräzisen Formulierungen und gründen auf einem erstaunlich ahistorischen Blick auf die behandelte Materie. Der Text wurde offenbar auch nicht redigiert, er enthält zahllose Tipp-, Orthographie- und Grammatikfehler; die Zitierweise der Libretti ist nicht einheitlich.

Ein vergleichbares Thema behandelt Jürgen Neubacher mit den drei Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser. Er diskutiert die Frage nach den Auftraggebern, die Abläufe in Hamburg beim Zustandekommen der Texte, Kompositionen und Aufführungen, die formale Anlage der Texte (hierzu dienen Übersichten über die Formteile in Zuordnung zur Epicediums-Struktur sowie alle vollständigen drei Texte als Anhänge) und schließlich die (einzig erhaltene) Musik Telemanns von 1745. Die Bemerkungen zur Komposition sind auch hier ausgesprochen knapp, heben aber doch stets Wesentliches hervor. Insgesamt ruht der Aufsatz auf einem breiten Wissensfundament, er ist entsprechend dicht und konzise. Man sollte ihn lesen, gerade auch dann, wenn man nicht direkt zu Telemann forscht.

Rainer Bayreuther befasst sich abschließend mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen um 1700. Die von Telemann-Zeitgenossen vorgenommene und von der Musikwissenschaft für die Analyse von Musik der Zeit ausgiebig angewandte Zuordnung bestimmter musikalischer Parameter – Tonarten, Rhythmen, Satztypen, Kon-/Dissonanzen usw. – konfrontiert er mit Überlegungen aus der emotionstheoretischen Forschung. Die daraus abgeleiteten Folgerungen zur Stelle und zur Funktion von Musik im Prozess der Emotionalisierung musikalischer Akteure – Komponisten, Ausübende, Zuhörer – sind lesens- und bedenkenswert. Sie beziehen sich zunächst auf textgebundene Musik (nicht spezifisch auf Telemann, auch wenn die gewählten Beispiele *hier* von Telemann stammen); eine Ausweitung auf Musik ohne Text bzw. ohne Textassoziation(en) und außerhalb des rhetorischen Paradigmas wäre hochspannend. Das Ergebnis erscheint beinahe unspektakulär, und dennoch muss man es betonen: Musik an sich ist, auch wenn es das Schrifttum des 18. Jahrhunderts, allen voran der Lieblingskronzeuge der Musikwissenschaft Johann Mattheson, anders suggeriert, nicht per se Trägerin von Emotionen, sondern kann diese nur in gegebenen Kontexten akzentuieren. Die Frage, wie angesichts dieser Erkenntnis die eindeutigen zeitgenössischen Zuweisungen zu bewerten sind, bleibt vorerst – jedenfalls im besprochenen Beitrag – offen.

Zusammenfassend: Das Fazit der Herausgeber, dass zu den Themen des Bandes – meines Erachtens vor allem zur „Trauer in der Musik“ – „noch vieles zu erforschen ist“ (S. 7), lässt sich bestätigen; zu ergänzen ist, dass Ansätze über Telemann und überhaupt über einzelne, gar „bedeutende“ Komponisten hinausgehen sollten. Einige der hier bereits vorgelegten Ergebnisse bedürften noch einer adäquaten Darstellung. Insgesamt kann man den Band jedem, der sich mit Trauermusik um 1700, sei es als Text

oder/und Komposition beschäftigt, ans Herz legen.

(Januar 2017)

Hansjörg Drauschke

TIMO JOUKO HERRMANN: Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. VII, 451 S., Abb., Nbsp.

Erst allmählich hat das Genre des deutschen Singspiels in den letzten Jahren das Interesse der Musikwissenschaft geweckt. Die wichtigsten Forschungsbeiträge wurden von Irmgard Scheitler in ihrer Rezension der Dissertation von Adrian Kuhl „*Allersorgfältigste Ueberlegung*“. *Nord- und miteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (*Die Musikforschung* 69, 2016/4) erwähnt; sie untersuchen jedoch nicht spezifisch das Wiener Singspiel, das ab der 1776 auf Wunsch von Kaiser Joseph II. eingeführten Reorganisation des Hoftheaters seine Blütezeit erlebte. Mit seiner von Hermann Jung betreuten Dissertation über Salieris deutschsprachiges Musiktheater trägt Timo Jouko Herrmann dazu bei, diese Lücke zu schließen: Objekt seiner Forschung ist die vollständige deutschsprachige Theaterproduktion des Komponisten, inklusive der späteren Fassungen.

Die vier Bühnenwerke, die Salieri von 1781 bis 1807 komponierte (*Der Rauchfangkehrer*, *Die Neger*, *Die Hussiten vor Naumburg*, *Danaus*) werden vom Autor einzeln in einer ausführlichen Analyse aller Solonummern und Ensembles beschrieben; wie diskutabel diese Methode auch sein mag, so hilft sie dennoch dem Leser, sich mit vergessenen Titeln lückenlos und detailliert auseinanderzusetzen. Verteilt im Korpus dieser kompositorisch-dramaturgischen Analyse sind zahlreiche Impulse für eine interdisziplinäre Ausdeutung, die der Leser aus der Behandlung der einzelnen Szenen herausfiltern kann, wie etwa die Gesellschaftskri-

tik in *Der Rauchfangkehrer* oder die Gleichstellung unterschiedlicher ethnischer Gruppen in *Die Neger*. Herrmanns Lektüre dieses Singspiels stellt insbesondere die Interpretation von Uta Sadjı in Frage, die in dem Werk eine unproblematische, die Thematik der Sklaverei vollkommen ausklammernde Idylle sieht: Ganz im Gegenteil habe Salieri hier bewusst die Utopie einer Gesellschaft ohne Rassendiskriminierung umgesetzt. Auf der dramaturgischen Ebene stellt der Autor die gemeinsamen Elemente zwischen *Die Neger* und dem Genre der *pı̄ce au sauvetage* fest, die er mittels zahlreicher musikalischer Beispiele und mit Bezügen auf Beethovens *Leonore* beweist (S. 166f.). Auch in *Die Hussiten vor Naumburg* verrate der Komponist eine potentiell ideologische Stellungnahme: Gegen jede Form von Fanatismus habe Salieri versucht, in der Vertonung der Chöre für die Wiener Erstaufführung (1804) „die zum Kampf entschlossenen Naumburger Bürger [...] ganz in die Nähe seiner klingenden Charakterisierung der Hussitenkrieger“ (S. 324) musikalisch darzustellen.

Herrmanns Werkanalyse schließt zahlreiche intertextuelle Bezüge auf zeitgenössische Singspiele und Opern ein; die historische Bedeutung dieser Bezüge ist qualitativ unterschiedlich. In einigen Fällen handelt es sich lediglich um motivische Anklänge (z. B. S. 177, 218); in anderen spürt der Autor eine tiefere dramaturgische Affinität typologischer Situationen auf, wie zum Beispiel zwischen dem Finale des ersten Aktes in *Die Neger* und der Ballsaal-Szene im ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*, indem hier wie dort die Komik plötzlich ins Drama umschlägt (S. 232); oder auch eine deutliche stilistische Ähnlichkeit zwischen dem Quintett II/7 (*Die Neger*) und dem Terzett I/6 in Beethovens *Leonore* (S. 262). Solche Bezüge sind nicht bloß äußerlich, sondern sie dienen auch einer historischen Kontextualisierung der analysierten Werke.

Die Assimilationsfähigkeit des Sing-

spiels gegenüber unterschiedlichen Gattungen und Stilen wird an mehreren Stellen betont. Besonders impulsgebend erweisen sich Herrmanns Anmerkungen, wenn er die Funktion eines „heterogenen“ Genres oder technisch-kompositorischen Verfahrens bestimmt: Das Melodram, zum Beispiel, das bevorzugt in mythologisch-heroischen Sujets Verwendung findet, benutze Salieri in *Der Rauchfangkehrer* in parodistischer Absicht, um Situationen ins Grotesk-Komische umzukehren (S. 81 und 111). Gerade in einer solchen Stilmischung läge die von den Forschern bisher wenig untersuchte „Vorbildfunktion“ von *Der Rauchfangkehrer* für Mozarts *Entführung* (Vgl. S. 3 und 143).

Zahlreich sind die Anmerkungen über Salieris Charakterisierung seiner Figuren, die entweder auf rhythmisch-melodischer Basis oder mittels bestimmter Instrumentengruppen bezüglich ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit und ihres Verhaltens vorgenommen werden. Ebenso gewichtig ist Herrmanns Aufmerksamkeit auf Salieris Verwendung von Erinnerungsmotiven, wie zum Beispiel einem in der Ouvertüre zu *Die Neger* erklingenden thematischen Material, das im Laufe der Handlung wiederaufgenommen wird – eine Technik, die der Autor in verschiedenen anderen Opern des Komponisten festgestellt hat.

Auf der philologischen Ebene fehlen keine von Herrmann während seiner Archivforschung getätigten Entdeckungen, wie zum Beispiel die Identifizierung der autographen Frühfassung eines Duettts aus *Die Neger* in der Österreichischen Nationalbibliothek, oder eine Skizze zum Kanon des Finale II des gleichen Werks, die „auf Blättern mit [...] Übungen Franz Schuberts“ erkannt worden ist. Fragmente sowie verschollene und projektierte Werke werden in den letzten beiden Kapiteln der Arbeit einzeln behandelt.

Der Hauptbeitrag der Dissertation besteht natürlich darin, Salieris stilistisch-historische Stellung im Bereich des deutsch-

sprachigen Musiktheaters zu bestimmen. Grundlage der Kultur des Komponisten sei die am Ende des 18. Jahrhunderts auslaufende barocke Affektgestaltung; von diesem Ausgangspunkt habe Salieri versucht, sich vorsichtig den Geschmacksänderungen anzupassen, indem er die Möglichkeiten entwickelt, Figuren und Situationen zu charakterisieren. Nicht zuletzt habe der Komponist nach jener „edlen Einfachheit“ gestrebt, die in Wien seit Glucks „reformierten“ Bühnenwerken Bestandteil der lokalen Musikkultur geworden war. In der Zusammenfassung betont Herrmann, wie Salieri von der „heutigen Musikwissenschaft [...] immer noch weitgehend durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts“ gesehen wird; zu den Vorurteilen gehöre auch die vermeintliche „anti-deutsche“ Haltung des Komponisten, dessen Kultur eher für kosmopolitisch zu halten sei. Es ist demnach wünschenswert, dass neben Herrmanns grundlegender, analytisch orientierter Arbeit weitere Untersuchungen unternommen werden, insbesondere über die anderen, heute vergessenen Komponisten des Wiener Singspiels: unter anderen Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Weigl und Peter von Winter.

(April 2017)

Roberto Scoccimarro

MARIA BIRBILI: *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2014. 379 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 21.)

Es handelt sich um eine außergewöhnlich breit angelegte Repertoirestudie, die – im Anschluss an Anselm Gerhards Studie über die *Verstädterung der Oper* – den Politisierungsprozess der Gattung von der französischen Revolution bis ins Risorgimento verfolgt. Besonders verdienstvoll ist der Nachweis, dass die politisch-propagandistische Funktion der Opernstoffe nicht nur von der sogenannten „Rettungsoper“ auf

der Bühne der Opéra comique ausging, sondern auch an der Opéra in der durchkomponierten Gattung greifbar wird. Die Verfasserin analysiert hierzu eine große Anzahl an Werken, die sie unter dem heuristischen Sammelbegriff der „Belagerungsoper“ zusammenfasst. Die Idee der Volkssouveränität und des kollektiven Handelns, das die Intrigenhandlung des ancien régime ersetzt, wird vor allen Dingen in den kollektiven Schwurszenen der Opern greifbar. Dass diese Gestaltungsmerkmale der Opern der Revolutionszeit für alle weiteren analysierten Werke des 19. Jahrhunderts gattungsprägend waren, ist die zentrale These des Buches.

Von den Opern des Empire wird vor allem Gasparo Spontinis *Fernand Cortez* analysiert, das die Verfasserin als Übergangswerk und Vorläufer der Grand Opéra auffasst. Der Grund für die „Unzufriedenheit Napoleons mit der Fassung von 1809“ (S. 84) bleibt allerdings trotz der ausführlichen Analyse der späteren Fassungen unklar.

Unfreiwillig komisch geraten manche der Adaptionen französischer Modelle in der neapolitanischen Oper, denen die Verfasserin im Folgenden in extensiver Breite nachgeht. Zu Recht stellt sie Gioachino Rossinis *Mosè in Egitto* ins Zentrum dieses Kapitels; unklar bleibt allerdings, warum sie Honoré de Balzacs dezidiert politische Deutung der Oper in *Massimilla Doni* nicht berücksichtigt, die ihr eine deutlich präzisere Beschreibung des politischen Gehaltes ermöglicht hätte, welche auf die spätere Rezeption des *Nabucco* als italienische Nationaloper vorausweist. Die folgende Analyse von Daniel François Esprit Aubers *Muette de Portici* bietet weitgehend Bekanntes, allerdings ist die Behauptung, dass die Konzeption der Tenorrolle als „schwankender Held“ „bisher unbekannt“ sei (S. 121) zu relativieren: Der zumindest artverwandte Rollentypus des „passiven Helden“ begegnet bereits in den von Napoleon bewunderten Opern

Achille (1801) von Ferdinando Paër und *Ossian* (1804) von Jean François Le Sueur.

Die Kontextualisierung von Rossinis *Le Siège de Corinthe* zeigt mit nachgewiesenen Bezügen nicht nur zum aktuellen griechischen Freiheitskampf, sondern auch zur zeitgenössischen antirestaurativen und liberalen Bewegung neue Aspekte auf, die in diesem Werk greifbar werden. Ebenfalls neu ist die Erkenntnis, dass die Dramaturgie der Rütli-Schwur-Szene in Rossinis *Guillaume Tell* unmittelbar auf den Modellen der Revolutionsoper beruht, mit der der Librettist Etienne de Jouy noch aus direkter Anschauung vertraut war. Dass Rossini „die erste in ihrer Essenz kompromißlos politische Oper zu schaffen wagte“ (S. 202), erweist sich u. a. an der Nebensächlichkeit der Liebeshandlung zwischen Sopran und Tenor, welche für die politische Haupthandlung – die Befreiung der Schweizer vom Joch der Habsburger – irrelevant ist.

In den folgenden Analysen der Hauptwerke der Grand Opéra – Jacques Fromental Halévy's *La Juive* und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* und *Le Prophète* – wird einmal mehr deutlich, welchen großen Einfluss Meyerbeer auf die Gestaltung der Libretti seiner Opern nahm, während Halévy das Scribe'sche Modell unverändert vertonte. Besonders ergiebig sind die ausführlichen Quellenstudien, welche die Autorin hier betrieben hat, indem sie einerseits unbekannte Frühfassungen zum *Prophète* (z. B. den „Mormonenplan“) dokumentiert und andererseits die Kompositionsstadien des berühmten „Grand Duos“ aus den *Huguenots* analysiert. Von diesem Modell sind auch die Duette in Giuseppe Verdis *Don Carlos* geprägt, die sie im Anschluss untersucht.

Gleichwohl kommt ihre methodische Prämisse, sich ausschließlich auf die politische Aussage der Werke zu konzentrieren, gerade an diesen Schlüsselwerken des Repertoires an ihre Grenzen. Denn zum einen führt die Prämisse des Politischen zu einer

ungerechtfertigten Abwertung der zweifellos konventionelleren, aber doch auch sehr erfolgreichen Dramaturgie Halévy's. Zum anderen fällt mit *Robert le diable* ein Schlüsselwerk Meyerbeers zunächst aus dem Fokus der Betrachtung, das doch, wie Sieghart Döhring gezeigt hat, konstituierend für Meyerbeers Ideendiskurs war. Etwas unvermittelt wird eine Analyse dieses Werkes dann doch noch nachgereicht, und zwar unter dem Stichwort „Inzest“, worunter die Verfasserin offenbar jede Art von innerfamiliären Liebesbeziehungen versteht – in diesem Fall die väterliche Liebe des Dämonen Bertram zu seinem Sohn Robert. Die Autorin vergleicht dessen Dramaturgie im Folgenden mit ähnlichen Beziehungen in Opern Verdis, für die *Rigoletto* paradigmatisch genannt sei. Generell untersuchen die letzten Kapitel Anlehnungen in Opern Verdis an mögliche französische Vorbilder.

Verdienst der Studie ist es zweifellos, die Kontinuität eines politischen Ideendiskurses seit der Revolutionszeit auch in der durchkomponierten Gattung der Opéra nachgewiesen zu haben. In Revolutionsduetten oder Schwurszenen sind die Modelle, welche die „Belagerungsoper“ der Revolutionszeit entwickelt haben, bis in die Epoche der Grand Opéra nachweisbar; allerdings werden diese Modelle spätestens durch Eugène Scribe und Meyerbeer so stark transformiert und individualisiert, dass sie höchstens noch als Allusionen durchschimmern, bei Meyerbeer ohnehin nicht mehr in direkter Anlehnung an die Opern der Revolutionszeit, sondern höchstens noch über Rossini vermittelt.

Die Studie ist aufschlussreich und interessant. Die Lesbarkeit wird allerdings dadurch beeinträchtigt, dass die Autorin – vor allem im ersten Teil – allgemeinhistorische Digressionen einfügt, die zur Erhellung des Untersuchungsgegenstandes wenig beitragen. Gelegentlich leidet die Gedankenführung an der überbordenden Masse an analysierten Opern. Das Literaturverzeichnis ist

knapp gehalten und enthält nicht alle in den Fußnoten nachgewiesenen Titel; redaktionell sind Fehler stehengeblieben, z. B. sind die *Mémoires d'un bourgeois de Paris* natürlich von Louis Véron und nicht von Jacques Bonnaure (S. 215, Fußnote 407); *Le Prophète* ist nicht 1839, sondern 1849 uraufgeführt worden (S. 236), und *La Juive* wird nicht ins Feuer geworfen, sondern in einen Kessel mit kochendem Öl (S. 217, auch 283). (Dass dies gegenüber den Heroinnen, die von Voltaire bis Berlioz zuhauf ins Feuer gehen, zweifellos eine Steigerung des Schreckens darstellt, hätte im Kapitel 10 „Dokumentation des Schreckens“ dargestellt werden können.) Hilfreich ist der Index, der nicht nur alle zitierten Eigennamen, sondern auch die besprochenen Werke erschließt.

(März 2017)

Matthias Brzoska

JOHN CARNELLEY: George Smart and Nineteenth-Century London Concert Life. Woodbridge: The Boydell Press 2015. XII, 329 S., Abb. (Music in Britain, 1600–2000.)

Als Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 nach London kam, war es Sir George, wie er ihn nannte, in dem er den besten und feinsten Dirigenten sah (S. 250). Ähnlich pries auch Ignaz Moscheles den exzellenten Dirigenten, der fast alle wichtigen Festivals und Konzerte in London und in der Provinz mit größter Sorgfalt und Präzision dirigierte (S. 65). Doch wer war dieser vielgepriesene Dirigent, worin bestanden seine Leistungen?

Grundlage von John Carnelleys gründlicher Studie über Leben und Wirken von Sir George Thomas Smart (1776–1867), den ersten professionellen Dirigenten in Großbritannien, ist dessen handschriftliches autobiographisches Journal (Sir George Smart Papers, London, British Library, Add. MSS 41771–41779, 42225). Carnelly beleuchtet die außergewöhnliche Karriere von Smart aus drei Perspektiven: zunächst

seinen erfolgreichen Weg an die Spitze des Londoner Musiklebens, dann seine innovativen Beiträge zum Konzertleben in London und zu Musikfesten in den englischen Provinzen; außerdem seine Reise in wichtige europäische Musikmetropolen im Jahre 1825, auf der er u. a. mit Beethoven zusammentraf und bei Weber eine englische Oper in Auftrag gab. Seitdem galt er als der führende britische Musiker seiner Zeit und war ab 1830 vielfältig in den Aufbau des viktorianischen Musiklebens involviert.

Carnelleys Buch kann deshalb zum einen als eine gründliche Fallstudie zum Werdegang eines erfolgreichen und einflussreichen britischen Musikers des 19. Jahrhunderts gelesen werden: George Smart begann als Organist der St. James's Chapel, Hampstead Road, war dann Lehrer an Schulen und gab „amateur lessons“ für adlige Schüler und „professional lessons“ für professionelle Sänger. 1794 sprang er bei einem Konzert unter Haydns Leitung als Paukist ein und sang als Bass in Oratorien- und Opernchören. 1802, in der Zeit der kurzen Unterbrechung des Kriegs zwischen Großbritannien und Frankreich, besuchte er gemeinsam mit Vater und Bruder Paris. Hier, wie auch auf seiner späteren Europareise 1825, notierte Smart täglich, was ihm Erinnerungswürdig war, etwa die Zusammensetzung des Opernorchesters oder die Möglichkeit des Dirigierens mit Taktstock. Anhand zahlreicher Quellen arbeitet Carnelly heraus, welche karrierefördernde Wirkung zu Smarts Zeit der Kontakt zu einflussreichen Förderern aus den obersten Schichten der Gesellschaft hatte, im Fall von Smart insbesondere zu Lord Charles Spencer. Smart war der erste britische Musiker, der als Dirigent Karriere machte, in der Vereinigung der Funktionen von Impresario, Verwalter und Dirigent. Damit wurde er zur zentralen Figur für die Entwicklung des Londoner Konzertlebens in der Zeit zwischen 1800 und 1867. Effektive Probenarbeit mit guten Musikern und ein bewusst innovatives Re-

pertoire waren die Grundlage seines Erfolgs. Von 1805 an stieg, wie Carnelley belegt, die Zahl der von Smart dirigierte Konzerte in London bis zu 62 im Jahr 1830 (Tabelle auf S. 98), daneben dirigierte Smart 87 Konzerte bei Festivals in der Provinz. Insgesamt dirigierte er zwischen 1798 und 1858 an die 1.500 Konzerte, ab den 1820er und 30er Jahren mit Taktstock – eine Praxis, die er bereits 1802 in Paris gesehen hatte. Privatkonzerte waren für Smart die lukrativste Einkommensquelle, und nachweislich war er dabei oft der einzige Nicht-Italiener. Smart war auch der erste Musiker seiner Zeit, dem ein Adelstitel verliehen wurde, und zwar 1811 vom Lord Lieutenant von Irland. Dieser Titel trug anschließend beträchtlich zu seiner wachsenden Akzeptanz bei adligen Auftraggebern bei. Ab 1807 kann Carnelley die Präsenz von Beethoven-Werken in Smarts Programmen nachweisen: Unter den zwischen 1819 und 1824 dirigierte 95 Sinfonien waren fast alle von Beethoven. Durch Smart wurden die Orchesterwerke Beethovens dann allmählich auch außerhalb Londons bekannt. In Beethoven sah Smart – verstärkt ab den 1830er Jahren – den geeigneten Komponisten, um das Projekt einer nationalen Musik auf europäischer Grundlage voranzutreiben. Fast wäre es ihm auch gelungen, Beethoven nach London zu holen und damit Johann Peter Salomons Erfolg mit Haydn zu wiederholen.

Smart war nicht nur maßgeblich an der Gründung der Philharmonic Society 1813 beteiligt, sondern setzte sich 1823 auch für die Gründung einer Royal Academy of Music ein. 1824 erlebte unter Smarts Leitung *Der Freischütz* in Covent Garden seine britische Erstaufführung. Daneben leitete er von 1813 bis 1826 über hundert Oratorienkonzerte. Smart weitete seinen Einfluss aus und dirigierte auf Musikfestivals in Liverpool, Bath, Newcastle, Norwich und Edinburgh. Auch hat Smart in den von ihm dirigierte Konzerten viele junge und talentierte Solis-

ten in die britische Musikszene eingeführt, darunter den jungen Franz Liszt.

Carnelleys Auswertung von Smarts Journal bestätigt überzeugend neuere Forschungsergebnisse von Ian Taylor (2010), dass es zwischen der Abreise Haydns 1795 und der Gründung der Philharmonic Society 1813 in London ein sich lebhaft weiterentwickelndes Konzertleben gegeben hat. In den Zeitungen nahm zwar die Zahl von Konzertankündigungen wegen der Einführung von Anzeigengebühren ab – was im Rückblick den falschen Eindruck sinkender Konzertzahlen und eines stark reduzierten Konzertlebens bewirkt hat. Doch ist, wie Carnelley belegen kann, die Zahl der Konzerte zwischen 1805 und 1825 im Wesentlichen stabil geblieben (siehe Tabelle 1, S. 70).

Carnelleys Buch bietet aber weitaus mehr als die vertiefte Erschließung des „Nineteenth-Century London Concert Life“ (und insofern ist das Titelbild mit dem Blick in das Innere der Westminster Abbey bei den Krönungsfeierlichkeiten von Queen Victoria auch einseitig): Smarts detaillierte Aufzeichnungen von seiner Reise in die Konzertzentren Wien, Leipzig, Berlin und Paris im Jahre 1825 fördern wertvolle Informationen zur musikalischen Aufführungspraxis und zu namhaften Komponisten zutage. So traf Smart u. a. persönlich mit Beethoven und Weber zusammen: Von Beethoven erwartete Smart Hinweise zur Aufführung besonders der neunten Sinfonie, bei Carl Maria von Weber wollte er eine neue englische Oper in Auftrag geben. Daneben ging es ihm darum, Verbindungen zu prominenten Musikern und Komponisten aus den Musikmetropolen des europäischen Festlandes aufzunehmen und sie für London zu gewinnen.

Mendelssohn Bartholdy kam 1829 nach London, 1830 dirigierte Smart die erste Aufführung der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in London bei der Philharmonic Society. Mendelssohn selbst dirigierte seine erste Sinfonie und zeigte sich von der Qua-

lität des Orchesters begeistert. Smart war es, der Mendelssohns *Paulus* erstmals in Großbritannien beim Liverpool Festival 1836 aufführte. Dieses Stück wurde zum Bezugspunkt für alle späteren britischen Oratorienkomponisten, in seiner gelungenen Verbindung von Händel'schen Elementen und der Musiksprache des 19. Jahrhunderts.

Bei den Krönungsfeierlichkeiten für Queen Victoria 1838 trat Smart als Dirigent, aber auch als Komponist und Organist auf, was von der Presse nicht positiv aufgenommen wurde. Smart zog sich in den darauffolgenden Jahren aus dem öffentlichen Leben mehr und mehr zurück und wirkte als Komponist liturgischer Musik und als Organist an der Chapel Royal im St. James's Palace.

Insgesamt bietet Carnelleys Buch über das Biographische hinaus für das Londoner und für das europäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Fülle an gründlich aufgearbeiteten und gut präsentierten Materialien.

(März 2017)

Hartmut Möller

Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2016. 380 S., Abb.

Der vorliegende Band geht auf eine fast gleichnamige Tagung zurück, die bereits Ende 2012 in Düsseldorf stattgefunden hat, und ist durch vier zusätzliche Beiträge ergänzt. Die ebenfalls schon von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos im Jahr 2012 im selben Verlag herausgegebene, eine Ringvorlesung aus dem Jahr 2010 publizierende Schrift *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* ist der Schwesterband. Im Verhältnis zu diesem bringt das neue Buch zwei bereits im Titel markierte inhaltliche Fokussierungen, nämlich auf „deut-

sche“ Musik“ und einen konkreten Zeitraum: „1848–1945“.

Begründet wird die historisch nachvollziehbare Setzung dieser Untersuchungsphase mit jenen beiden Großsäuren deutscher politischer Geschichte, die nicht gleichwertig mit musikalischen oder musikgeschichtlichen Argumenten erscheinen. Dementsprechend weisen einzelne Beiträge einen eher politikgeschichtlichen als musikhistorischen Fokus auf. Stefan Keym etwa lässt seinen Beitrag über das Leipziger Konzertrepertoire vor 1914 nachvollziehbarerweise mit dem Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys im Jahr 1835 beginnen, dessen Ära am Pult des Gewandhausorchesters aber bekanntlich durch den viel zu frühen Tod 1847 bereits vorüber war, als Deutschland von den Aufständen 1848/49 durcheinandergeschüttelt wurde. Auch bleibt die im Titel unbenannte enorme Bedeutung der Binnenzäsur des Ersten Weltkriegs in der Bandkonzeption nicht unberücksichtigt, da gleich mehrere Beiträge diese explizit adressieren (vgl. neben Keym die Texte von Heike Bungert, Dietmar Klenke und Alexander Friedman).

Inhaltlich geht es dem Band um die „Wirkmechanismen von Musik bei der Stiftung von Identität(en) und Solidarität“ (S. 7), dabei „zum einen um den affirmativen Gebrauch von Musik als Machtdemonstration, zum anderen um die subversive Infragestellung dieser Macht und auch um die verschiedenen Transformationsphasen dazwischen“ (S. 9f.). Hierfür werden exemplarisch „das Chorwesen, die Sinfonik, Komponisten, Filmmusik, Lieder, Musikfeste oder Vereine auf ihre Funktionen als Träger und Diskussionsorte von musikalisch zu stiftender Identität“ (S. 10) hin untersucht. Der interdisziplinär konzipierte Band bringt dafür MusikwissenschaftlerInnen und GeschichtswissenschaftlerInnen zusammen, was aber allenfalls graduell spürbar wird, etwa im jeweils aufgegriffenen Schrifttum, da auch

die musikwissenschaftlichen Beiträge eher historiographisch und soziologisch als z. B. musikalisch-analytisch angelegt sind. Korrespondierend versucht sich der Band auch nicht an einer Definition von „deutscher Musik“ oder gar ihrer Bestimmung durch die Analyse von Werken oder Darbietungspraktiken. Vielmehr beabsichtigt er, eine Metaperspektive einzunehmen und nachzuspüren, was in unterschiedlichen Kontexten „im Betrachtungszeitraum [...] hierrunter verstanden wurde“ (S. 28). Schon der Eröffnungsbeitrag von Mecking, der einleitende Funktionen übernimmt, ohne sich Einleitung zu nennen, offenbart hier große Vorsicht, wenn von einer „imaginierte[n] Ausnahme- und Hegemonialstellung der deutschen Kultur und Musik“ (S. 8) die Rede ist oder gefragt wird, „inwieweit eine ‚deutsche‘ Musik lediglich eine Vision oder gar Illusion darstellt“ (S. 11).

Der Band ist angemessen lektoriert und attraktiv im Satzbild. Erfreulich zahlreiche Tabellen und – leider mit im Kleingedruckten oft schlecht lesbaren Unterschriften versehenen (vgl. z. B. S. 106, 156, 164, 255, 265, 292) – Abbildungen ergänzen die Einzeldarstellungen. Verschiedene Register zu Orten, Personen, Chören/Orchestern/Institutionen sowie musikalischen Werken erleichtern das Navigieren durch die Beiträge auf der Suche nach Informationen zu wiederkehrenden Aspekten des Oberthemas.

Bei einem Sammelband wäre vielleicht nicht zu erwarten, aber doch aufschlussreich ergänzend ein übergreifendes Literaturverzeichnis oder ein vorab etablierter Forschungsstand gewesen, welche den Ausgangspunkt gebündelt sichtbar werden lassen, der sich nun vor allem aus dem reichen Fußnotenapparat ablesen lässt: Das Buch von Mecking und Wasserloos bringt sich nämlich in einen Forschungsdiskurs ein, der in beiden Disziplinen seit den 1990er Jahren doch einige Konjunktur erfahren hat. Diesen Diskurs um thematisch übergreifende, auch hier referenzierte Bei-

träge von ForscherInnen wie Celia Applegate, Frank Hentschel, Michael Kater, Sven Oliver Müller, Pamela Potter oder Albrecht Riethmüller ergänzt und erweitert der vorliegende Band vor allem um eine Fülle von instruktiven Einzelfallstudien.

Die Beiträge des Bandes verteilen sich dabei im Anschluss an Meckings allgemein gehaltene Einführung auf mehrere Themenfelder, ohne dass diese Binnenakzentuierung durch Sektionsbildung forciert oder allzu streng voneinander abgegrenzt wird: Handlungsräume für „deutsche“ Musiker, Musik und Musikwissenschaft (Keym, Klenke, Harald Lönnecker, Christiane Wiesenfeldt), Wirkungspotentiale von als „deutsch“ eingestufte Musik (Helmke Jan Keden, Manuela Schwartz, Wasserloos), Konditionierung von Menschen als „deutsch“ mittels Musik (Bungert, Stefanie Strigl), Musiker als Projektionsfläche und Gegenstand von politischer Instrumentalisierung (Marie-Hélène Benoit-Otis, Friedman, Stefan Manz) sowie Musik im Lichte der Konzepte Heimat/Fremde (Mauro Fosco Bertola, Volker Kalisch).

Unschwer abzulesen anhand des Fußnotenapparats ist dabei der deutliche Akzent der AutorInnen auf der für die weitere Forschung besonders nützlichen Aufbereitung von Primärquellenmaterial. Neben einigen Abbildungen und Notenauszügen prägt den Band eine Vielzahl an zitierten zeitgenössischen Äußerungen des Untersuchungszeitraums, in denen Menschen andere von der Kategorie „deutsche“ Musik“ ausgrenzten bzw. jene für diese reklamierten. Symptomatisch hierfür ist die Schilderung von Stigl, wie der Männerchor von Pécs hier als „ungarische“, dort aber als „deutsche“ Musik galt.

Was anlässlich der dem Band zugrundeliegenden Tagung 2012 sicherlich so noch nicht absehbar war, ist das Ausmaß an Aktualität, die der Band in Zeiten eines wiedererstarbten Nationalismus und Rechtspopulismus gewinnt, der weite Teile der west-

lichen Welt nun fünf Jahre später deprimierend erfolg- und folgenreich im Griff hat. Viele der Kommunikationsstrategien der Ein- und Ausgrenzung, welche die AutorInnen um Mecking und Wasserloos als historische Praktiken aufzeigen, kann man heute wieder im Einsatz erleben, in der Mitte der Gesellschaft, von Breitbart bis Twitter, bis in ganz alltägliche Absurditäten hinein wie dem Streit, ob das ZDF Wolfgang Amadeus Mozart zu den „größten Deutschen“ zählen darf, oder dem Wehklagen, dass Deutschlands Beiträge zur weltgrößten Musikschau, dem Eurovision Song Contest, mittlerweile regelmäßig von ausländischen AutorInnen stammen. Deswegen sind wissenschaftliche Arbeiten wie diese so wichtig, zeigen sie doch Kontinuitäten in den Taten und Konsequenzen auf, aber eben auch Wege, diese zu dekonstruieren und damit argumentativ gegen sie vorgehen zu können.

(März 2017)

Frédéric Döhl

ARNOLD JACOBSHAGEN: Gioachino Rossini und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 378 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Gioachino Rossini war der „erfolgreichste und meistgespielte Komponist seiner Generation“. Mit dieser Feststellung leitet Arnold Jacobshagen sein Buch ein und wird den Beleg dafür gut 110 Seiten weiter nachliefern und mit zahlreichen Details akribisch erläutern. Die vorgestellten Zahlen überraschen selbst Opernkenner. Sie bilden einen wichtigen Mosaikstein des jahrzehntelang international erarbeiteten aktuellen Forschungswissens über Rossinis Leben und künstlerisches Werk. Das – wie man heute weiß – aus kunstpropagandistischen Motiven gezeichnete Bild Rossinis als eines genussüchtigen Lebemanns, der sein schaffensleichtes Komponieren auf Erfolg getrimmter Opern einstellte, als er genug davon hatte, scheint tat-

sächlich noch immer nicht aus der Welt zu sein. Mit derlei Vorstellungen aufzuräumen, gelingt dem Autor vortrefflich.

Liebe zum Detail, genaue Kenntnis der Forschungsliteratur, die skrupulös ausgeführte Würdigung und Befragung inzwischen edierter Dokumente, darunter die überlieferten Briefe, der kritische Umgang mit der schon zu Rossinis Lebzeiten überwiegend anekdotisch geprägten Biographie, das saubere Trennen zwischen Ondits und belegbaren Fakten, bilden Jacobshagens Rüstzeug zur Bearbeitung ausgewählter Aspekte im „Der Künstler“ titulierte Kapitel I: Kreativität – Humor – Leid – Understatement – Erfolg. Auf die Orientierung am sogenannten Lebensfaden des Protagonisten wird – man kann das bedauern – gänzlich verzichtet. Der Autor gibt einer Darstellung den Vorzug, die Reizthemen aus Rossinis Biographie aufgreift. Was sind die Hintergründe seiner Schaffenskrisen, der Brüche seiner Biographie, seines Sarkasmus? Es zeichnen sich kaum vorstellbare physische und psychische Belastungen ab als wohl Hauptursache des raschen Endes der Opernkarriere.

Die drei folgenden, dem künstlerischen Schaffen gewidmeten Kapitel – „Stationen, Traditionen, Genres“ (Kapitel II), „Musik im Brennpunkt“ (Kapitel III), „Rossini und Andere“ (Kapitel IV) – setzen die an Einzelaspekten orientierte Darstellungsweise fort. Der Leser erfährt Grundlegendes über die Strukturen des italienischen Theaterbetriebs, über die rechtlichen Rahmenbedingungen in damaliger Zeit, so dass er sich erschließen kann, warum Rossini in seiner frühen Karriere so viele Opern schreiben musste, um sich und seine Eltern finanzieren zu können.

Wie immer bei Akzentsetzungen bleiben Fragen offen. Wie bewegte sich Rossini in wechselnden gesellschaftlichen Kontexten – hier das napoleonisch geprägte Neapel, dort Paris zur Zeit des Second Empire –, wie bewegte er sich „in seiner Zeit“: als Teil oder

Gast der tonangebenden Society, im Umgang mit geistigen Eliten, nicht zuletzt als Künstler? Zuweilen verstecken sich Hinweise darauf unter Stichworten, unter denen man sie nicht erwartet: So wird die Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist unter „Unterwegs“ behandelt, die strukturebedingte Besonderheit und Qualität des Neapler Orchesters, schließlich die Zusammenarbeit mit dem für Rossinis Œuvre relevanten Impresario Domenico Barbaja unter „Opera seria“.

In den im engeren Verständnis den Kompositionen gewidmetem Kapitel III wird der Schwerpunkt wiederum auf Aspekte gelegt. Das hat den Vorteil, dass langatmige Strukturbeschreibungen „am Werk entlang“ vermieden werden, stattdessen mit systematischem Ansatz Einblick in relevante Spezifika gegeben wird (Metrum und Melodie, Formmodelle von Arien und Ensembles, Bühnenmusik). Wer allerdings erschöpfende Ausführungen über konkrete Werke oder Werkgruppen erwartet, kommt mit diesem Buch nicht zurecht. So wenig es als Biographie angelegt ist, so wenig geht es um Werkmonographien.

Bei einer auf zentrale Fragen des Lebens und Schaffens Rossinis konzentrierten Publikation darf man angesichts des Reihenanspruchs, den Protagonisten darüber hinaus in „seiner Zeit“ zu betrachten, im abschließenden Kapitel „Rossini und Andere“ eine Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen erwarten, den unmittelbaren Vorläufern, Konkurrenten und Nachfolgern. Jacobshagen legt den Schwerpunkt allerdings auf Themen wie „Rossini und Bach“ (um glänzend vorzuführen, auf welcher abstrusen, wissenschaftlich abwegigen Weise man sich noch in den 1990er Jahren damit beschäftigt hat), auf deutlich ältere Komponisten, diffus auf die „romantische Generation“ oder auf „Rossini und die Moderne“. Geopfert wird dabei die Chance, exemplarisch herauszuarbeiten, was Rossini *anders* gemacht hat als Simon Mayr, Pietro Gene-

rali oder Giovanni Pacini, um nur die erfolgreicheren unter den italienischen zeitgenössischen Opernkomponisten zu erwähnen.

An den Anfang des 378 Seiten umfassenden Buches ist eine 42 Seiten umfassende „Chronik“ gestellt, deren enttäuschende Qualität mit dem insgesamt wirklich gelungenen Buchprojekt nicht in Verbindung gebracht werden kann. Daten und Ereignisse, überwiegend Rossinis Lebensweg betreffend (darunter Hinweise wie „Anna Rossini wirkt als Sängerin von Nebenrollen am Theater von Ancona“), werden offenbar wahllos mit Daten zur Realgeschichte oder mit Lebensdaten anderer Persönlichkeiten kompiliert (1795: „Eroberung Hollands durch Frankreich“, 1810: „Napoleon heiratet in zweiter Ehe die Prinzessin Marie-Luise von Österreich“, 1844: „Nikolai Rimski-Korsakov und Friedrich Nietzsche geboren“). Ebenso enttäuschen Qualität und Präsentation der in einem Anhang zusammengestellten Abbildungen. Es fehlt ein Abbildungsverzeichnis bzw. ein systematischer Nachweis der Bildquellen. Die Bildkommentare sind zum Teil ärgerlich, etwa wenn an die Stelle eines sachgerechten Kommentars zu einem Porträt Olympe Pélissiers (S. 327) ein die zweite Gattin Rossinis allgemein betreffender Textauszug tritt, der als Teilzitat bzw. als Kompilation von Ausführungen auf S. 94 nicht kenntlich gemacht ist. Diese eher den Verlag betreffenden Kritikpunkte ändern nichts an dem überaus positiven Gesamteindruck der gegenwärtig lohnendsten Publikation zum Thema Rossini.

(März 2017)

Sabine Henze-Döhring

IRÈNE MINDER-JEANERET: „Die beste Musikerin der Stadt“. Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. XIII, 528 S., Abb., Nbsp., CD. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung, Band 10.)

Als der Feminismus in den USA Kreise zog und sich in den 1980er Jahren auf Deutschland ausdehnte, begann man, vergessene Komponistinnen auszugraben. Über dreißig Jahre liegen zwischen Eva Weissweilers Übersicht „Komponistinnen aus 500 Jahren“ aus dem Jahr 1981 bis hin zur Untersuchung des Lebens und Schaffens der Genfer Musikerin Caroline Boissier-Butini (1786–1836). Mit dem Übergang der Frauen- in die Geschlechterforschung und von dort in die Genderforschung haben sich die Debatten auf Fragen von Geschlechterkonstruktionen verschoben, wobei Themen wie Diversität, Autorschaft und Geniebegriff den Diskurs beherrschen. Nichtsdestotrotz ist es noch immer legitim und wichtig, komponierende Frauen aus der Vergangenheit zu entdecken und ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen, und Irène Minder-Jeaneret tut dies mit Engagement. Sie vermeidet die Opferperspektive, obwohl ihre Protagonistin aus bisherigen Darstellungen der Genfer Musikszene der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeschlossen und von der Schweizer Musikwissenschaft übergangen wurde. Aus dem vorhandenen Material des Nachlasses (Noten, Tagebücher, Briefe) entsteht eine Person mitsamt ihren gesellschaftlichen Tätigkeiten, lokalen Besonderheiten und ihren Kompositionen.

Da es nur wenig Material über die Komponistin und ihr Leben gibt, kann ein solcher Versuch nur gelingen, wenn die Gegebenheiten der Zeit und des Orts eingehend einbezogen werden. Der farbig illustrierte Band beginnt mit einer kontextualisierten Biographie, worauf die kom-

plexe Rolle Boissier-Butinis im Genfer Musikleben folgt; der Band schließt mit einer Schilderung ihrer Reisetätigkeit. Die Autorin erweitert mit Hilfe zahlreicher Quellen den Gegenstand um Exkurse in die Genfer Musikgeschichte, da das im calvinistischen Genf entstandene Musikleben keinen Vergleich mit anderen Ländern oder Städten sinnvoll erscheinen lässt. In Genf gestattete der religiöse Rigorismus Johannes Calvins zwar den vierstimmigen Gemeindegesang, der Instrumentalmusik stand er jedoch ablehnend gegenüber. Erst mit Entstehung der Société de musique 1823 (da war Boissier-Butini bereits 37 Jahre alt), die als Nährboden für das bürgerliche Musikleben der Stadt diente, verlagerte sich ein Teil der Musikpraxis von den Wohnzimmern der Privathäuser in einen halböffentlichen Raum, in dem die Komponistin, Klaviervirtuosin und Musikförderin sich betätigen konnte. Sie durchbrach die Regeln der statusbewussten bürgerlichen Frau ihrer Zeit und lehnte die Rolle der „femme d'intérieur“ ab, deren Leben dem reinen Repräsentieren gewidmet war. Mit ihrem geigenden Ehemann und etlichen anderen MusikerInnen hat Boissier-Butini durch ihren Beitrag als Künstlerin, Organisatorin und Geldgeberin dazu beigetragen, dass sich in Genf ein Musikleben anbahnen konnte, „wie es in den grossen europäischen Städten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – in London hundert Jahre früher – seinen Anfang fand“ (S. 237).

Ein abschließendes Fazit wird in Form von Thesen zusammengefasst, die auf die Leistungen der Musikerin Caroline Boissier-Butini hinweisen. Ihr Handeln war ambitioniert und ihr Können als Pianistin kann als überdurchschnittlich gelten. Ihre Kompositionen, die in einer CD auszugsweise zu hören sind, kommen neckisch-volkstümlich daher, was aber nicht als Gradmesser für einen kritischen Umgang mit ihr dienen sollte. Boissier-Butini konnte keine professionelle Laufbahn einschlagen wie ein Mann, doch bedeutet das Minder-Jeaneret zu-

folge keine unmittelbare Diskriminierung, da sie als Frau eine größere Freiheit als ein männlicher Genfer Zeitgenosse ihrer Gesellschaftsschicht genoss. Dieser hätte angesichts des niedrigen gesellschaftlichen Prestiges niemals eine vollzeitliche Musikerkarriere ergriffen. Sie verdankte vieles den Vorteilen ihres Standes, und somit waren „Netzwerke weniger von der Geschlechterhierarchie als von der gesellschaftlichen Hierarchie dominiert“ (S. 414). Die Beachtung und häufig auch Vorrangstelle der privilegierten Schicht vor dem Geschlecht ist ein Faktor, der auch bei künftigen Untersuchungen innerhalb der Genderforschung stärker einzubeziehen wäre. Dennoch staunt man, dass die Schriften des Genfer Philosophen und Autors Jean-Jacques Rousseau ebenso wenig wie die des Aufklärungsphilosophen Christian Wolff und anderer, die sich so ausgiebig zur untergeordneten Rolle der Frau äußerten und sie als unmündig und abhängig darstellten, kaum Eindruck auf Frauen wie Boissier-Butini machten. Eine solche Spezialuntersuchung, die ihre Eigengesetzlichkeit in sich trägt, mag einerseits für sich alleine stehen, andererseits zeigt sie, wie viele Faktoren bei der Bewertung und Erarbeitung des Lebens und Wirkens von Komponistinnen der Vergangenheit zu beachten sind, will man eine möglichst ausgewogene Darstellung erreichen.

Die große Ausführlichkeit der Studie führt zuweilen zu einer Zersplitterung in zahlreiche Einzelheiten, was bewirkt, dass die Darstellung sich nicht zu einem Gesamtbild rundet.

Dennoch ist der Versuch geglückt, die Sonderstellung der Schweiz im Kreis der europäischen Länder – und darüber hinaus die Sonderstellung der calvinistisch geprägten Stadt Genf – durch die Sichtung zahlreicher Quellen einzuordnen und lebendig zu machen. Eine CD mit Dokumenten und Schriftstücken ergänzt den Band.

(März 2017)

Eva Rieger

Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013. Hrsg. von Ortrun LANDMANN, Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XXII, 502 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung, Band 4.)

Der 200. Geburtstag des Komponisten Richard Wagner bildete lediglich den äußeren Anlass des Symposiums. Das Missverhältnis zwischen der Bedeutsamkeit der Dresdner Zeit Wagners für sein Werk und der vergleichsweise geringeren Betrachtung dieser Zeitspanne in der Forschung war dagegen die tiefere Ursache und Begründung für die nähere Betrachtung des „Königlichen Kapellmeisters in Dresden“. Bildete Dresden doch den Ort in Wagners Leben, an dem er 20 Jahre seines Lebens verbrachte und damit mehr Zeit als an jedem anderen Ort. Dass Dresden denn auch ein Ort wesentlicher persönlicher, stofflicher und musikalischer Inspiration für den Komponisten bildete, bestätigt sich durch die Ergebnisse des Symposiums auf das Deutlichste. Und man geht wohl nicht zu weit zu behaupten, Wagner habe „in Dresden das Fundament seines Lebenswerks geschaffen“ (S. XI), wie es der Chefdirigent und der Orchesterdirektor der Dresdner Staatskapelle in ihrem einleitenden Grußwort tun.

Inhaltlich sticht sofort die sinnhafte Gliederung des vorliegenden Bandes ins Auge: Es werden der Kapellmeister (überwiegend), der Komponist und der Kunstreformer Wagner mit mehreren Beiträgen bedacht, aber auch spätere, nach 1849 liegende Spuren seines Dresdner Wirkens betrachtet, die teilweise weit über die Dresdner Zeit hinausweisen. Ein besonders enger Konnex zur früheren Wirkungsstätte Wagners ergibt sich dadurch, dass zwei Mitglieder der Staatskapelle Dresden selbst fundierte Beiträge zum Symposiumsband bei-

gesteuert haben, welche zum einen deutlich werden lassen, wie fruchtbar sich Praxis und Forschung ergänzen können, und zugleich einen Hinweis darauf zu geben vermögen, was Musikwissenschaft in optimo sein kann.

Zu den einzelnen Beiträgen: Ortrun Landmann lässt die äußere und innere Situation der Staatskapelle zur Kapellmeisterzeit Wagners vor dem Auge des Lesers lebendig werden; aus zentralen Quellen und Fakten entsteht so ein überzeugendes Panorama, das zu Recht den Auftakt dieses Bandes bildet. Gerade auch die im täglichen Betrieb üblichen und für die Tätigkeit Wagners letztlich rahmensetzenden Usancen in Dresden werden aus verschiedenen Perspektiven und mit Quellen beleuchtet und vermitteln ein genaues Bild der administrativen und musikalischen Situation, in der sich Wagner in Dresden befand. Helmut Loos vergleicht die beiden sächsischen Kapellmeister Mendelssohn Bartholdy und Wagner anhand ihres Engagements für eine angemessene Finanzierung ihrer Orchestermusiker. Aus der Betrachtung grundlegender Unterschiede vermag er plausibel werden zu lassen, wie sich hier Wagners Drang zu „genialischer Selbstverwirklichung“ einerseits und im Kontrast dazu Mendelssohns von „persönlicher Verantwortung“ (S. 48) gekennzeichnete Haltung andererseits Bahn brechen. Ulrike Thiele stellt in ihrer Untersuchung „Richard Wagner als Operndirigent in Dresden“ das Selbst- und Fremdbild des Dirigenten Wagner gegenüber, kontextuell gekonnt beleuchtet durch Darlegung der Wagners Dirigieren eigentlich zugrundeliegenden Ambitionen. Eckart Haupt lässt mit seinem Aufsatz verständlich werden, warum die Dresdner Staatskapelle nicht nur Wagner selbst als „Wunderharfe“ erschienen sein mag: In faszinierender Detailkenntnis zeigt Haupt, wie die Innovationsfreude und – modern formuliert – Leistungssteigerung in Bau und Spieltechnik der konventionellen Flöte, einen Verzicht auf die moderne

Böhm-Flöte ermöglichte. Ein Verzicht, der mit Einbußen hinsichtlich der Dynamik, aber mit der Bewahrung eines romantischen Flötenklangs einherging, der Wagners Instrumentation bis zum *Parsifal* beeinflusst hat. Eberhard Steindorf entwirft auf Basis zeitgenössischer Pressestimmen ein anschauliches Bild der Konzertsituation und Konzerttätigkeit Wagners in Dresden und weiß die damalige Sicht auf Wagners Aktivitäten differenziert darzustellen. Hervorgehoben wird Wagners Dringen auf Innovationen, dem – etwa in Form der eingeführten Abonnementkonzerte – in Teilen nachgegeben wurde, während es zum Teil auch einer mehr oder minder rigiden Missachtung zum Opfer fiel. Aber auch die Eigenheiten des Wagner'schen Dirigierstils und seiner Repertoireauswahl werden aufgezeigt. Peter Damm vermag mit einem auf gründlichster Sachkenntnis fußenden Beitrag faszinierend zu zeigen, wie der junge Wagner mit seinen Opern *Rienzi*, *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* die neuen Möglichkeiten des Ventilhorns ersann, einforderte und – gemeinsam mit den Musikern der Dresdner Staatskapelle – im Orchester seiner Zeit etablierte.

Thomas Synofzik nimmt die Beziehung Wagner-Schumann neu in den Blick – in Bezug auf ihre Arbeit mit den teilweise gleichen Sängern und Instrumentalisten in ihrer Dresdner Zeit. Dabei wird insbesondere deutlich, wie die Begegnung mit den gleichen Instrumentalisten beide Komponisten in ihrer Instrumentenbehandlung beeinflusst hat. Hans-Günter Ottenberg zeigt die Bedeutung des Dresdner Musikkritikers Christian Albert Schiffner für die Wagner-Darstellung im zeitgenössischen Musikschrifttum Dresdens auf und vermittelt interessante Einsichten in von der Wagner-Forschung bislang nicht oder wenig beachtete Quellen. Wolfgang Fuhrmann untersucht die Entwicklung der Wagner'schen Motivtechnik hinsichtlich ihrer dramatischen Verwendung. Überzeugend vermag er dar-

zulegen, dass die gängige Unterscheidung zwischen – eher rückwärts verweisenden – Erinnerungsmotiven einerseits (bis *Lohengrin*) und – auch vorausahnenden – Leitmotiven andererseits (ab dem *Rheingold*) trotz einem offensichtlich deutlichen Wandel der Motivverarbeitung Wagners an dieser Zäsur (1849), so einfach nicht aufrechtzuerhalten ist. Er weist nach, dass es eher die Unterscheidung zwischen einer auf szenisch präsente Aspekte sich beziehenden Motivtechnik und einem sich mehr und mehr auch auf szenisch latente Aspekte beziehenden Verfahren ist, welche hilft, die genannte Zäsur angemessen zu beschreiben. Wolfgang Mende führt anhand einer detaillierten klangsemantischen Analyse des Holzbläsersatzes im *Lohengrin* beeindruckend vor Augen, wie differenziert und zugleich planvoll durchdacht Wagner seine Instrumentation als semantisches Bedeutungssystem bereits im *Lohengrin* einsetzt und sie damit einer Komplexität zuführt, die derjenigen seiner Motivtechnik – das andere zentrale musiksemantische System – nicht nachsteht.

Friedrich Dieckmann enthüllt in einer verblüffenden biographisch-psychologischen Betrachtung von Leben und Werk Wagners, wie die innige Beziehung des Komponisten zu seiner Schwester Rosalie zentrale Mann-Frau-Beziehungen in seinen Opern von der *Hochzeit* bis zum *Ring* geprägt haben könnte. Werner Breig lässt Wagners schrittweise Annäherung an den *Meistersinger*-Stoff in einer gründlich-detaillierten Untersuchung lebendig und nachvollziehbar werden und erwägt, warum der Komponist sich zunächst mehr zur Vertonung des *Lohengrin*-Stoffes gedrängt fühlte. Björn Dornbusch zeigt auf, wie die berühmte Sopranistin und Zeitgenossin Wagners, Wilhelmine Schröder-Devrient, nicht nur Wagners Werken zum Durchbruch verhalf, sondern diese durch ihr persönliches Sängerprofil, das Wagner durch eine intensive Zusammenarbeit bestens kannte und bewunderte, entschieden beeinflusste. Lo-

thar Schmidt führt überzeugend vor Augen, wie Wagner mit seiner *Autobiographischen Skizze* und seiner Rede an Carl Maria von Webers Grab in der Dresdner Zeit wohl erstmals die „Technik der autobiographischen Rezeptionslenkung“ (S. 335) einführt und auf diese Weise sich und Weber als deutsche Musiker gegen Meyerbeer und Mendelssohn, den Protagonisten der von Wagner behaupteten „Komponisten-Banquierhäuser“ (S. 330), zu positionieren sucht. Auch wird deutlich, wie bei Wagner in seiner Dresdner Zeit erstmals theoretische Denkschriften und künstlerisches Schaffen einen engen Konnex eingehen. Heidrun Laudel erläutert kenntnisreich, wie der Komponist Wagner und der Architekt Gottfried Semper aus ihrer Rezeption der antiken griechischen Idee des Theaters jeweils unterschiedliche Konsequenzen für die Schöpfung eines Gesamtkunstwerks ziehen, unterschiedlich vor allem deshalb, weil sie jeweils die von ihnen selbst vertretenen Künste als Zentrum eines solchen Kunstwerks sehen wollen. Eckhard Roch entführt den Leser, mit Hilfe tiefsinniger Überlegungen zur Funktion von Erinnerung und ihre besondere Bedeutung für Wagner, in die Ambivalenzen des Wagner'schen Rückblicks auf seine Dresdner Zeit, wie sie sich in den Cosima-Tagebüchern und in seiner Autobiographie finden lassen. Judith Schor vermag anhand einer überzeugenden Analyse und Interpretation der Wesendonck-Lieder zu zeigen, dass diese – ganz analog zum zeitnah entstandenen *Tristan* – die Schopenhauer'sche Philosophie in Text und Musik abbilden bzw. zur Voraussetzung haben. Udo Bermbach arbeitet in seinem interessanten Beitrag heraus, inwiefern sich die Rezeption der musikdramatischen Werke Wagners durch Houston Stewart Chamberlain von seiner Rezeption der theoretischen Werke Wagners unterscheidet. Dabei stellt er fest, dass Chamberlain – aufgrund des ihm eigenen Kunstbegriffs – die musikdramatischen Werke unvoreingenom-

mener aufnimmt (und aufnehmen will) als die theoretischen Werke Wagners, welche er von vornherein einer verzerrenden Lesart zuführt, die es Chamberlain ermöglicht, in den Schriften Wagners vorrangig eigene Ideen und Überzeugungen „wiederzuentdecken“ und bestätigt zu finden. Boris Kehrmann erläutert die verschiedenen Entwicklungsstufen der Wagner-Rezeption in der DDR. Dabei lässt er anhand sprechender Belege plastisch lebendig werden, wie um eine dem neuen politischen System nicht widersprechende bzw. dieses sogar stützende Sicht auf Wagner und sein Werk – und mithin um die Möglichkeit seiner Auf-führung – gerungen wurde.

Alles in allem erweist sich der Bericht zum Wagner-Symposium als ein inhaltlich reichhaltiger Band, der zur faszinierten Lektüre reizt und zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen vermittelt.

(März 2017)

Constantin Grun

Perspektiven musikalischer Interpretation.
Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN. Redak-tionelle Mitarbeit: Chris KATTENBECK. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 231 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 4.)

Die elf Aufsätze dieses Sammelbandes gehen zurück auf eine Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, die sich im Wintersemester 2014/15 Fragen der Interpretation von Musik widmete. Die im Bandtitel angekündigten „Perspektiven“ auf dieses Themenfeld sind vielfältig in mehr-facher Hinsicht: Beiträge mit einer strikt wissenschaftlichen Ausrichtung stehen neben solchen, die sich ihrem Gegenstand von der künstlerischen Erfahrung her nähern, empirische Studien haben ebenso ihren Platz wie eher historisch orientierte Aufsätze.

Den Beginn machen drei Beiträge aus dem Bereich der systematischen Musikwis-senschaft. Wolfgang Auhagen gibt einen

kompakten Abriss der Geschichte musik-psychologischer Interpretationsforschung und weist auch auf aktuelle Fragen dieser spannenden Forschungsrichtung hin. Reinhard Kopiez und Friedrich Platz gehen der Frage nach, wie die Wechselwirkung von Sehen und Hören das „Gefallensurteil“ eines Zuhörers, der im Konzert oder anderen öffentlichen Veranstaltung zugleich auch ein Zuschauer ist, beeinflusst. So sehr sich die Antworten auf diese Frage von Fall zu Fall unterscheiden, so ist doch festzustellen, „dass das Konzertleben mehr als bloße hörende Werkvermittlung ist; es ist ein auf Persuasion für alle Sinne ausgerichtetes Ereignis“ (S. 41). Andreas C. Lehmann und Roland Kolb beschäftigen sich mit einem Kuriosum: „20 Einspielungen der Scarlatti-Sonate K. 55 durch Christian Zacharias“. Der bekannte Pianist hatte Scarlattis G-Dur-Sonate über viele Jahre hinweg als Zugabe in seinem Repertoire, 20 Aufnahmen des Werks, entstanden zwischen 1973 und 1994, wurden 1995 auf einer CD mit dem Titel *Encore* bei EMI veröffentlicht. Die Autoren analysieren diese Aufnahmen hinsichtlich eines Parameters, der Tempogestaltung, und versuchen, aufgrund von Messergebnissen Aussagen über Stabilität und Veränderlichkeit von Zacharias' Interpretation des Scarlatti-Werks zu machen. Der dabei betriebene Aufwand steht in einem gewissen Missverhältnis zum Ergebnis, denn die Studie bestätigt lediglich den aus anderen Untersuchungen bereits bekannten „leichten Trend zu langsamerer Ausführung mit dem Alter“ (S. 59).

Seit einigen Jahren wird auch im deutschsprachigen Raum über „künstlerische Forschung“ diskutiert. Arnold Jacobshagen hat sich umgeschaut und gibt in seinem Beitrag einen hilfreichen und instruktiven Überblick über „Konzepte und internationale Kontexte“ künstlerischer Forschung, der deutlich erkennen lässt, wie vielstimmig die Diskussion über diesen Ansatz geführt wird.

Zwei Beiträge nähern sich dem Thema der musikalischen Interpretation aus der Perspektive der Gender Studies. Cordelia Miller befasst sich mit der „Musikalische[n] Interpretation im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts“. Sie beschränkt sich dabei auf Instrumentalistinnen, über deren Abwertung im Kontext eines männlich dominierten Musiklebens freilich schon viele Studien vorliegen. Einem Spezialthema ist der bei weitem umfangreichste Beitrag des Bandes gewidmet. Hannah Lindmaier untersucht „Handlungsmöglichkeiten von Gitarristinnen des 19. Jahrhunderts vor dem Spiegel der Geschichtsschreibung“. Als Beispiel dient ihr die Biographie der Gitarristin Catharina Pratten. Ihr hatte die Autorin bereits ihre Masterarbeit gewidmet, deren Ergebnisse offenbar zu einem beträchtlichen Teil in diesen Beitrag eingeflossen sind. Mit dem Generalthema des Bandes hat dieser stark sozialgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz allerdings nur am Rande zu tun. Das gilt auch für Gesa Finkes Ausführungen zum „Konzept des Steinway Artists zwischen Marketing und Mäzenatentum“. Die Autorin bekundet zwar die Absicht, „an Überlegungen von Beatrix Borchard“ anzuknüpfen, „Interpretationsgeschichte mit Aspekten des kulturellen Handels zu verbinden“ (S. 141), kommt aber über eine Darstellung der Methoden, mit denen die Firma Steinway & Sons große Pianisten zu Werbezwecken für sich einsetzte, nicht hinaus.

Richard Braun verweist auf die „Aktualität der Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule“ und fasst knapp zusammen, was zur Vortragslehre des Schönberg-Kreises seit langem bekannt ist. Erst zum Schluss formuliert er vorsichtig einige Einwände, ohne diese aber auszuführen. Hermann-Christoph Müller befasst sich mit der „Interpretation indeterminierter Musik“. Anhand von drei Beispielen zeigt er unterschiedliche Strategien von Interpreten im Umgang mit den offenen Strukturen von John Cages *Variations II*, Karlheinz Stockhausens *Prozes-*

sion und Cornelius Cardews *Treatise*. Indetermination, die Offenheit des Notentextes, ist für Müller offenkundig ein Phänomen allein der Neuen Musik. Ein Blick zurück in die ältere Musikgeschichte hätte ein anderes, komplexeres Bild ermöglicht.

Aus dem Reichtum seiner Erfahrung als Forscher, der die Diskologie, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tonträgern, im deutschsprachigen Raum etabliert hat, fragt Martin Elste nach „Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation“. Er kann auf die große Rolle verweisen, die Schallplattenfirmen bei der Durchsetzung bestimmter Aufführungsstile besaßen. Elste gewährt zum einen spannende Einblicke in die Entstehung und Wirkungsgeschichte des sogenannten Wiener Mozart-Stils, zum anderen kann er deutlich machen, dass es auch in der Bach-Interpretation „einen bedeutenden österreichischen Einfluss“ (S. 202) gegeben hat. Während die Wirkung, die Nikolaus Harnoncourt seit den 1960er Jahren erzeugte, allgemein bekannt sind, ist die Rolle, die Herbert von Karajan in der Geschichte der Bach-Interpretation spielte, weitgehend vergessen.

Den Beschluss bildet ein kurzer Beitrag des Pianisten Anthony Spiri, der sich mit überzeugenden Argumenten für den Gebrauch einer ungleichstufigen Stimmung bei der Aufführung von Werken bis hinein in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ausspricht.

(April 2017)

Thomas Seedorf

ELISABETH BAUCHHENS: Eugen Szenkar (1891–1977). Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 348 S., Abb.

Wer je in seiner Arbeit auf den Namen des Dirigenten Eugen Szenkar gestoßen ist und daraufhin versucht hat, Näheres über

diesen in Erfahrung zu bringen, wird ermes- sen und schätzen können, welche Pionier- tat Elisabeth Bauchhenß mit der nun vor- liegenden Biographie dieses außergewöhn- lichen und zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Musikers geleistet hat. Die Au- torin, studierte Zoologin, hat sich aus per- sönlicher Motivation als „Mensch mit viel Freizeit nach Abschluss des Berufslebens“ (S. 8) einer beeindruckenden Recherchear- beit unterzogen, die zu leisten die institu- tionalisierte Musikforschung verabsäumt hat. Die großen Lexika unseres Fachs haben den Künstler nahezu vollständig übergan- gen. Sechs marginale Erwähnungen in der MGG² sind erst seit kurzem über die Voll- textsuche der Onlineversion gezielt auffind- bar. Eine 1970 unter dem Titel *Mein Weg als Musiker* von Szenkar selbst verfasste Auto- biographie (Berlin 2014) blieb bis vor weni- gen Jahren unpubliziert, war Insidern aber im Manuskript zugänglich und bildete den Ausgangspunkt für einen (von Bauchhenß nicht erwähnten) Essay Wilfried Trübiger, der 2004 im Booklet einer Szenkar gewid- meten CD-Box des Labels archiphon (ATC- 136/38) veröffentlicht wurde.

Über Szenkars Autobiographie hinaus- gehend sind die von Bauchhenß verarbei- teten Hauptquellen – insbesondere für die Zeit vor 1950 – aus Szenkars Familienkorre- spondenz, aus teils gesammelten, teils lokal archivierten Programmzetteln, aus Presse- ankündigungen und Kritiken erschlossenen Aufführungsdaten, aus denen die Autorin minutiös die Chronologie dieses Künstlerle- bens rekonstruiert.

1891 in eine jüdische Musikerfamilie in Budapest geboren, durchläuft Szenkar die übliche Kapellmeisterkarriere, die ihn über kleinere Engagements in Budapest, Prag, Salzburg und Dresden zu einer ersten lei- tenden Funktion in Altenburg (Thüringen) und später über die Frankfurter Oper und die Große Volksoper Berlin an das Städti- sche Opernhaus Köln führt, wo er als Nach- folger Otto Klemperers von 1924 bis 1933

seine wichtigste Wirkungsstätte findet. Dass die Darstellung der kleineren Engagements streckenweise vornehmlich im Referieren von Spielplänen und Kritiken besteht, ist der Quellenlage geschuldet, macht aber sehr deutlich, dass die wohl bekannteste Epi- sode aus Szenkars Leben, der 1926 erfolgte Skandal um die Uraufführung von Béla Bartóks Pantomime *Der wunderbare Man- darin* nur eine Station im lebenslangen Be- mühen um aktuelle Musik gewesen ist, das ihn – von Bauchhenß durchgehend sensibel für kulturpolitische Zusammenhänge re- gistriert – wiederholt in Bedrängnis bringt. Im nationalistischen Klima im „heiligen Köln“ zunächst als Ungar beargwöhnt, spä- ter als „Parteigänger der jungradikalen Mu- sikrichtung“ diffamiert, mit dem „deutlich und deutsch“ (S. 73) zu sprechen sei, musste Szenkar schließlich einer von den National- sozialisten beschworenen „Volksempörung gegen das verjudete Opernhaus“ (S. 133) weichen.

Nach dem Verlust des Kölner Amtes führt ihn sein Weg unter bisweilen wid- rigsten Umständen über Wien, Moskau, Paris und Palästina nach Südamerika, wo er das Orquestra Sinfônica Brasileira auf- baut und bis zu seiner Rückkehr nach Eu- ropa 1949 leitet. Als Generalmusikdirektor in Mannheim (1950–1952) und Düsseldorf (1952–1960) gelingt ihm ein Comeback, mit dem er aber nicht mehr an seine Kölner Erfolge anschließen kann.

Bauchhenß schildert Szenkars Leben mit unverhohlener Sympathie und Partei- nahme, stets aber auf dem Fundament aus- giebig zitierter Quellen. Sie zeichnet das Bild eines unermüdlichen Musikers von höchster künstlerischer Integrität, der noch im Alter als Anwalt „moderner Musik“ in einem Spektrum „von Strawinsky bis Hart- mann“ (S. 261) auftrat.

1928 war die einzige Schallplattenauf- nahme entstanden, die Szenkars Dirigat zur Zeit seiner großen Erfolge überliefert; sie wird von der Autorin auf einer knappen

Seite abgehandelt, wobei – eine Konstante des Buches – keinerlei interpretationshistorische Charakterisierung versucht wird. Dass mit dieser (in der oben erwähnten archiphon-Box zugänglichen) Einspielung der 5. Symphonie Beethovens mit dem Berliner Staatsopernorchester das Zeugnis einer hochvirtuosen Orchesterbehandlung vorliegt, die auf Augenhöhe mit den Größen spätromantischer Rubato-Kultur steht und zudem interpretatorischen Eigenwillen zeigt, erfährt man hier nicht. Stattdessen schildert die Autorin die Aufnahme als „traumatisch“ für den Dirigenten, der sich daraufhin geschworen habe, „nie mehr für die Schallplatte zu musizieren“ (S. 94). Es ist die Tragik dieses an äußeren Widerständen reichen Lebens, dass Szenkar, indem er seinem Schwur weitgehend treu blieb, eine nachhörende Rezeption seiner Dirigierkunst selbst behinderte und die frappante Diskrepanz zwischen einstigem Ruhm und fehlendem Nachruhm mitverursachte.

Besonders verdienstvoll ist daher die von Bauchhenß zusammengetragene Phonographie (S. 317–321), die mit 85 Titeln dann doch nicht ganz gering ausfällt, wenngleich die meisten Aufnahmen (z. T. private) Live-Mitschnitte aus den 1950er Jahren sind, die kaum von exzellenter Qualität sein dürften und jedenfalls nur bedingt auf den Dirigenten der 20er Jahre schließen lassen. Abgesehen von der an den wenigen bisher veröffentlichten Aufnahmen gewonnenen Gewissheit, dass Szenkar „eine der großen Dirigentengestalten des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei (S. 8), macht aber die Autorin eine Beurteilung der Tondokumente selbst nicht zum Gegenstand ihrer Arbeit.

Der umfangreiche Anhang enthält neben Endnoten, Tafelteil, Quellen-, Abkürzungs- und Abbildungsverzeichnissen, die erwähnte Phonographie, eine Liste von Szenkars musiktheatralen Aufführungen (eine deutlich umfangreichere Liste der konzertanten Werke ist auf der Homepage des Verlags verfügbar) sowie ein Personen-

register, das neben Seitenverweisen auch Lebensdaten und eine Kurzcharakterisierung der Genannten liefert. Abgesehen von einer wenig benutzerfreundlichen Gestaltung der Nachweise, die vom Leser ein mehrfaches Nachschlagen erfordert (Haupttext → Endnoten → Abkürzungsverzeichnis → Literaturverzeichnis), ist hier ein schönes Buch gelungen, das eine nicht unbedeutende Lücke schließt.

(April 2017)

Lars E. Laubhold

STEFAN MENZEL: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VII, 338 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 87.)

Als Auftakt zur Studie von Stefan Menzel über Hōgaku kann das Coverfoto der Publikation genommen werden. Dort sind eine Geigerin und ein Koto-Spieler bei einer Musikvorführung zu sehen. Die beiden musizieren die Komposition *Haru no umi* des berühmten blinden Koto-Spielers Miyagi Michio aus dem Jahr 1932, die in der Regel auf der Shakuhachi, der traditionellen japanischen Bambusflöte, zur 13-saitigen Koto gespielt wird.

Die Darstellung eines Spielers aus der japanischen und einer Spielerin aus der europäischen Musikkultur wirft die Frage auf, wie denn das zusammen geht. Der Untertitel „Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert“ rückt die japanische Musik in den Kontext der Moderne. Damit klingen bereits Entwicklungen an, die die japanische Kultur im „langen 20. Jahrhundert“ (das heißt: vom Beginn der Meiji-Zeit im Jahr 1868 bis in die Zeit nach 1945) nehmen sollte. Natürlich ist die Begrifflichkeit einer „modernen Tradition“ ein Paradox, und der Autor unternimmt es in seiner historisch angelegten Arbeit, dieses Paradoxon aufzulösen. Dabei belegt er überzeugend, dass Tradition nicht einen fixierten

Bestand an kulturellen Inhalten bedeutet, sondern mannigfachen Wandlungen unterliegt. Daher definiert er Hōgaku als ein Sowohl-als-auch von „tatsächlicher“ traditioneller Musik, die aus der Blütezeit der jeweiligen Genres stammt (und die professionell reproduziert wird), und Genres, die nach dem Anbruch der japanischen Moderne entstanden sind (S. 6). Es geht darum, „die mannigfaltigen Wechselwirkungen mit der seit dem späten 19. Jahrhundert importierten westlichen Kunst und Unterhaltungsmusik [...] ins Auge zu fassen, die wiederum primär von sozialen, politischen und institutionellen Prozessen angestoßen wurden“ (S. 10). Über die Jahrzehnte nahm der Einfluss der westlichen Musik (gleichbedeutend mit „internationaler“ Musik) gegenüber der traditionellen japanischen Musik permanent zu, so dass sie zeitweilig als einzige Stilrichtung akzeptiert wurde. Aber zeitgleich bricht sich immer wieder das Interesse an den eigenen Traditionen Bahn.

Der musikalische Weg der japanischen Musik zur westlichen Musikkultur führte (wie auch in China und Korea) über das Schullied. In den 1880er Jahren erfolgte „als zweifellos nachhaltigste Reform [...] die Einführung des schulischen Singunterrichts“ (S. 11). Aus den eigenen wie auch den westlichen Strömungen wurden die Elemente, die für die Musizierpraxis am geeignetsten betrachtet wurden, aufgegriffen. Teilweise wurden westliche Melodien mit neu geschaffenen japanischen Texten versehen. Daher erfolgte der Zugang zur westlichen Musikkultur effektiv über den eigenen Gesang der Heranwachsenden. Ein nachhaltiger Traditionsbezug wurde zudem über das Instrumentarium hergestellt: über die schon erwähnten Instrumente Koto und Shakuhachi, die viersaitige, birnenförmige Biwa, die dreisaitige, kastenförmige Shamisen, die Shō („Mundorgel“) sowie eine Vielzahl an Perkussionsinstrumenten.

Gleichwohl gewannen die aus Europa und den USA stammenden Instrumente des

westlichen Symphonieorchesters und das Klavier recht bald so weit die Oberhand, dass die seit dem Jahr 2002 obligatorische Einführung von traditionellen japanischen Instrumenten an allen öffentlichen Junior High Schools sowie an den übrigen Ausbildungsstätten sogar als revolutionär empfunden wurde.

Die historische Anlage der Monographie ist auf den zeitlichen Rahmen zwischen 1868 und der Gegenwart begrenzt – der Autor nennt diesen Zeitraum – wie schon erwähnt – das „lange 20. Jahrhundert“, das bei der Aufhebung der totalen politischen Isolation ansetzt, die Zeit des „verschlossenen Landes“ hinter sich lässt und mit der Öffnung des Landes gegenüber dem Westen eine totale Umwälzung des privaten und öffentlichen Lebens in Handel, Technologie, Bildung, Kultur und Politik herbeigeführt hat.

Die Einleitung schildert unter der Überschrift „Weg in die ästhetische Krise“ den Anbruch der japanischen Moderne, die Kontakte mit dem Westen, die Erfahrung wirtschaftlicher und militärischer Inferiorität und damit einhergehend auch in kultureller Hinsicht die Erfahrung einer Minderwertigkeit gegenüber den westlichen Ländern. Menzel schildert an Beispielen „die teils verheerenden Auswirkungen dieses Inferioritätstopos auf die traditionelle Musiklandschaft“ (S. 11).

Im Kapitel II erörtert der Autor die Bewältigung der Moderne anhand zweier Fallstudien über die „neue japanische Musik“ der Meiji-Zeit (ab 1868 bis in die 1920er Jahre) und die japanische Symphonik der 1930 und 40er Jahre. Im anschließenden Kapitel III geht es um die Zeit nach 1945 mit der „klassischen“ Hōgaku-Repertoirepflege und um „zeitgenössische japanische Musik“.

Abschließend werden die wichtigsten Resultate des historischen Diskurses benannt. Sie bestehen in der Erkenntnis, dass die traditionelle japanische Musik keineswegs nur

als fest stehendes kulturelles Erbe gepflegt und weitergereicht wird. Vielmehr wird deutlich, „dass das Bild einer statischen, nur noch tradierten Hōgaku-Kultur weit an der Realität vorbei geht“ (S. 15). Das belegt der Autor u. a. mit einem Hinweis auf die quantitative Dimension: Offenbar beträgt die Anzahl der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts neu komponierten Hōgaku-Stücke deutlich mehr als 4.000. Der Umfang des Repertoires zeigt, dass Hōgaku alles andere als ein marginales Phänomen der japanischen Musikkultur ist. In japanischen Schulen ist die Behandlung von Hōgaku seit 1998 verpflichtend, und in westlichen Ländern ist das Interesse an Dialogen mit den asiatischen Kulturen gewachsen. Selbst an deutschen Schulen sind interkulturelle ästhetische Kompetenzen bei Projekten und ähnlichen Lernformen längst Bestandteil der pädagogischen Arbeit. Nicht zuletzt machen die digitalen Medien Phänomene der japanischen Kultur leicht und für jeden zugänglich. Auch die eingangs erwähnte Komposition *Haro no umi* von 1932 sowie weitere Hōgakus sind über Youtube abrufbar. Dass Zugänglichkeit und Verbreitung über die elektronischen Medien Rückwirkungen auf stilistische Erscheinung und kompositorische Fortentwicklung haben, ist auf die „kulturelle Globalisierungsdynamik“ (S. 16) zurückzuführen.

Zur Einordnung in den allgemeinen musikwissenschaftlichen und ethnomusikalischen Diskurs ist folgendes zu sagen:

1) Die bei Menzel zentrale Fragestellung „Was ist traditionelle japanische Musik?“ wird auch in der Übersichtsdarstellung im siebten Band der *Garland Encyclopedia of World Music*, hrsg. von Robert C. Provine u. a. (Bd. 7: *East Asia: China, Japan, and Korea*, New York und London 2002) ausführlich abgehandelt. Ähnlich finden wir auch bei Peter Ackermann in Band acht des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* (Laaber 1984) Darstellungen der viele Jahrhunderte zurückreichenden Tra-

ditionen der japanischen Musik am Kaiserhof, im Buddhismus und im Theater. Auch regionale Entwicklungen, die Bindungen an das Theater (Nō, Kabuki), an religiöse Praktiken und folkloristisches Brauchtum sind dort berücksichtigt. Das gehört natürlich in eine Überblicksdarstellung hinein. Dem gegenüber hat sich Menzel auf ein wesentlich enger gefasstes Thema eingelassen, das im Übrigen bei den genannten Übersichten vernachlässigt ist. Die fehlende inhaltliche Breite wird also durch die Fokussierung voll und ganz aufgewogen.

2) Ein Blick ins Internet weist auf einen anderen Aspekt hin. In der Darstellung über *Latest Trends by Genre des Performing Arts Network Japan* widmet sich Kazumi Narabe (2010) insbesondere auch den aktuellen Erscheinungsformen des Hōgaku (*Hōgaku – Traditional Japanese Music*, http://www.performingarts.jp/E/overview_art/1005_09/1.html). Welche Resonanz findet diese Musik bei jungen Leuten, und welche Veränderungen erfährt Hōgaku in der Jazz- und Rockmusik? Die aktuellen Szenen bedienen sich durchaus der traditionellen japanischen Musik. Darauf geht der Autor lediglich kurz, nicht aber substantiell ein.

3) Zu guter Letzt ordnet der Autor den Hōgaku in die Globalisierungsthematik ein. Das macht die durchgängige Einbeziehung sozialer und medialer Kontexte plausibel und notwendig. Freilich findet der Rezensent die Behauptung, dass „hier die erste moderne Musikkultur außerhalb des Abendlandes“ (S. 309) entstanden sei, mutig, aber diskussionswürdig.

Insgesamt liegt die profunde Darstellung einer wichtigen musikkulturellen Entwicklung Japans für deutsche Leser vor, wie sie bisher in der deutschen wie in der englischsprachigen Literatur gefehlt hat. Dem Autor ist eine Darstellung gelungen, die begriffliche Klarheit schafft und in der Sache zu einer differenzierten Darstellung findet. Nicht unerheblich trägt dazu die sprachliche Kompetenz des Autors im Japanischen

bei. Das umfangliche Quellen- und Literaturverzeichnis bringt die Titel dankenswerterweise zweisprachig. Auch daran zeigt sich eine große kulturelle Einfühlung, wie sie in der westlichen Welt alles andere als selbstverständlich ist.

(April 2017)

Günter Kleinen

ANNA MAGDALENA SCHMIDT: Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Köln: Verlag Dohr 2015. 214 S. (musicologia. Band 14.)

Die Integration von zugewanderten Menschen in die deutsche Gesellschaft ist eine der größten Herausforderungen unserer Zeit. Und bei aller tagesaktuellen Aufmerksamkeit für die seit 2015 vor Bürgerkriegen, Gewalt und Armut nach Deutschland geflüchteten Menschen darf nicht in Vergessenheit geraten, dass sich große Teile der zweiten und dritten Generation der eingewanderten Menschen noch immer nicht als gleichwertiger und -berechtigter Teil der deutschen Gesellschaft empfinden. Mit welchen „imaginären Grenzen“ sich Jugendliche auseinandersetzen, zeigt Anna Magdalena Schmidt eindrucksvoll in ihrer Dissertationsschrift zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Ihre Studie ist zur rechten Zeit erschienen; denn für (musik-)pädagogische Maßnahmen zur Überwindung der imaginären Grenzen muss erst das komplexe Geflecht aus wechselseitigen Zuschreibungen, Annahmen und Befürchtungen verstanden, entwirrt und konstruktiv reflektiert werden.

Anna Magdalena Schmidt fragt in ihrer Studie zu den musikalischen Umgangsweisen von Jugendlichen türkischer Herkunft in Deutschland z. B.: Welche Musik

hat für sie eine besondere Relevanz und warum? Welche Bedeutungen weisen sie verschiedenen Musikstilen zu, und inwiefern hat Musik eine identitätsstiftende Rolle? Zur Beantwortung dieser Kernfragen werden nach einigen einführenden Klärungen zum türkischen Musikleben in Deutschland (Kapitel 2), zum Stand der interkulturell orientierten Musikpädagogik (Kapitel 3), zum Kultur- und Identitätsbegriff (Kapitel 3 und 4) und der Methodik (Kapitel 5) zehn Jugendliche in ihren musikalischen Lebenswelten befragt, interviewt und portraitiert. Die methodisch sorgfältig erhobenen und ausgewerteten Daten, die überzeugend gestalteten Portraits sowie die anschließenden Verknüpfungen mit den im Theorieteil dargestellten Konzepten und Begriffen bilden das Herzstück und die große Stärke der Arbeit. Hier geht die Autorin über die in der Literatur bisher vorrangig unsystematisch dokumentierten Alltagserfahrungen weit hinaus und schließt – ein Stück weit – eine wichtige Forschungslücke. Der bedeutungsorientierte Kulturbegriff und vor allem das Konzept der Transdifferenz (als „mentales Geschehen“) bieten dazu (anders als die Konzepte von Kreolisierung und Hybridität) geeignete interpretatorische und theoretische Anschlussmöglichkeiten.

Dass sich die Autorin in ihrem methodischen Vorgehen auf die grounded theory stützt, ist allerdings nur teilweise nachvollziehbar. Denn wo sie die Interviews qualitativ auswertet und in Bezug zu vorhandenen Theorien setzt, kommt sie zu interessanten Ergebnissen, die durch einen intensiveren Theoriebezug noch plausibler und anschlussfähiger hätten werden können (z. B. die Aufdeckung von Widersprüchen in den Identitätsbegriffen von Erik Erikson und Heiner Keupp oder eine Bezugnahme auf die in der Musikpädagogik thematisierten Ansätze der projizierten und inszenierten Ethnizität). Versuche aber im Sinne der grounded theory aus den erhobenen Daten theoriegenerierende Aussagen zu formu-

lieren (z. B. die singulären Aussagen einer jungen Frau, ihre Zukunft in der Türkei zu sehen und türkische Popmusik zu hören, zu korrelieren und zu verallgemeinern) mögen nicht recht überzeugen.

Gleichwohl: Mutige Aussagen und kritische Bemerkungen erst regen fachliche Diskussionen an und sollen die zentrale und unwidersprochene Erkenntnis der Autorin keineswegs schmälern: Anknüpfend an die umfangreichen Feldforschungen von Martin Greve zum türkischen Musikleben in Deutschland und an den theoretischen Diskurs zum Kultur- und Identitätsbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik hat Schmidt in den Bedeutungszuweisungen der interviewten Jugendlichen eine imaginäre Grenze als Schlüssel- bzw. Kernkategorie herausgearbeitet. Den Jugendlichen sind verschiedene Musiken, die sie als „türkisch“ bezeichnen, emotional wichtig und persönlich bedeutsam. Doch obwohl der Wunsch nach Anerkennung und Wertschätzung ihrer musikalischen Interessen seitens der Mehrheitsgesellschaft und ihrer „deutschen“ Altersgenoss*innen besteht, üben sie sich gleichzeitig in Zurückhaltung, ihre Interessen auch nach außen zu tragen. Denn sie befürchten wegen der als fremd empfundenen Musik ausgelacht oder nicht verstanden zu werden, oder auch eine falsch empfundene Anerkennung der Mehrheitsgesellschaft, die sich auf die Wahrnehmung von Differenz und Andersartigkeit bezieht. In der Regel aber beruhen die imaginierten Befürchtungen nicht auf real erlebten Erfahrungen: „Der mangelnde Austausch beruht nicht auf gewollter Trennung unterschiedlicher musikalischer Bereiche, sondern auf wechselseitigen interaktionalen Prozessen innerhalb der Mehrheits- und der Minderheitsgesellschaft“ (S. 166). Durch diese aber kann die „imaginäre Grenze“, die vor allem eine bei den anderen vermutete Grenze ist, auch zu einer real existierenden werden. Und obwohl sich die Autorin in der Regel mit Wertungen zurück-

hält, scheint ihr die Verhärtung in eine reale Grenze als nicht wünschenswert, denn „eine Chance“ könne im Gegenzug darin liegen, neue Sichtweisen zu entdecken und keine eindeutigen, sondern fluktuierende Positionierungen einzunehmen (S. 177).

In ihrem Bemühen, sowohl die formale Anlage als auch das methodische Vorgehen und die inhaltliche Argumentationsstruktur nachvollziehbar zu machen, ist die Arbeit besonders leserfreundlich geschrieben und hochinteressant für Eingeweihte wie für Neueinsteiger*innen. In kaum einer Arbeit zuvor ist es so deutlich gelungen zu zeigen, wie sehr die Zuweisungen von musikalischen Bedeutungen Auskunft geben können über eine allgemeine kulturelle Verortung und das Lebensgefühl von Jugendlichen mit einem sogenannten Migrationshintergrund. Insofern sind die vorgeschlagenen Unterrichtsideen mehr als Ideen zu einem „guten“ Musikunterricht: Sie können einen Beitrag leisten zu einem erfolgreichen und friedlichen Miteinander im Einwanderungsland Deutschland.

(April 2017)

Dorothee Barth

Embracing Restlessness. Cultural Musicology. Hrsg. von Birgit ABELS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. VI, 161 S., Abb. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Die Bezeichnung „Cultural Musicology“ (CM) ist in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder mit wechselnder Bedeutung in musikwissenschaftlichen Debatten aufgetaucht. Seit einigen Jahren wird insbesondere an den Universitäten Amsterdam und Göttingen unter dieser Bezeichnung eine spezifische Neupositionierung musikwissenschaftlicher Forschung propagiert. Diese Variante von CM lässt sich als eine Fusion der postmodern-kulturwissenschaftlich und post- bzw. dekolonial inklinierten Strömungen innerhalb der zeitgenössischen Ethno-

musikologie – welche als Disziplin abgeschafft werden soll – mit ähnlich orientierten Tendenzen in der Historischen Musikwissenschaft (New/Critical/Cultural Musicology) sowie den Popular Music Studies charakterisieren. Der grundsätzliche Anspruch dieser Ausprägung von CM deckt sich im Wesentlichen mit dem seit längerem mehrheitlich akzeptierten Ziel der Ethnomusikologie, das Verständnis aller Musiken der Welt als Teil eines soziokulturellen Gesamtgewebes zu vertiefen und umgekehrt menschliche Existenz durch Musik zu verstehen – uneingeschränkt von der (trans-) regionalen oder sozialen Verortung dieser Musiken. Daher sind nicht nur in der Ethnomusikologie, sondern auch in der CM, die sogenannte „westliche Kunstmusik“ oder „westliche Popmusik“ legitime Forschungsthemen. Kennzeichnend für diese Art von CM ist ferner die stark post- bzw. anti-disziplinäre Vision, welche die Reformbestrebungen antreibt. Nach einer Reihe programmatischer Texte, insbesondere von Wim van der Meer und Birgit Abels, liegt mit *Embracing Restlessness* nun ein ganzer Sammelband mit Beiträgen zum theoretischen Fundament der CM vor.

Den Auftakt macht Abels mit „Restless, Risky, Dirty (An Introduction)“. In diesem Positionspapier umreißt sie grundlegende Motivationen, Fragen und Ziele der CM. CM soll, anders als – nach Abels Einschätzung – etablierte musikwissenschaftliche Disziplinen, intellektuell, methodisch und konzeptuell rastlos und anti-systematisch sein, um dem facettenreichen und zu einem gewissen Grad nicht-verbalisierbaren Charakter und Wirken von Musik nahe zu kommen. CM ist am Spezifischen interessiert, nicht am Allgemeinen, und soll dadurch moralisch-dekoloniale Verantwortung gegenüber dem „Anderen“ übernehmen. Wissenschaftliche Autorität im Sprechen über Musik wird zurückgewiesen, um alternative Epistemologien zu ihrem Recht kommen zu lassen. Inhaltlich ergänzt wird

die Einleitung durch Abels knappen Beitrag „Sketching Cultural Musicology“, eine kurze Skizze der Geschichte des Begriffs CM.

Eva-Maria van Straaten steuert den theoretisch ambitionierten Beitrag „It Slaps and It Embraces! On Psytrance, Immersion, and Potential Facets of a Transductive Cultural Musicology“ bei. Van Straaten bedient sich des Begriffsystems des Philosophen Gilbert Simondon, um anhand einer Fallstudie zum immersiven Erleben Amsterdamer Psytrance-Fans verschiedene erkenntnis- bzw. wissenschaftskritische Thesen und Fragen aufzuwerfen, welche die CM wieder klar in einer postmodernen Tradition verorten. Aufgrund der komplexen Prosa, in welcher van Straatens Text geschrieben ist, muss eine nähere Kritik ihrer nicht unkontroversen und nicht unmittelbar evidenten Argumente und Vorschläge in dieser Rezension unterbleiben.

Lawrence Kramer hat bereits in der Vergangenheit CM als Alternative zur Bezeichnung „New Musicology“ vorgeschlagen. In seinem Beitrag „A Grammar of Cultural Musicology (Which Has No Grammar)“ betrachtet er – wie schon in früheren Texten – in essayistischer Form vermischte theoretische Fragen und Probleme der kulturellen Interpretation von Musik als konkretem Ereignis, ein Forschungszugang, der für Kramer einen zentralen Bestandteil von CM bildet. Kramers Beitrag ist ferner die Quelle der für *Embracing Restlessness* leitmotivischen und von Emmanuel Levinas abgeleiteten intellektuellen (und sinnlichen) Rastlosigkeit in der Auseinandersetzung mit Musik, die er als notwendige Vorbedingung reichhaltiger kultureller Interpretationen ansieht.

Charissa Granger widmet sich, im theoretischen Anschluss an Mieke Bal, in ihrem Artikel „Bomb Tunes and Festival Fliers: Framing and its Usefulness for Cultural Musicology“ dem diskursiven Prozess des Framings kultureller Phänomene

als Einflussfaktor auf die Bedeutung dieser Ereignisse. Granger argumentiert, dass CM bei der Interpretation von Musik diverse Frames anlegen sollte, nicht nur die im gegebenen Fall vermeintlich nächstliegenden, um die Vielschichtigkeit von Musik als kulturellem Phänomen zu durchleuchten. Granger gibt dieser Strategie darüber hinaus im Zusammenhang mit einer Fallstudie zu den Werbetexten eines Amsterdamer World Music Festivals eine post- bzw. dekoloniale Stoßrichtung, insofern sie die CM in der Verantwortung sieht, anti-hegemoniale Frames in Diskurse über Musik einzubringen. Insofern steht sie akademisch-autoritativem Sprechen über Musik, sofern für die richtigen diskursiven Zwecke eingesetzt, augenscheinlich weitaus weniger kritisch gegenüber als beispielsweise Abels oder auch van Straaten.

„Ecological Close Reading of Music in Digital Culture“ von John Richardson ist eine lesenswerte und dank des weitestgehenden Verzichts auf postmodernen Jargon überaus lesbare Darlegung und Verteidigung einer zeitgemäßen Form von Close Reading als genuin geisteswissenschaftlicher Methode in der akademischen Auseinandersetzung mit Musik. Bemerkenswert ist, dass sich Richardson – anders als die übrigen Autor_innen – nicht explizit und ostentativ zur CM als zukunftsweisender Form musikwissenschaftlicher Forschung bekennt.

Der abschließende Beitrag „The Academicist Malady Writ Large: Music Studies, the Writing of Polyphony and the Not-Quite-Post-Colonial Pacific Ocean“ stammt wieder von Abels. Durch den Vergleich von Reiseberichten aus dem 18. Jahrhundert mit aktueller Forschung, die den Begriff „Pan-Pacific Pop Music“ verwendet, versucht Abels darzulegen, dass noch heute koloniale Sichtweisen in der Musikforschung perpetuiert werden. Das ist sicherlich nicht ausgeschlossen, allerdings nimmt Abels, abgesehen von einem punktuellen Verweis auf einen Über-

blicksartikel in der *Garland Encyclopedia of World Music*, keinen Bezug auf substantiellere zeitgenössische Forschungsarbeiten. Daher ist nicht nachvollziehbar, ob der Begriff „Pan-Pacific Pop Music“ tatsächlich die koloniale Wirkung im musikwissenschaftlichen Diskurs entfaltet, die Abels unterstellt. Zugleich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, ein Strohmann-Argument präsentiert zu bekommen. Eine genauere Demonstration der kritikwürdigen Effekte des Begriffs an konkreten Beispielen aus der Forschungsliteratur wäre auch im von Abels gewählten essayistischen Format wünschenswert.

Wenngleich die einzelnen Beiträge durch Bezugnahme auf das Motiv der Rastlosigkeit eine gewisse Verzahnung aufweisen, sind die Artikel, wie bei einem Sammelband zu erwarten, in Form und Inhalt doch recht divers, mehr oder weniger überzeugend und mehr oder weniger innovativ. Eine detaillierte kritische Auseinandersetzung mit dem Gesamtprojekt CM über die Einzelbeiträge in *Embracing Restlessness* und frühere einschlägige Veröffentlichungen hinaus, eine Untersuchung der Stichhaltigkeit der Argumente und eine Beurteilung der insbesondere von Abels und van der Meer beanspruchten Innovativität des propagierten Forschungszugangs wäre wünschenswert, muss aber in einem anderen Rahmen geleistet werden. Zu fragen wäre auch, inwiefern die teils recht tiefgreifenden institutionellen Visionen und Reformbestrebungen der CM (beispielsweise Abschaffung der Ethnomusikologie) unter den aktuellen politisch-ökonomischen Bedingungen an europäischen Universitäten (Stichwort: akademischer Kapitalismus) und dem Druck, der in dieser Situation auf geisteswissenschaftliche Forschung ausgeübt wird, tatsächlich zweckdienlich und nachhaltig sind oder ob nicht vielleicht das sprichwörtliche Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird.

Embracing Restlessness ist in jedem Fall ein wichtiges Dokument des Selbstverständ-

nisses dieser Variante von CM. Ob der Band der Förderung der Sache der CM dienlich ist, wird die Zukunft zeigen.

(April 2017)

Malik Sharif

ANNA WOLF: „Es hört doch jeder nur, was er versteht.“ *Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2016. XVIII, 216 S., Abb., Tab.

Die Beziehung zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie samt ihren Teildisziplinen ist nicht immer spannungsfrei. Einen schönen Beleg für manches Unverständnis, aber auch für die hilfreiche ergänzende Perspektive bietet Anna Wolfs Dissertationsschrift. In ihr verfolgt sie das Ziel, einen Test zu entwickeln, der „die Hörkompetenz einer Person adäquat repräsentiert“ (S. xii). Hierzu wurden drei Vorstudien mit Teilnehmenden der studienvorbereitenden Ausbildung (SVA) von niedersächsischen Musikschulen durchgeführt. Gemessen wurde anschließend der Leistungszuwachs von Studierenden im ersten Semester an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo die Autorin als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig ist. Eine weitere Studie mittels Online-Fragebogen sollte mit vergrößerter Stichprobe die Ergebnisse überprüfen und differenzieren.

Anna Wolf, die an der Universität Bremen ihr Bachelorstudium in Musikwissenschaft absolvierte und in London einen Master in „Music, Mind and Brain“ erwarb, leitet kritische Anmerkungen zur derzeitigen Gehörbildung über den Umweg der Musiktheorie her. Abgesehen von der problematischen Gleichsetzung argumentiert sie mit überholten Stellungnahmen: Sie beruft sich u. a. darauf, dass Ludwig Holtmeier 2003 in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* diagnostizierte, es fehlten dem Fach Kongresse, Veröffentlichungen und Fachdiskussionen. Dies jedoch hat sich –

über ein Jahrzehnt danach – grundlegend gewandelt: Mit dem Vortrag eröffnete Holtmeier den ersten Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, abgedruckt wurde er als erster Aufsatz im ersten Jahrgang der *ZGMTH*. Mittlerweile ist die Zeitschrift im 13. Jahrgang angekommen, die Gesellschaft plant ihren 17. Kongress (im November 2017 in Graz) und mehrere Hochschulen haben eigene musiktheoretische Schriftenreihen etabliert.

Nur eine einzige vergleichsweise neue Gehörbildungslehre taucht in Anna Wolfs Literaturliste auf, nämlich Clemens Kühns *Gehörbildung im Selbststudium* (München/Kassel: dtv/Bärenreiter 1983). Vielleicht musste sich die Autorin aus ihrer Sicht nicht näher damit befassen, da sie sich eher als Testdesignerin und -auswerterin verstand. Und auch wenn sie Musiktheorie und Gehörbildung skeptisch hinterfragt: Bei den Aufgabenstellungen vertraute sie doch den Professoren der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover für genau diese Fächer (Guido Heidloff Herzig, Volker Helbing, Christoph Hempel und Maren Wilhelm) – denn sie besäßen „ein Repertoire an Aufgaben, die im Alltag funktionieren“ (S. 99).

Dieser Aufgabenpool ist jedoch bestimmend für die Art der Hörkompetenz, die erfasst wird – nicht zuletzt durch die Auswahl der Bereiche, aus denen die Aufgaben entstammen: Form und Intonation werden außen vor gelassen. Für das Erfassen der Hörkompetenz bleiben so als Säulen Melodik, Harmonik und Rhythmus. Aufgabentypen sind etwa Fehlerhören, das Einordnen von Melodien in den tonalen Raum, das Erfassen von Drei- oder Vierklängen und von rhythmischen Pattern und Gliederungen.

Indirekt bezieht Anna Wolf die Fachliteratur durch Luis Alfonso Estrada Rodríguez' Vergleich von 13 Gehörbildungslehren ein (*Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen*

Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985, Hannover 2008). Sie legt seine Einschätzung dar: Es gebe keine ausführliche Theoriebildung, keinen systematischen Bezug auf vorangegangene Schriften, „und es wurde versäumt, den Wissensstand aus benachbarten Disziplinen wie der Lerntheorie, (Musik-)Psychologie und Musikpädagogik zu rezipieren“ (S. 78).

Hier trifft die Kritik am Fach sicherlich einen wunden Punkt. Dies zeigt den Bedarf an Untersuchungen, die den Schwierigkeitsgrad von Aufgaben auswerten, Hörtypen (und Problemstellungen) analysieren und eine Methodik des Übens von Gehörbildung voranbringen. Anna Wolf liefert einen Beleg für den Leistungszuwachs durch Gehörbildungsunterricht über zwei Semester – man mag darüber streiten, ob die ermittelten 4,9% Verbesserung des Durchschnittsergebnisses (von 53% zu 57,9%) viel oder wenig sind, und man mag sich darüber wundern, dass Übezeiten außerhalb des Unterrichts „weder einen Einfluss auf die Hörkompetenz nach dem zweiten Semester noch auf den Lernzuwachs zwischen beiden Testzeitpunkten“ (S. 145) hatten. Die Schwierigkeitsgrade der Aufgaben sind aus ihrem reichhaltigen statistischen Material ablesbar, das unter www.hml.hmtm-hannover.de/de/forschung/meta abrufbar ist; aus diesem können noch viele ergänzende Schlussfolgerungen gezogen werden.

Der testtheoretische Apparat, mit dem Aufgaben aus dem anfangs großen Bestand aussortiert wurden, ist beeindruckend. Die Ergebnisse aber sind ausbaufähig: Männer hörten statistisch besser als Frauen; andere Variablen müssten noch weiter untersucht werden. Um die Durchführung im Internet zu ermöglichen bzw. zu vereinfachen, wurde auf Aufgaben verzichtet, die das Notenschreiben erfordern. Damit wird allerdings eine wesentliche Problemstellung in der Gehörbildung – nämlich das Gehörte in Schrift umzusetzen – weitgehend ausgeblendet. Für die Auswertung musste in rich-

tig und falsch unterschieden werden können, auch Höranalyse und -interpretation entfielen damit. Was also bleibt von der Definition der Gehörbildung, auf welche Anna Wolf sich bezieht (Ulrich Kaiser in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1126), nämlich zu lehren, „das Wahrgenommene in Wort (Höranalyse), Schrift (Notendiktat) und Ton (Nachsingen und -spielen) wiedergeben zu können“ (S. 65)? Zu Recht weist die Autorin auf den Fragebogen hin, den Catherine Fourcassié und Violaine de Larminat 2001 vorgelegt hatten; dieser Bogen mit 38 Seiten demonstriert die Komplexität des Hörens. Anna Wolf hingegen schlägt Kurzversionen ihres Tests mit zehn bzw. 25 Fragen vor und postuliert „ein eindimensionales Kompetenzstrukturmodell“ (S. 171) des analytischen Hörens.

Mit ihrer Untersuchung hat sie einen langen Atem bewiesen und außerdem viele vorliegende musikbezogene Studien in die Thematik eingeordnet. Wichtig ist ihre Arbeit deshalb, weil sie die Diskussion darüber anstößt, was Hörkompetenz ausmacht und was in der Hochschule unterrichtet werden sollte: Genügen grundlegende Aufgaben, oder sind diese erst Vorübungen für den Umgang mit Literaturbeispielen?

Erkenntnisreich wird Gehörbildung an einer Musikhochschule aber vor allem in den Bereichen, welche die Studie ausklammert.

(März 2017)

Jörn Arnecke

NOTENEDITIONEN

[FRANÇOIS] COUPERIN: *Pièces de clavecin. Premier livre (1713). Urtext. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXXVI, 128 S.*

Als Friedrich Chrysander 1888 seine Denkmäler-Ausgabe der Couperin'schen Cembalostücke herausgab, wagte er es als

erster, auf eine Anpassung an die Lese- und Spielgewohnheiten seiner Zeit weitgehend zu verzichten. Um dem Original möglichst nahe zu bleiben, ließ er eigens neue Stempel für die verschiedenartigen Verzierungen anfertigen. Abweichungen von der Vorlage betrafen die Schlüsselung (Ersetzen von Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüsseln) und eine für moderne Rezipienten klarere Darstellung von zu wiederholenden Satzteilen. Insgesamt präsentierte Chrysander Couperins Stücke so, wie es weitaus später dann allgemein üblich werden sollte: etwa in der Couperin-Gesamtausgabe (Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre), in József Gáts (Budapest: Editio musica, Mainz: Schott) oder Kenneth Gilberts (Paris: Heugel) Edition.

Dass der Umgang mit historischen Notendruckern sich nach der Jahrtausendwende erneut gewandelt hat, zeigt die von Denis Herlin betreute Ausgabe. Hinter dem Etikett „Urtext“ verbirgt sich eine langjährige, intensive Forschungstätigkeit, die finanziell vom französischen Kultusministerium und der Salabert-Stiftung unterstützt worden ist. Das Ergebnis ersetzt die bisherige, in der Forschung schon lange als defizitär angesehene Gesamtausgabe durch eine veritable historisch-kritische Edition. Moderne Schlüssel und eine moderne Verwendung von Akzidenzien (bei Couperin gelten sie stets nur für die einzelne Note) sind fast die einzigen Zugeständnisse an heutige Lesegewohnheiten. Dem Originaldruck abgesehen ist die Wiedergabe sekundärer Elemente des Notentextes. So verwendet die Ausgabe kleinere und größere Zeichen für das Tremblement in Abhängigkeit vom Notenwert. Wie bei der Vorlage wird differenziert zwischen eckigem Phrasierungs- und rundem Bindebogen. Die Übernahme der alten Wiederholungszeichen und der fantasiereichen Symbole für die Reprise von Formteilen (signes de renvois) rettet in das grundsätzlich moderne Noten- und Schriftbild ein wenig von der Aura des ursprünglichen Drucks und gewährt dem Interpreten

ein besonderes Vergnügen, ohne dass er sich den (Schlüssel-)Schwierigkeiten eines Faksimiles zu stellen bräuchte. Eingefügt sind natürlich auch die Fingersätze, die Couperin nachträglich in seinem Lehrbuch *L'Art de toucher le clavecin* für besonders schwierige Stellen angegeben hat. Grundsätzlich richtet sich die Edition an einen informierten Interpreten. Für Klavierschüler, die man früher gerne mit Couperin auf Johann Sebastian Bachs technisch schwierigere „Klavier“-Musik vorbereitete, gibt es inzwischen ein andersartiges Anfängerrepertoire.

Begrüßenswert ist der Entschluss, sich eine wichtige Qualität von Couperins Druck zum Vorbild zu nehmen: Gerade in seinem ersten Clavecinband gelang es dem Komponisten, seine Stücke so anzuordnen, dass praktisch kein Umblättern erforderlich war. Während frühere Editionen sich um dieses Prinzip nicht gekümmert haben (Gáts Ausgabe etwa zertrennt mehr als 30 Stücke), weicht die neue Bärenreiter-Ausgabe nur an zwei Stellen davon ab (*La Garnier, Les Baccanales*). Couperins Vorbild zu folgen, bedeutet nicht bloß, ein komfortables Spielen zu ermöglichen. Dahinter verbirgt sich auch Respekt vor Couperins minutiösem Austarieren des Druckraums. Gemeinsam mit seinem Graveur muss er im Vorfeld die Anzahl der Notensysteme (4, 5, 6 oder 7 pro Seite) ebenso wie die Abstände der Noten (teils eng gestaucht, teils locker verteilt) bis ins letzte Detail ausgetüfelt haben. Auf diese Weise liegt jedes einzelne Stück als Einheit vor dem Auge des Ausführenden.

Herlin hat eine vorzügliche Einleitung verfasst, die alle Aspekte zum Kontext des Drucks, seiner Genese, Verbreitung, Rezeption sowie zu Fragen der Notation zusammenträgt. Neben aktuellen Forschungen wertet der Verfasser sämtliche verfügbaren Quellen aus und bringt etliche unbekannt Informationen ein, so dass hier ein gänzlich neuer Standard erreicht wird. Auf eine spekulative Ausdeutung der Titel wird verzich-

tet. Für den auf das Englische angewiesenen Nutzer bietet ein Glossar eine Übersetzung sämtlicher französischer Textelemente, die dem Notentext zugefügt sind (Titel und Tempoangaben). Der vorbildlich gestaltete Kritische Kommentar enthält eine Übersicht über die 16 Auflagen, die der Druck zwischen 1713 und 1745 erlebte. Der Herausgeber hat persönlich in 69 beschriebene Exemplare Einsicht genommen und berücksichtigt für die Edition auch die komplette Abschrift des Abbé Pingré, dessen Korrekturen der oft inkonsistenten Rhythmusnotation übernommen und weitergeführt werden.

Einige Monenda müssen gleichwohl genannt werden. Der Leser vermisst den Text von Couperins Widmung seines *Premier livre* an Christophe-Alexander Pajot de Villers. Er ist nur als Faksimile-Abbildung greifbar (S. 65). Zwei Missverständnisse begegnen in Peter Blooms englischer Übersetzung von Couperins Vorwort. Übersehen wurde bei Couperins Angaben zum Unterricht, den er dem Duc de Bourgogne und weiteren Prinzen und Prinzessinnen „presqu'en même temps“ (S. XXXVII) erteilt hat, dass diese Tätigkeit nicht bereits 1693 parallel mit dem Antritt des Hoforganistenamtes einsetzte. Bloom reproduziert eine inzwischen revidierte Auffassung und gerät so in Widerspruch zur Darstellung im Vorwort (S. V). Nicht zutreffend erscheint außerdem die Wendung „I have strictly observed correct time values and correct note values“ (S. XXXVI) für Couperins Satz „J'y ay observé perpendiculairement la juste valeur des tems, et des notes“ (S. XXXVII). Entscheidend ist hier der Begriff „perpendikulär“. Denn die Couperin'schen *Livres de pièces de clavecin* zeichnen sich dadurch aus, dass simultan erklingende Noten in den beiden Notensystemen für die linke und rechte Hand konsequent untereinander notiert erscheinen – ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu heute selbstverständlichen Notationsstandards. Ein wenig überrascht schließ-

lich der Entschluss, im fünften Ordre in die Reihenfolge der Stücke einzugreifen. *La Badine* wird vor *La Tendre Fanchon* gezogen, so dass sich eine durchgehende Kette von 6/8-Sätzen ergibt. Hier erlaubt sich der sonst so klug abwägende Herausgeber ein Urteil über die musikalische Konsistenz, das zwar bedenkenswert erscheint, aber in einer Urtext-Edition nichts zu suchen hat.

(Januar 2017)

Lucinde Braun

ANDREAS HAMMERSCHMIDT: *Werkausgabe. Band 8: Chor-Music auff Madrigal-Manier. Fünffter Teil Musicalischer Andachten (1652/53). Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Sven RÖSSEL. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2015. 384 S.*

Robert Eitner wäre gewiss sehr darüber verwundert, dass nun eine Gesamtausgabe der Werke von Andreas Hammerschmidt erarbeitet wird. Denn er sparte seinerzeit in seinem „Quellen-Lexikon“ (Bd. 5, S. 19) nicht gerade mit Kritik an dessen Werken, die er als monoton und unbedeutend ansah. Dass nun diese letztlich doch stark subjektive Einschätzung überprüft und relativiert werden kann, verdankt sich der Initiative Michael Heinemanns. Erfreulich rasch konnte mit Band 8 der erste der Reihe der Öffentlichkeit vorgelegt werden. Vielleicht auch als Folge von Eitners Verdikt ist Hammerschmidts „Chor-Music auff Madrigal-Manier“ bislang nicht in digitaler Form greifbar, was natürlich auch die Einschätzung der Zuverlässigkeit dieser Edition erschwert – dies umso mehr, als dass bis auf das Titelblatt und Heinrich Schütz' Empfehlungsgedicht keine weiteren Faksimiles aus dem 1652/53 erschienenen Druck geboten werden. Etwas umfangreicher dokumentiert ist die autographe Quelle, die aber offenkundig nicht als unmittelbare Vorlage für den Druck gedient hat. Von Bedeutung

ist diese vor allem, weil sich hier Arbeitsspuren des Komponisten finden. Ohne Lupe lässt sich allerdings mit der diesbezüglichen Abbildung 8 kaum etwas anfangen. Auf dem als Abbildung 9 gebotenen Ausschnitt aus einer Bassus-Stimme hätte man schon alleine deswegen gut verzichten können, weil die angeblich dort zu sehenden handschriftlichen Korrekturen wegen der mangelnden Abbildungsqualität noch nicht einmal erahnbar sind. Dafür findet sich, dem Vorwort noch vorgeschaltet, das Prunkwappen der Stadt Zittau in wunderbarer, sogar mehrfarbiger Qualität.

Das Vorwort selbst behandelt zunächst einmal die historischen Voraussetzungen für die Sammlung und versucht, den Stil Hammerschmidts näher zu beschreiben. Dass dessen Werke im Vergleich etwa zu denen Schütz' als „ungleich weniger ambitioniert“ (S. 10) und der Tonsatz als „einer strengen Konvention verhaftet“ (ebd.) eingeschätzt werden, steht ein wenig im Widerspruch zu der unmittelbar darauf behaupteten Originalität der Sätze und der abschließenden Bewertung als „empfehlenswertes Kompendium“ (S. 14), die sich freilich vor allem auf die im Druck des fünften Teils „Geistlicher Andachten“ enthaltene Lobrede von Heinrich Schütz bezieht. Den wesentlichen Teil des Vorwortes nimmt die Beschreibung der autographen Quelle ein, die nicht nur in der Reihenfolge der Stücke, sondern auch in der Hinzufügung eines Bläserchores bei einigen wenigen Stücken von dem Druck abweicht. Diese Differenzen werden allerdings allgemein und weniger in der Bedeutung für die Edition diskutiert. Weitere hier faksimilierte Schriftproben, auf die bereits Eitner hingewiesen hatte, belegen, dass es sich bei dem Notenmanuskript um die Eigenschrift des Komponisten handelt. Die in dieser Quelle erweiterten oder auch stärker überarbeiteten Stücke werden im Notenteil separat mitgeteilt.

Der Kritische Bericht ist sehr knapp gehalten, enthält aber alle wesentlichen In-

formationen, um mit dem Notentext vernünftig umgehen zu können. Einige Druckexemplare wurden auf etwaige Revisionen hin überprüft; ebenso werden teilweise in ihnen enthaltene Korrekturvermerke berücksichtigt. Die Widmungen von und an Hammerschmidt werden ebenso wie die Vorrede vollständig abgedruckt (S. 367–369). Nicht ganz nachvollziehbar sind einige, im Kapitel „Zur Edition“ (S. 369) dargelegte Entscheidungen. So wird hinsichtlich des Umgangs mit dem Text darauf verwiesen, dass sehr unterschiedliche Orthographien begegnen, für die „keine Systematik erkennbar“ sei, weswegen letztlich unterschiedliche „Graphien“ der „am häufigsten verwendeten Form angeglichen“ wurden. Das ist natürlich legitim, doch wundert dann, dass in *Domine Jesu Christe* die Schreibung von „Domine“ nicht einander angeglichen ist und im Basso „domine“ zu lesen ist. Ob die Wahrung des Lautstandes bei Texten des 17. Jahrhunderts immer ganz glücklich ist, lässt sich bezweifeln. Wie viele Chorsänger mögen bei „thew- -rer“ zunächst einmal ins Straucheln kommen? Dies fragt sich umso mehr, wenn diese den abgedruckten Text auf S. 371 zu Rate ziehen und dort „theurer“ finden. Und wie viele werden erst beim zweiten Durchgang erkennen, dass „schla-ffen“ (S. 100) mit einem langen „a“ zu singen ist? Freilich lässt sich durchaus argumentieren, dass die Nutzer einer Ausgabe, die wieder einmal „allen Erfordernissen von Wissenschaft und Praxis“ genügen soll (S. 7) – so als hätte sich in den letzten Jahrzehnten nicht deutlich erwiesen, dass dieser fromme Wunsch ein Paradoxon darstellt –, eben auch den Umgang mit alten Texten lernen sollten und könnten. Dasselbe gilt ähnlich für die Continuo-Spieler, die mit der partiell unvollständigen und dadurch auch mitunter fehlerhaften Bezifferung der Quellen vorlieb nehmen müssen. Auch wenn die in der Tat befremdliche Bezifferung in T. 26 von *O Jesu mein Erlöser* (S. 54), nämlich # / b in den Anmerkungen

als „ungewöhnlich, aber logisch“ bezeichnet wird, dürfte ein Continuo-Spieler zumindest kurzzeitig an dieser Stelle stutzen – während er wohl eine 5+ / 3 sofort intuitiv begreifen würde. Diese Zurückhaltung bei Richtigstellungen bzw. Modernisierungen der Bezifferung, die sich in der letzten Zeit immer mehr bei Editionen durchgesetzt hat, sollte vielleicht noch einmal grundsätzlich überdacht werden, damit die Ausgaben nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch wirklich dem Praktiker nutzen. Nicht thematisiert wird zudem, warum auf Systemvorsätze verzichtet wird, obwohl diese die rasche Orientierung erleichtern. Da die moderne Schlüsselung gleichzeitig als Abweichung von den Vorlagen gewertet werden muss, hätte diese auch für den Wissenschaftler zumindest irgendwo benannt werden müssen.

Die Prinzipien, nach denen auf S. 370–374 die Texte – wenn man so will eindimensional – abgedruckt werden, bleiben leider ungenannt. Dabei ist eine Reduktion aus einem mehrstimmigen Vokalsatz nicht immer ganz eindeutig zu bewerkstelligen.

Als letztes bleibt eine Frage offen, die sich bei der Durchsicht von *O Domine Jesu Christe* stellt, einem der wenigen Stücke, von denen eine weitere Edition vorliegt. Dabei fiel auf, dass diese am Schluss Fermaten enthält, die im vorliegenden Band jedoch fehlen. Es zeigt sich nun, dass hier grundsätzlich auf das Setzen von Fermaten verzichtet wird, auch wenn diese sowohl in der autographen Quelle als auch im Druck vorhanden sind. Zwar werden die einzelnen Takte in den Speziellen Anmerkungen mitgeteilt, doch hat sich an keiner Stelle erschließen lassen, warum der Herausgeber auf deren Abdruck verzichtet hat.

Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Notentext freilich sehr gut nutzbar und erlaubt eine gewissenhafte Überprüfung von Robert Eitners Verdikt. Und so negativ wird man heute zu Recht nicht mehr über Hammerschmidts Chorsätze urteilen; unter die-

sen finden sich durchaus solche, die die Sänger einerseits vor nicht allzu große Herausforderungen stellen und andererseits doch – trotz ihrer meist harmonischen Schlichtheit – klanglich wirkungsvoll sein können.

(März 2017)

Reinmar Emans

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Oper in zwei Akten. Libretto von Eugène SCRIBE. Hrsg. von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 2 Bde. CXLVI, 822 S.

GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Kritischer Kommentar von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 359 S.

Gioachino Rossinis am 20. August 1828 in der Opéra de Paris uraufgeführte komische Oper *Le Comte Ory* war ein zeitgenössischer Erfolg und wurde bis in die 1880er Jahre regelmäßig an der Pariser Oper aufgeführt. In historischer Hinsicht ist sie aus verschiedenen weiteren Gründen bemerkenswert: Es handelt sich um die letzte komische Oper Rossinis, die zudem im Unterschied zu den vorangegangenen Operen buffe in französischer Sprache komponiert wurde. Sie stellt die einzige Zusammenarbeit zwischen Rossini und Eugène Scribe dar, einem der erfolgreichsten französischen Dramatiker und Opernlibrettisten in den 1820er Jahren. Und schließlich ist es eine sowohl gattungs- als auch institutionengeschichtliche Besonderheit, dass an der Pariser Oper (als Académie royale de musique) nicht mehr nur vier- oder fünftaktige ernste Opern aufgeführt wurden, sondern auch eine solche „petit opéra“ komischen Inhaltes.

Le Comte Ory ist aber auch ein Machwerk im besten Sinn des Wortes: Teile der Musik wurden aus Rossinis wenige Jahre zuvor (1825) und ebenfalls in Paris anlässlich der Krönung von Charles X entstandenem Auftragswerk *Il viaggio a Reims* übernom-

men. Scribes Aufgabe bei der Erstellung des Librettos bestand für diese Abschnitte darin, neuen französischen Text für eine bereits vorhandene Musik zu erstellen, die ursprünglich für einen italienischen Text konzipiert worden war. Darunter das spektakuläre „gran pezzo concertato“ für 13 bzw. 14 Stimmen, das auch nach Absetzung der für den Anlass bestimmten Oper in Konzerten des Pariser Théâtre Italien wiederholt aufgeführt wurde und für das Finale des ersten Aktes von *Le Comte Ory* von Rossini für sogar dreiundzwanzig Stimmen – einschließlich der Chöre – erweitert wurde. Die Handlung der Oper wurde ihrerseits einem Comédie-Vaudeville mit dem Titel *Le Comte Ory. Anecdote du XIe siècle* entlehnt, das Scribe zusammen mit Charles-Gaspard Delestre-Poirson 1816 geschrieben und erfolgreich aufgeführt hatte. Die Heranziehung dieser beiden „Vorlagen“ wurde jedoch keineswegs verheimlicht, sondern im Gegenteil werbewirksam in der Pariser Presse bereits Monate vor der Premiere lanciert.

Diese und weitere Informationen zur opern- und kulturgeschichtlich äußerst interessanten Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von *Le Comte Ory* finden sich in der ausführlichen, unter Heranziehung zahlreicher zeitgenössischer Dokumente und Quellen gründlich recherchierten und dreisprachig (französisch, englisch, italienisch) präsentierten Einleitung zur vorliegenden von Damien Colas besorgten Edition der Oper, die im Rahmen der am Center for Italian Opera Studies at The University of Chicago erarbeiteten *Works of Gioachino Rossini* (WGR) erschienen ist. Selbstverständlich stellt ein solches „produziertes“ Werk eine Edition vor zahlreiche methodische und praktische Probleme, die ebenfalls in der Einleitung diskutiert werden. Hierzu zählen das Fehlen einiger autographischer Quellen, insbesondere für die aus *Il viaggio a Reims* übernommenen Nummern, sowie die Tatsache, dass die bereits im Uraufführungsjahr gedruckte Partitur des

Werkes eine gegenüber den bis dahin gegebenen Aufführungen offensichtlich reduzierte Fassung darstellt. (Die Reduktionen zielten zunächst vermutlich lediglich auf die Praktikabilität des Partiturdruks. In der Folge wurden einige dieser Kürzungen aber auch für die Aufführungen an der Pariser Oper wirksam.) Ziel der Edition ist die Darstellung einer „version originale“, womit die Fassung der Uraufführung gemeint ist. Als Hauptquelle wird in der Regel eine Partiturabschrift verschiedener Kopisten herangezogen, die u. a. die bereits erwähnte umfangreiche Besetzung des Finales des ersten Aktes beinhaltet. Eine für den Erstdruck auf sieben bzw. neun Stimmen reduzierte Fassung erscheint als Anhang. Weitere Anhänge präsentieren die historischen Melodie- und Textvorlagen der von Rossini in der Ouvertüre verwendeten „Ancienne romance picarde“ (auf die auch in Scribes und Delestre-Poirsons Vaudeville von 1816 Bezug genommen wurde), Skizzen, musikalische Aufzeichnungen zu Bühneneffekten beim Gewitter im zweiten Akt sowie eine gekürzte Fassung von Nr. 7 und alternative Arien zu Nr. 4. Die Einleitung klärt über die grundsätzlichen Änderungsstadien der Partitur nach der Uraufführung auf, der (auf Englisch formulierte) „Critical Commentary“ bietet auch die für einige Stücke aus Aufführungsmaterialien erschließbaren „Revisions at the Opéra“ bzw. Hinweise zur „Performance History at the Opéra“.

Der edierte Notentext übernimmt zahlreiche Eigenarten der Quellen, insbesondere bei der Balkenziehung und den von Rossini zuweilen verwendeten geschlossenen Akzentkeilen oder Crescendo-/Decrescendogabeln. Die Auszeichnung von Ergänzungen bzw. Korrekturen des Herausgebers ist aufgrund ihrer Vielfalt manchmal etwas verwirrend: Neben den in wissenschaftlichen Noteneditionen eingeführten Strichlungen von Bögen und eckigen Klammern verwenden die WGR auch Kursive und Zeichengröße als Unterscheidungsmerkmale.

So werden z. B. ergänzte Dynamikangaben kursiv gesetzt (die aus der Quelle übernommenen stehen gerade), ergänzte Akzidenzen sind in kleinerer Größe dargestellt. Beide Auszeichnungen lassen – zusammen mit den Strichelungen und eckigen Klammern für ergänzte Artikulationszeichen usw. – das Notenbild zuweilen etwas unruhig erscheinen, die Differenz zwischen normalen und kleinen Akzidenzen ist zudem nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen. (Ergänzte Akzidenzen zu – per se kleiner gesetzten – Vorschlagsnoten sind dann gleichwohl wieder in eckige Klammern gesetzt.)

Insgesamt bietet die Edition jedoch eine willkommene Möglichkeit, sich mit einer „auf das Vollkommenste instrumentierte[n] Komödie für Musik“ (Norbert Miller) auf einer differenzierten Textgrundlage auseinanderzusetzen. Eine solche Beschäftigung wird sowohl in historisch-philologischer als auch in kulturwissenschaftlicher Hinsicht von einem Vergleich dieser Edition mit dem (1978 als Faksimiledruck publizierten und inzwischen z. B. bei IMSLP auch im Internet verfügbaren) Erstdruck der Oper sowie mit der bereits 1999 im Rahmen der *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* erfolgten Edition von *Il viaggio a Reims* durch Janet L. Johnson profitieren.

(März 2017)

Thomas Ahrend

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie II: Werke für Violine (Violoncello) und Orchester. Band 1: Konzert für Violine und Orchester d-moll. Early version [Op. 47/1904]. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2014. XXXIII, 301 S.

Seit 1998 wird gemeinsam durch die Universitätsbibliothek Helsinki und die Sibelius-Gesellschaft Finnland das Gesamtwerk von Jean Sibelius herausgegeben. Eine stattliche Anzahl von fast dreißig Bänden liegt

inzwischen vor, darunter auch etliche Sinfonien. Nun ist in der Serie II der erste Band, Sibelius' einstiges „Sorgenkind“ (wie er es selbst einmal nannte, S. XXIII), das Violinkonzert op. 47 erschienen. Gehört es heutzutage selbstverständlich zum Kanon der großen Violinkonzerte, hatte das Werk anfänglich einen schweren Stand und begann sich erst allmählich in den Konzertsälen zu etablieren. Schon kurz nach der Erstaufführung entschied sich Sibelius, sein Konzert einer gründlichen Revision zu unterziehen (und in den 1930er Jahren bestanden offenbar weitere Überarbeitungspläne).

Dem Grundsatz der Gesamtausgabe entsprechend, jeweils sämtliche verfügbaren Fassungen eines Werkes edieren zu wollen, enthält diese Ausgabe sowohl die erste Fassung von 1904 als auch die schließlich als op. 47 erschienene Fassung von 1905 (in einem weiteren Band soll ferner die ganz am Anfang entstandene Fassung für Violine und Klavier nachfolgen). Damit gelangt die frühe Fassung erstmals überhaupt zum Druck. Gerade angesichts der extensiven Änderungen und Kürzungen, die Sibelius sowohl bei der Violinstimme als auch bei der Orchesterbegleitung vorgenommen hat, ist diese Gegenüberstellung sehr begrüßenswert – zumal der Editor Timo Virtanen den Aufwand nicht scheute, den Notensatz so zu gestalten, dass die in beiden Fassungen übereinstimmenden Takte jeweils auf eine Notenseite eingepasst sind, so dass ein unmittelbarer Vergleich erheblich erleichtert wird (wobei das Medium des Buches für dieses Vorhaben freilich nur bedingt geeignet ist).

In seiner ausführlichen Einleitung erläutert Virtanen dazu kenntnisreich die verwickelte Werkgenese mitsamt den verschiedenen Überarbeitungsplänen, in die teilweise nur einzelne Sätze involviert waren. Die dementsprechend nicht ganz einfache, weil vielschichtige Quellenlage, wird eingehend kommentiert und in ihrer Filiation überzeugend dargelegt. Eine Vielzahl an

hochwertigen Faksimiles illustriert die verschiedenen Stadien der Überlieferung. Zur Rezeption des Violinkonzerts sowie zu den verschiedenen geplanten und ungeplanten Solisten liefert Virtanen ebenfalls in der Einleitung gut recherchierte Erkenntnisse. Der „historische Kontext“, den das Vorwort verspricht, wird dagegen kaum eingelöst.

Problematischer als diese kleine Vernachlässigung ist jedoch der stellenweise inkonsequente Umgang mit bestimmten Begrifflichkeiten. So wird auf dem Titelblatt die zuerst entstandene Fassung naheliegend als frühe Fassung („early version“, S. 1 und 3) bezeichnet. Gegen diese rein chronologische Bezeichnung ist nichts einzuwenden. In der Einleitung ist dann aber mitunter von der „original version“ (S. VIII) die Rede, was in der deutschen Übersetzung als „Urfassung“ (S. XVIII) taxiert wird. Von der Frühfassung zur Urfassung: Während die chronologische Nomenklatur wertneutral bleibt, suggeriert die Urfassung einen von späteren Zusätzen bereinigten Originaltext und verspricht quasi die ursprüngliche Intention des Autors wiederherzustellen.

In dieser sprachlichen Verbiegung deutet sich eine philologische Haltung an, die der ganzen Edition zugrunde zu liegen scheint und die mit Stichworten wie Komponistenintention unterfüttert wird (bspw. S. 261). Dass für die frühe Fassung die autographe Partitur als Referenzquelle dient, ist aufgrund des nicht erfolgten Drucks nur logisch. Nicht ganz nachvollziehbar ist dagegen, dass für die spätere Fassung – das Autograph der Partitur ist in diesem Fall verschollen – statt des Erstdrucks die Stichvorlage als Hauptquelle fungiert. Virtanen begründet dies mit Abweichungen, die auf Eingriffe des Verlegers zurückzuführen seien. Gleichzeitig hält er aber fest, dass der Erstdruck von Sibelius persönlich supervisiert wurde (und man darf annehmen, dass das Zielmedium von Sibelius wohl der Druck gewesen sein dürfte und nicht das Autograph oder die Stichvorlage).

Dazu passt, dass Handexemplare des Komponisten, die sogar Korrekturen und Eintragungen desselben beinhalten, zu secondary sources degradiert werden. Das editorische Ideal liegt offensichtlich im handschriftlichen Original, denn für die Solostimme wurde als Referenzstimme wiederum nicht die Stichvorlage, sondern die entstehungsgeschichtlich noch weiter zurückliegende autographe Klavierfassung beigezogen. Aus diesem philologischen Verständnis heraus erklärt sich, dass Emendationen des Editors, die von der Referenzquelle abweichen, jeweils durch diakritische Zeichen wie eckige Klammern oder gestrichelte Bögen markiert sind.

Als Folge dieser Maxime hinterlässt die Edition teilweise offene Fragen und Unklarheiten, besonders dort, wo sich Virtanen entschied, spezifische Charakteristika von Sibelius' Handschrift (die der erste Verleger Robert Lienau bereits tilgen wollte) beizubehalten. Eine solche Idiosynkrasie besteht zum Beispiel in der gelegentlichen Setzung eines doppelten Haltebogens auf ein und derselben Note (oben und unten). Diese Handhabung taucht vorwiegend bei den Celli und Kontrabässen auf, doch kommt sie auch einmal (aber nur dieses eine Mal) in der Sologeige vor (T. 5–6). Handelt es sich hier um ein Versehen von Sibelius oder hat es eine spielpraktische Bewandnis? Man erfährt dazu nichts. Auch eine Erklärung, weshalb Sibelius diese doppelten Haltbögen überhaupt setzte respektive welche Intention sich nun dahinter verbirgt, sucht man vergebens.

Eine andere irritierende Entscheidung betrifft die Platzierung von Crescendogabeln, die – im ansonsten sehr akkurat gesetzten Notensatz – mal am Kopfende, mal am Hals ansetzen und manchmal bei der nächsten Note enden, manchmal mitten in der Note aufhören. Im Kritischen Bericht begründet dies Virtanen mit der präzisen Setzung bei Sibelius, gesteht aber gleichzeitig eine über die Stimmen hinweg inkonsis-

tente Schreibweise in den Autographen ein. Ob mit diesem zugleich differenzierenden, aber doch auch vereinheitlichenden Verfahren die Intention des Komponisten tatsächlich adäquat erfüllt ist? Der Spielpraxis ist damit wohl kaum gedient. Wenn Virtanen am Erstdruck der späteren Fassung unter anderem die Standardisierung des Notensatzes kritisiert, so wäre eine solche Anpassung an aktuelle Standards hier sinnvoller gewesen – ohne dass damit die Werktreue der Edition in Frage gestellt worden wäre.

(März 2017)

Michael Matter

Eingegangene Schriften

OSWALD GEORG BAUER: Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 1: 1850–1950. Band 2: 1951–2000. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016. 1292 S., Abb.

DAVID BEACH: Schubert's Mature Instrumental Music. A Theorist's Perspective. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2017. X, 212 S., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 142.)

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.)

MICHAEL BRAUN: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive. Hrsg. von Burkhard HILL und Alicia DE BANFFY-HALL. Münster: Waxmann Verlag 2017. 193 S., Abb.

HERMANN DANUSER: Metamusik. Schliengen: Edition Argus 2017. 497 S., Abb., Nbsp.

Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music. Hrsg. von Jessie Ann OWENS und Katelijne SCHILTZ. Thurnhout/Tours: Brepols Publishers 2016. 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Vom Dirigieren. Annäherungen an einen Mythos. Hrsg. vom Dirigentenforum unter Mitarbeit von Susanne VAN VOLXEM und Sabine BAYERL. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016. 136 S., Abb.

„Es ist gut, dass man überall Freunde hat“. Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY, Dörte SCHMIDT und Malte VOGT unter Mitarbeit von Hemma JÄGER und in Verbindung mit dem Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin. München: edition text + kritik 2017. XII, 714 S., Abb. (Kontinuitäten und Brüche im Leben der Nachkriegszeit.)

VERA GEHRS: Persönlichkeit in Bewegung. Konzeption und Anwendung eines musik- und bewegungsbasierten diagnostischen Instruments für die Grundschule. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2016. 507 S., Abb., Tab. (Beiträge zur empirischen Musikforschung. Band 2.)

MICHAEL GÖLLNER: Perspektiven von Lehrenden und SchülerInnen auf Bläserklassenunterricht. Eine qualitative Interviewstudie. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 311 S., Abb., Tab. (Perspektiven musikpädagogischer Forschung. Band 6.)

Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700–1800 (HWV Anh. B). Deutsch-englisch. Hrsg. von Hans Joachim MARX und Steffen VOSS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.