

Besprechungen

Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Dietrich HELMS und Sabine MEINE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 67.)

Nicht immer sind Tagungsberichte so lesenswert wie der oben angegebene. Dies betrifft sowohl den Aufbau als auch den Inhalt. Eine repräsentative Auswahl von bekannten und unbekanntem Sujets wird mit aktuellen Zugangsweisen behandelt. Zentral sind folgende Voraussetzungen: Erstens das Bekräftigen der Überzeugung, Musik und Liebe hätten als „eng miteinander verknüpfte kulturelle Diskurse entscheidenden Anteil an dem ‚Prozeß der Zivilisation‘“ (S. 10) und somit das Zusprechen einer weit höheren Bedeutung an beide Felder, als es bisher der Fall war. Zweitens die Auffassung von „Musik und Liebe [als] Bestandteil historisch gewachsener kommunikativer Systeme, die sich in ihren sozialen Funktionen und Wirkungen ergänzen und dabei historischen Veränderungen unterworfen sind“ (S. 9). Drittens die Frage, „wie die Geschichte der Musik, dieser emotionalsten aller Künste, im Kontext einer Geschichte der Emotionen zu schreiben ist“ (S. 11). Viertens das Ausgehen, das Differenzieren und das partielle Verneinen von Positionen von Norbert Elias und Niklas Luhmann. Fünftens zeichnet das Buch aus, dass trotz zahlreicher neuer Ergebnisse dafür plädiert wird, diese lediglich als aus der aktuellen Zeit resultierende Möglichkeiten der Interpretation anzusehen. Obwohl zeitlich und räumlich bemerkenswert weit gestreute Themen angesprochen werden (von ca. 1400 bei Verweisen auf das Mittelalter bis ca. 1700, insbesondere Venedig, Burgund, Nord- und Süddeutschland und Wien betreffend, seitens der Musik-, Kultur-, Geschichts- und Literaturwissenschaft,

Philosophie, Theologie und Kunstgeschichte), ergibt sich eine kohärente, durch teilweise farbige Abbildungen auch optisch ansprechende Lektüre. Demnach funktioniert der gewählte Ansatz, und es handelt sich um eine Standortbestimmung, die im Vergleich zum späten 20. Jahrhundert erheblich veränderten Ausgangspositionen folgt. Explizit wird auf Forschungslücken, bisher nicht erkannte oder einseitig behandelte Problemfelder aufmerksam gemacht. So ist das Voranstellen des Textes William M. Reddys zur Gefühlsforschung entscheidende Hilfe in Bezug auf das Verständnis der nachfolgenden Aufsätze. Mit John Martin und unter Verweis auf die neueste anthropologische wie kognitive neurowissenschaftliche Forschung sei die Annahme, Emotionen seien nichts anderes als Artefakte von Diskursen, zu verneinen. Vielmehr weist alles darauf hin, dass „das Ich und Gefühle unabhängig vom Diskurs existieren und mit diskursiven Praktiken interagieren“. Hervorzuheben ist der Vorschlag, emotionales Sich-Ausdrücken als einen besonderen, weder beschreibenden noch performativen Sprechakt anzusehen. Rüdiger Schnell gibt eine Einschätzung aus mediävistischer Sicht und unterstreicht ein bisher von der Forschung nicht wahrgenommenes „weites Spektrum mittelalterlicher Liebesauffassungen“ (S. 45). Die einheitliche mittelalterliche Liebeskonzeption Luhmanns habe einschränkende Folgen für die gesamte und damit auch die musikwissenschaftliche Frühneuzeitforschung gehabt. Klaus Niehr nimmt sich des in der Musikwissenschaft häufig besprochenen Gemäldes Bernardo Strozzi, das Barbara Strozzi zeigen soll, an, um für eine „elasticity of meaning“, für die „Offenheit des Kunstwerkes“ zu plädieren (S. 114). Durch Infragestellen der Kurtisanenthese unterstreicht er die Möglichkeit einer im Gemälde aufgezeigten Theorie geistiger Produktion. Nicole Schwindt unternimmt eine minutiöse Analyse des in Liedform gebrachten und als Herz publizierten Chansons „Belle bonne“ von Baude Cordier,

die „Sensibilität für das Gesagte im Sinne einer verbal-musikalischen Inszenierung [...] mit strategischer Intention“ zeige. Semantische Kernpunkte würden in Performanz überführt. Das Liedkorpus müsse als „Teil einer komplexen kulturellen Erscheinung, als an einem weitreichenden Diskurs partizipierend“, eine soziale und mentale Welt mit hervorbringend, angesehen werden. Nils Grosch untersucht das deutschsprachige Lied als Produkt eines „komplexen, marktgesteuerten Mediensystems“ und, nach einer Formulierung Luhmanns, als „Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten“ (S. 242). Michael Fischer nimmt sich der Kontrafakturpraxis am Beispiel von Heinrich Knausts „Gassenhawer“ von 1571 an, unter Verneinung der älteren These, wonach die Kontrafakturen Gegenlieder zu weltlichen Vorlagen seien. Alexandra Ziane beschäftigt sich mit dem gewöhnlich von der Musikwissenschaft übersehenen geistlichen Repertoire außerhalb der Liturgie in italienischer Sprache in Rom um 1600. So gelingt es ihr, das bekannte Bild Guido Renis „Himmlische und irdische Liebe“ aus Genua anders zu deuten. Die Verbindung von Andrea Bembos „Produzioni armoniche“ und den „Asoloner Gesprächen“ von Pietro Bembo interessiert Melanie Unselde vor allem als Frage des Umgangs mit einer problematischen Quelle, wobei sie sich für „Kontextualisierung verstanden als Denkraum“ einsetzt (S. 315). Andreas Waczkat macht auf Gelegenheitsdichtungen, nämlich Begräbnismusiken und Hochzeitsmusik, aufmerksam, die aus musikwissenschaftlicher Sicht kaum untersucht worden seien, und dies, obwohl sie einen „kommunikativ-informierenden“ Aspekt aufwiesen und eine „öffentliche virtuelle Wertebasis“ dargestellt hätten (S. 343). Stefan Hanheide untersucht kriegs- und friedensbezogene Musik bis um 1650, insbesondere die musikalischen Friedensgesänge von Sigmund Theophil Staden. Damit sind nur einige der enthaltenen Aufsätze angesprochen. Der abschließende,

resümierende Text von Dietrich Helms erinnert an die Einschätzung von Norbert Elias, wonach die Fähigkeit von Individuen, ihre Individualität zu reflektieren, nicht vor der Renaissance anzusetzen sei. Die Geschichte der Repräsentation von Liebe in der Musik aber zeige, dass diese Annahme modifiziert werden müsse. Schon die ältesten musikalischen Quellen zeigten die beiden Themenfelder auf. Doch das Studium ihres Verhältnisses zueinander habe erst begonnen. Dies führe zu Fragen des Verstehens dessen, was Musik sei, wie sie funktioniere und wie sie wahrgenommen werde. Insgesamt verweist der Tagungsband somit auf entscheidende neue Forschungsperspektiven, die nicht auf die frühe Neuzeit beschränkt sein werden und die, wie von der Herausgeberin angedeutet, unter anderem als „Musiktheater als Bühne des Liebesdiskurses“ oder „Liebe in der Musik der Massenmedien“ thematisch gefasst werden können (S. 21).

(Mai 2016)

Saskia Maria Woyke

BERNHARD MOOSBAUER: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 209 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Die „Bärenreiter Werkeinführungen“ gehören nicht zu den Ladenhütern der musikwissenschaftlichen Literatur. Handlich und nicht allzu teuer, finden sie sich in fast jeder auch kleineren Bibliothek und sind bei Studenten und Dozenten zur Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten gleichermaßen geschätzt. Allein zum Werk Bachs liegen mit der hier anzuzeigenden Schrift inzwischen elf Bände vor, mit den Gipfelpunkten zum Kantatenwerk und zum *Wohltemperierten Klavier*, beide vorgelegt vom unvergessenen Alfred Dürr. Dessen überragende Fähigkeit, historische Zusammenhänge und auch komplexe Sachverhalte stets in verständlicher Sprache zu formulie-

ren und so auch durchgehend ein Publikum von interessierten Laien anzusprechen, hat Maßstäbe gesetzt und auch diese Buchreihe entscheidend etabliert.

Bernhard Moosbauers Arbeit zu den Sonaten und Partiten für Violine solo fügt sich ein in diese von Dürr mitbegründete Tradition. Am Anfang stehen Ausführungen zu Formen solistischen Musizierens im 17. Jahrhundert allgemein sowie zum persönlichen und künstlerischen Umfeld Bachs Anfang des 18. Jahrhunderts. Beides ist zur Erhellung der Umstände, in denen die Werke entstanden sind, nützlich und interessant, jedoch andererseits – wie zu erwarten – nicht restlos geeignet, den einmaligen Wurf zu erklären, der dann mit der Komposition der „Sei Solo“ gelingt. Unter durchgehendem Bezug auf die laufende Forschung behandelt der Autor im Folgenden Datierungsansätze und diskutiert den möglichen Verwendungszweck und Adressaten der Stücke. Die eigentliche Werkbesprechung beginnt mit einer genauen Sicht auf die Gesamtanlage der Sammlung. Wie schon in den *Englischen* und *Französischen Suiten* und wahrscheinlich noch mehr in den Partiten für Klavier ist eine der Gipfelleistungen des Bach'schen Œuvres mit Sicherheit in der Gesamtschau zyklisch angelegter Werke zu sehen. Wie alles miteinander in planvoller Beziehung steht, wird von Moosbauer sorgfältig und mit spürbarer Bewunderung herausgearbeitet. Auch wer (wie Alfred Dürr) kein Freund allzu intensiver Zahlen- und Proportionenspielerien in Bachs Werk ist, kann sich den klugen und durchweg überzeugenden Ausführungen des Autors zu den Proportionen innerhalb der Sammlung (S. 54f.) nicht verschließen. Unter der Zwischenüberschrift „Aspekte des Enzyklopädischen“ folgen Ausführungen zum Formenspektrum, zu Musizierweisen und Violintechnik sowie zum Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit.

Die darauf folgenden Einzelbesprechungen der Werke und Sätze machen etwa zwei Drittel des Buches aus und sind kaum zur

fortlaufenden Lektüre, sondern vielmehr zur punktuellen Information bestimmt. Moosbauer bespricht nicht Werk für Werk, sondern jeweils die Gruppe der Sonaten und Partiten als Ganzes – eine Grundsatzentscheidung, der man folgen muss, wenn man Freude an diesem Buch haben will. Die Freude des Rezensenten daran hielt sich – das sei eingestanden – eher in Grenzen, denn das ständige Springen von Werk zu Werk, von Satz zu Satz ist nicht jedermanns Sache und erschwert nach seiner Meinung den schnellen und erhellenden Zugang zum Einzelwerk, den der Benutzer des Buches doch als Allererstes erwarten darf. So jedenfalls liest man zu den Sonaten nacheinander Ausführungen zu den Kopfsätzen, den Fugen, den langsamen Sätzen und den Schlusssätzen, zunächst grundsätzlich, dann – dieser Reihung erneut folgend – in Einzelbetrachtungen. Noch weniger überzeugend erscheint mir dieses Vorgehen bei der freieren Form der Partita. Hier verliert man bisweilen fast aus dem Auge, welcher Satz sich überhaupt in welchem Werk befindet. Moosbauer formuliert es eigentlich selbst: „Im Gegensatz zu den Sonaten ist die variable Anlage der Partiten augenfällig, schon äußerlich sichtbar an der kontinuierlichen Zunahme der Satzzahl“ (S. 124). Eben! Wäre da nicht der umgekehrte Weg der bessere gewesen? Erst die Besprechung des Einzelwerks und dann das detaillierte Herausarbeiten der Zusammenhänge von Werk, Zyklus und Sammlung? In jedem Fall hätte die hier gewählte Form der Darstellung besser (oder genauer gesagt: überhaupt) begründet werden müssen. Dies ist der einzige grundsätzliche, freilich gewichtige Einwand, der gegen Moosbauers Buch vorzubringen ist. Die Analysen selbst zeichnen sich durch Scharfsinn und Akribie aus; auch ist ihnen anzumerken, dass der Verfasser über reiche praktische Erfahrung verfügt / verfügen muss – leider findet sich an keiner Stelle ein Wort über den Autor. Das varietas-Prinzip der Sammlung wird unter der schönen Überschrift „Eine Symbiose

von Vielfalt und Konzentration“ im Fazit noch einmal gebündelt gewürdigt. Auch das Durcharbeiten der – leider nachgereichten – Anmerkungen lohnt sich, denn mit Staunen stellt man fest, dass der Autor die ganz gewiss unbegründeten Echtheitszweifel am Konzertsatz in D-Dur BWV 1045 teilt. Dass wiederum die Echtheit der Klavierbearbeitungen BWV 964 und 968 (nach den Solowerken BWV 1003 und 1005) lange in Zweifel gezogen worden ist, wird dagegen nicht erwähnt. Aber das nur am Rande. Festzuhalten bleibt, dass sich in diesem Buch sehr viel Kluges und Gehaltvolles versammelt findet. Wer die oben kritisch diskutierte Dispositionsentscheidung des Autors akzeptiert oder gar begrüßt, wird von einer überaus gelungenen Studie sprechen.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)

Es handelt sich um eine Fallstudie zu nacheinander und parallel erfolgten Inszenierungen der frühen Opern Pietro Metastasio in Rom und Venedig – *Catone in Utica*, *Semiramide riconosciuta* und *Artaserse* – zwischen 1728 und 1730, wobei *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Siroe re di Persia* und *Alessandro nell'Indie* mit beachtet werden. Untersuchungen zur italienischen Opera seria, vor allem solche, die über Vergleiche von Librettotexten hinausgehen, sind noch immer rar, und dies trotz einer zunehmenden Anzahl von weltweiten und durchaus qualitätvollen Wiederaufführungen, also einer zunehmenden Bekanntheit des Repertoires. Wer sich mit dem Thema beschäftigt, weiß, welcher Vorarbeit das Auffinden von an die Inszenierungen anschließenden Par-

titurhandschriften, noch dazu solche von Aufführungsserien, bedarf. Umso erfreulicher ist es, dass die Autorin gerade zu den in der Literatur als entscheidend bezeichneten Jahren und Zentren der Operngeschichte entsprechende Primärquellen zugrunde legen kann. Libretti, Briefe, Berichte, Zahlungsbücher und Bilanzen werden mit einbezogen. Den Ansatz beschreibt sie als „wirklich interdisziplinär“, da die „Drammi per musica“ auch in ihrem „historischen, politischen und kulturellen Kontext“ gezeigt würden (Vorwort). Ziel sei es, „ein relativ vollständiges Bild von den Aufführungspaaren“ (S. 12) zu vermitteln (was, soviel sei vorweggenommen, eingelöst wird). Die „geschmacksbedingte, politische, pädagogische und moralphilosophische Zweckorientierung“ solle aufgeschlüsselt werden (S. 3). Dabei wird gefragt, „wie die Kompositionen und Sängerkompetenzen zugunsten einer Metastasio-freundlichen Musikdramaturgie ausgenutzt wurden und ob, und vor allem wie die ideologische Intention der Opernvorstellung auch durch die Musik vermittelt wurde“ (S. 497). Entsprechend geht man von einem „Produktionsteam“ aus Librettisten, Sängerinnen, Sängern, Komponisten und Bühnenbildnern und einem „Netz“ von voneinander abhängigen Komponenten aus. Ein solcher Ansatz setzt das Überwinden einer durch die Dekadenzthese Italiens beeinflussten Sicht auf die Opera seria voraus, die von einem aufgrund anderer Tätigkeiten wie Glücksspiel, Dinieren und Konversation von der Oper abgelenkten, höchstens bei virtuoson Kastratenarien hinschauenden und -hörenden Publikum sowie von schwierigen, eine folgerichtige musikalische und inhaltliche Konzeption verhindernden Sängern ausging.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit gehört dementsprechend der überzeugende Nachweis der eingangs formulierten These, dass „die römischen und venezianischen Inszenierungen von den Künstlern geplant wurden und deshalb als rational erfass-

bare Vorgänge geschildert werden können“ (S. 16).

Bereichernd ist zudem die vergleichende, aus den Analysen resultierende Beschreibung der Personalstile der behandelten Komponisten Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse und Nicola Porpora zwischen 1728 und 1730, zumal sie in Abhängigkeit von den durch die Komponisten beachteten stimmlichen Möglichkeiten der verschiedenen, für die Partien vorgesehenen Sängerinnen und Sänger, die selbstredend die bekanntesten ihrer Zeit waren, vorgenommen wird. Damit wird endlich eine erste Beschreibung ihrer Musik (die im Höreindruck vergleichsweise eindeutig den einzelnen Komponisten zuzuordnen ist) gewagt. Insbesondere beobachtet die Autorin eine Unterscheidung nach zwei „Sängertypen“ seitens aller Komponisten (solche der „älteren Generation“ mit „hervorragenden Fähigkeiten im dramatisch-expressiven Fach“ und solche der neueren Generation „mit virtuos-technischem Gesangsstil“) (S. 349). Auch das unterschiedliche Zuweisen solcher Stile auf Haupt- und Nebenrollen zur Charakterisierung der Protagonisten und Protagonistinnen innerhalb der gleichen Oper könnte Ausgangspunkt für sich auf weitere Wirkungsjahre der Sängerinnen und Sänger beziehende Recherchen sein.

Ein anderes zentrales Ergebnis der Studie ist das Belegen der Aussage Montesquieus, wonach das römische Publikum spektakuläre Szenen bevorzugt habe. So kann die Abneigung Venedigs gegenüber Kampfszenen, Kriegsszenarien und Schreckensbildern, die mit einem Mangel an extravaganter, die Aktion begleitender Bühnenmusik, Chöre und Tänze sowie wenig Begeisterung für Exotik einherging, dies im Gegensatz zu Rom, auch anhand der Quellenstudien und Rechnungsbücher nachgewiesen und aus dem politischen Kontext heraus begründet werden.

Formal und inhaltlich steht das Buch in der Tradition der Betreuer der zugrundeliegenden Doktorarbeit, Reinhard Wiesend

und Reinhard Strohm. Deshalb zeichnet es sich durch klare Formulierungen, Konzentration auf das Wesentliche (darunter vor allem auch auf die Musik), eine gewisse Neigung zu Typisierungen sowie eine grundlegend musikwissenschaftliche Ausrichtung aus. Denn es werden ausschließlich Ergebnisse, nicht aber Ausgangspositionen oder Methoden etwa der Geschichts- oder der Kulturwissenschaft einbezogen, was in diesem Fall zu einem überzeugenden Gesamteindruck führt (anderes wäre angesichts der Weite des Themas und Materials auch gar nicht zu leisten gewesen). Das kleinteilige Inhaltsverzeichnis ist gerade für eine Studie, die sich mit den „miteinander vernetzten“ Bestandteilen des „Opernproduktes“ (S. 495f.) beschäftigt, sinnvoll, um sowohl Zusammenfassungen als auch Details rasch auffinden zu können, wie überhaupt die Gliederung angesichts der Herausforderung der Vielseitigkeit des Themas und der Quellen sehr gut gelungen ist. Dem Leser sei vor einem Einstieg in die spannenden Details die Lektüre des Vorworts und der Licenza einerseits und der Zusammenfassungen („Dramaturgische Unterschiede in Rom und Venedig“, „Aussagesteuerung durch Kompositionsstile und Rollenhierarchien“, „Stilarten als Indikator des Paradigmenwechsels um 1730“ und „Bühnenästhetische Vorlieben“) andererseits empfohlen. Positiv ist auch die vergleichsweise konsequent getrennte Anordnung der Notenbeispiele und Archivbefunde auf der beigelegten CD und der Ergebnisse der Analysen im Buchtext. Die in Dissertationen und Habilitationen üblichen Textfehler, die auf die Einsparung der Lektoren seitens des Verlages zurückgehen, sind leider vorhanden. Üblich ist auch, dass, wie in dieser Rezension beschrieben, nicht alles, was im Vorwort und der Licenza angekündigt wird, eingelöst wird, was aber angesichts der zahlreichen und überzeugenden Ergebnisse zur politischen Lage im Umfeld Rom-Venedig-Wien, zum Geschmack der Venezianer und Römer, zu Gesangs- und

Kompositionsstilen in Bezug auf die Aussagen der jeweiligen Opernfassung sowie angesichts der Differenzierung und Berichtigung verschiedener voriger Forschungsergebnisse, das Lesevergnügen nicht beeinträchtigt.

(Mai 2016) *Saskia Maria Woyke*

The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents. 1785–1959. Band 1: Inventions, Business, Composers and Performers. Band 2: Erard Family Correspondence. Hrsg. von Robert ADELSON, Alain ROUDIER, Jenny NEX, Laure BARTHEL und Michel FOUSSARD. Cambridge: Cambridge University Press 2015. XXIV, XX, 1134 S., Abb., Tab.

Sollten historische Schriftdokumente im digitalen Zeitalter noch in Buchform veröffentlicht werden? Diese Frage stellt sich angesichts der 2015 als E-Book und herkömmliches Buch erschienenen Briefe und Dokumente der Instrumentenbaufirma Érard. Eigentlich braucht die Leserin den Zugang zu beiden Formen, da die ausgewählten Materialien einerseits zu umfangreich sind, um am Computer gelesen zu werden, und da sie andererseits am Computer einfacher nach Stichwörtern durchsucht werden können, die nicht in den Registern aufgeführt sind, welche Namen und Orte zwar vollständig enthalten, aber wenige Einträge in das Sachregister aufgenommen haben. Dabei sind die Originaldokumente größtenteils online frei zugänglich: Sie liegen in den Musikinstrumentenmuseen in Paris und Étobon sowie am Royal College of Music in London. Über verschiedene Websites werden die Originale teilweise online verfügbar gemacht: Érard, Pleyel & Gaveau Collection: <http://archivesmusee.citedelamusique.fr/en/pleyel/archives.html>; Centre Sébastien Érard: <http://www.sebastien-erard.org>.

Die Leistung der Publikation liegt also in der Übersetzung der Dokumente, die übrigens nicht namentlich gekennzeichnet ist,

und ihrer Transkription. Dabei zeugt die Entscheidung, die französischsprachigen Transkriptionen von der englischen Übersetzung zu trennen und in einen Anhang zu verbannen, wie die Auswahl der Dokumente, von der Idee, eine Geschichte der Instrumentenbaufirma im langen 19. Jahrhundert zu verfassen. Der Titel, *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents*, impliziert eine Form der Musikgeschichtsschreibung, in der ausgewählte Dokumente und aussagekräftige Briefe einen Zusammenhang herstellen. Ob das mit dem Material möglich ist, bleibt fraglich, wird aber durch einen Fußnotenapparat mit Annotationen und weiterführenden Literaturhinweisen wettgemacht. Konzidiert werden muss dieser zweibändigen Sammlung ihre Bedeutung für viele Forschungszweige und -felder, ihre informativen Einleitungen sowie ihre dankenswerte Erschließung und Übersetzung eines einmaligen Korpus an Dokumenten über die Entwicklung des modernen Klaviers und der Doppelpedalharfe.

Geordnet sind die Dokumente in folgenden fünf Gruppen: 1. Erfindungen, also drei Patentanträge, gefolgt von 2. dem königlichen Privileg (1785), den Dokumenten aus der Revolutionszeit und den Geschäftsbriefen der Jahre 1791–1797. In diesen sieht man hauptsächlich, dass trotz der Revolutionen Tasteninstrumente gekauft wurden – durch Einzelpersonen und ein größer werdendes Netz von Händlern in Frankreich und im Ausland – und dass das Eintreiben des Geldes nicht immer leicht war. Noch schwerer hatte es der Leiter der Londoner Dependance, Pierre Érard, der seinem Onkel ab 1814 hauptsächlich schrieb, dass er dringend Geld benötige, um die Zinsen und die Arbeiterhonorare zu bezahlen. Später geht es um Patentstreitigkeiten. Diese Briefe (5.) füllen den gesamten zweiten Band. Die Antworten seines Onkels Sébastien, des Erfinders in Paris, sind nicht erhalten. Pierre Érard bemühte sich darum, auch die Klavierproduktion in der Londoner Harfenfirma

einzuführen, was lukrativ zu sein versprach: 1819 schrieb er, Broadwood und Clementi stellten jeweils 40 Klaviere pro Woche her, und es gäbe viele Firmen, die bis zu 50 Mitarbeiter beschäftigten (Bd. 2, S. 703). In solchen Marktbeobachtungen liegt der Reiz für kulturgeschichtliche Ansätze.

Das größte Interesse werden gewiss die Briefe von Komponisten (3.) und Interpreten (4.) wecken. Sie umfassen unter anderem Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Madame de Genlis, Ferruccio Busoni und Sigismund Thalberg sowie Informationen zu dem 1803 an Ludwig van Beethoven nach Wien gesandten „piano en forme de clavecin“. Sie zeigen, dass auch der spätere Geschäftsführer Albert Blondel seine Instrumente an Künstler verschenkte und engen Kontakt hielt. Seine Geschäftsstrategie bestand darin, Instrumente für Konzerttourneen der besten Pianistinnen und Pianisten bereitzustellen, die damit die Instrumente bewarben, wie seine Vorgänger es mit Harfenisten gehandhabt hatten. Die Briefe sind natürlich vor diesem Hintergrund zu lesen und sind auch mit Rücksicht darauf kommentiert.

In der Konzeption wird die Geschichte des Instrumentenbaus noch als eine Fortschrittsgeschichte erzählt, was die Erfindungen von Érard auch nahelegen, nämlich zuerst die doppelte Repetitionsmechanik beim Klavier, die schnelle Tonwiederholungen und damit das virtuose Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglichte, sowie die Doppelpedalharfe, die in allen Tonarten spielbar ist. Beide Entwicklungen sind heute noch Stand der Instrumentenbautechnik. Franz Liszt spielte als Wunderkind 1824 öffentlich auf den neuen Érard-Flügeln und widmete dem Erfinder auch sein Opus 1, *Acht Variationen* in As-Dur (1824), deren letzte mit schnellen Tonwiederholungen brillant vorzutragen ist. Eine Variation ist mit ihren Arpeggien vielleicht auch eine Harfenreminiszenz. Ebenso hat Beethoven

von den früheren Erweiterungen des Tonumfangs der größeren Érard-Flügel für seine Klavierkonzerte Gebrauch gemacht und den erweiterten Dynamikumfang eingesetzt, was sich in den vorliegenden Dokumenten allerdings nicht zeigt. Nachweisbar wird mit ihnen nur die Lieferung eines Klaviers an Beethoven sowie dessen Seriennummer, die wiederum eine Identifizierung des Instruments und seiner Eigenschaften zulässt.

Bemerkenswert ist die kollektive Arbeit der Herausgebenden, deren Autorschaft nicht individuell nachvollziehbar gekennzeichnet ist, wenn man um ihre Spezialisierung auf dem Gebiet des Klaviers bzw. der Harfe oder von Saiten nicht weiß. Allerdings zeigen sich Unterschiede der individuellen Autorenstimmen: In der Einleitung zum zweiten Band werden mögliche Forschungsansätze, wie mit den veröffentlichten Quellen umzugehen sei und welche Analysen Ergebnisse erbringen könnten, dargelegt. Bei der biographischen Recherche nach den Käuferinnen der Doppelpedalharfen schlagen die Autoren einen leichteren, humorvollen Ton an, wenn sie beispielsweise das Alter einer Harfenbesitzerin als in ihren Fünffzigern rekonstruieren und hoffen, sie habe sich viele Jahre am Harfenspiel erfreut, da sie 94 Jahre alt geworden sei (Bd. 2, S. 531).

(November 2016)

Julia H. Schröder

SIEGBERT RAMPE: Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation. Klangwelt und Aufführungspraxis. München/Salzburg: Musikverlag Bernd Katzwichler 2015. 149 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 49.)

Angesichts der Tatsache, dass Beethovens Klaviersonaten zu den am häufigsten untersuchten und analysierten Werken des Komponisten zählen, mag es verwundern, dass seinen Klavierinstrumenten – jedenfalls im Verhältnis dazu – stets nur am Rande Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Gleiches

gilt für den Bereich der Klavierimprovisation: ganz allgemein zur Zeit Beethovens und in Bezug auf Spuren solcher Improvisation im Klavierwerk selbst.

Siegbert Rampe hat sich mit beiden Bereichen, die für sich betrachtet in einem nur losen Zusammenhang stehen, beschäftigt und seine Untersuchungsergebnisse in einer kleinen, aber gehaltvollen Schrift nun der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt. Beethovens Klagen über die Unzulänglichkeit seiner Klavierinstrumente sind Legion und allgemein bekannt; umso interessanter – und für den Autor mühsam – ist es, den tatsächlichen Entstehungsbedingungen des Klavierwerks unter direkter Einbeziehung der *corpora delicti* nachzuspüren. Dies geschieht chronologisch und systematisch unter genauer Erläuterung von Bauweise und Spieltechnik oder kurz gesagt der Stärken und Schwächen der Instrumente. Beethoven versucht – ebenso kurz gesagt – das Beste aus den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten herauszuholen. Dass freilich die revolutionäre kompositorische Ideenwelt Beethovens – schon gar in seinem ureigenen Genre, der Klaviersonate – immer wieder mit der Beschränktheit des Ausdrucksträgers kollidieren muss, wird dabei nicht ernsthaft verwundern. Rampe zeigt behutsam und akribisch auf, wie sich der Komponist bisweilen von Fall zu Fall anders, flexibel und neuartig mit den sich rasch wandelnden Verhältnissen auf dem zudem schnell expandierenden Markt für Klavierinstrumente arrangieren muss, nach den besten Anpassungsmöglichkeiten sucht, bisweilen aber auch widersprüchlich agiert und keineswegs immer am besten Instrument seiner Zeit entlang komponiert. Das Studium der Dokumente macht vor allem deutlich, wie viel Mühen, Zeit und Nerven ihn das immerwährende Neudurchdenken dieser Anpassung seiner kompositorischen Vorstellungen an die Materie gekostet hat: eine zusätzliche Zumutung in einem an Kalamitäten ohnehin reichen Leben. Im Fazit des ersten Teils

(S. 71–84) jedenfalls räumt Rampe mit der verbreiteten These auf, Beethoven habe mit seinen Kompositionen dem Klavierbau seiner Zeit nachhaltige Impulse verliehen, geschweige denn weit in die Zukunft gewirkt. Der Autor betont vielmehr, dass Beethoven „seit 1803 überhaupt nur in Einzelfällen in der Lage war, für Instrumente zu komponieren, die sich auf der Höhe der Zeit befanden“ (S. 77). Der letztlich wenig überraschende Befund könnte auch so formuliert werden: Dem revolutionären Kunstwerk der Zukunft eines Beethoven stand eine erst am Anfang stehende Industrieproduktion gegenüber, mit der sich der Komponist irgendwie arrangieren musste. Dabei geht es keineswegs immer stringent, sondern bisweilen widersprüchlich zu. Mal bleibt das Werk hinter den bereits vorhandenen Möglichkeiten zurück, mal weist es voraus.

Der zweite Teil des Buches gliedert sich seinerseits etwa jeweils zur Hälfte in Ausführungen zu unterschiedlichen Formen des Improvisierens bzw. Fantasierens Ende des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts sowie in Kapitel zu Spuren von Improvisation und Fantasie im Werk Beethovens. Auch hier zeigt sich ein stetiges Changieren mit den Verhältnissen und Traditionen der Zeit, Beethovens – erneut bisweilen widersprüchliche – Suche nach dem idealen Mittelweg zwischen hinreichend deutlicher schriftlicher Fixierung des kompositorischen Willens (für sich und andere) und dem Maß an Freiheit für den Interpreten, den er gerade durch sein Werk zunehmend als feste Größe etabliert. Von besonderer Bedeutung sind hier Rampes Ausführungen zu den Solokadenzen der Klavierkonzerte. Beethoven gibt dem Improvisator deutlich mehr Raum; die überlieferten Kadenzen „machen Beethovens Modelle zu veritablen, in sich geschlossenen und tonartlich stabilen Einlagekompositionen“ (S. 129). Den Spuren von freier Improvisation in den Klaviersonaten geht der Autor bis in die feinste Verästelung nach (S. 103 u. a.).

Fazit: Zwei zum besseren Verständnis der Klavierwerke Beethovens wichtige Bereiche finden sich in der vorliegenden Schrift profund und akribisch dargestellt – die äußeren Umstände und ihren historischen Kontext stets mit berücksichtigend. Dem Vorwort ist zu entnehmen, dass die Untersuchungsergebnisse schon vor zehn Jahren der Öffentlichkeit hätten vorgelegt werden können. Einerseits bedauerlich, dass Ränkespiele und Unsäglichkeiten die Publikation so lange verhindert haben, andererseits tröstlich, dass der Community letztlich nichts verlorengegangen ist. Rampe gebührt Dank für die sicheren wissenschaftlichen Ergebnisse und für die offenen Worte.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

BEATE SORG: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“. Norderstedt: Books on Demand 2015. 470 S., Abb., Nbsp.

Christoph Graupner (1683–1760) gehört zu jenen Komponisten, die zwar produktiv und anerkannt waren, gleichzeitig aber im Schatten ungleich viel mehr gewürdigter Zeitgenossen stehen: So lebte er nicht nur zur selben Zeit wie Johann Sebastian Bach, sondern durchlief auch eine vergleichbare Ausbildung und bewarb sich zu Beginn der 1720er Jahre auf das prestigeträchtige Leipziger Thomaskantorat. Der Ruf erging nicht an Bach, sondern an Graupner, der aber ablehnen musste, da ihn sein damaliger Dienstherr, Landgraf Ernst Ludwig zu Hessen-Darmstadt, nicht ziehen lassen wollte und ihm eine Gehaltsaufbesserung in Aussicht stellte – eine Episode, die wie Graupner selber, heute kaum weitherum bekannt ist.

Erst in letzter Zeit erfreut sich Graupner einer vertieften Aufmerksamkeit, und

zwar nicht zuletzt dank der Gründung der Christoph Graupner-Gesellschaft in Darmstadt im Jahr 2003, die die Popularisierung von Graupners Schaffen zum Ziel hat und auch eine eigene Publikationsreihe herausgibt (*Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft*, 2004ff.). Seit 2005 erscheint zudem ein umfassendes, von Oswald Bill und Christoph Großpietsch herausgegebenes und auch online verfügbares Verzeichnis des enormen Werkkorpus, das von zahlreichen Neu- bzw. Erstausgaben flankiert wird. Im Zuge dieses Aufschwungs wurde Graupner nun auch vermehrt zum Gegenstand von Dissertationsprojekten, die von immensen Mengen bis anhin kaum gewürdigten Quellenmaterials profitieren.

Beate Sorg untersucht in ihrer 2015 erschienenen und 2014 an der Universität Mainz verteidigten Dissertation schwerpunktmäßig Christoph Graupners reichhaltiges Kantatenwerk hinsichtlich dessen Funktionalisierung für das Zeremoniell am Hofe der Landgrafen Ernst Ludwig (1667–1739) und Ludwig VIII. (1691–1760) zu Hessen-Darmstadt und geht dabei auch den sozialen und professionellen Bedingungen des Hofkomponisten nach. Die Arbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert: Deren erster und kürzerer bietet Basisinformationen zu Graupners Biographie, Wirkungsfeld und Dienstherren, deren zweiter behandelt in vier Unterkapiteln systematisch verschiedene Arten von Repräsentationsmusik, nämlich Hochzeits-, Trauer- und Geburtstagsmusik sowie zu besonderen Gelegenheiten wie etwa Reformations- oder Regierungsjubiläen geschriebene Werke. Als Ziel des ersten Teils wird die Etablierung einer Perspektive deklariert, die „die höfischen Kräftefelder als Orte der Kommunikation versteht, in welchen der Musik innerhalb der politischen und gesellschaftlichen Modelle ein Raum zugewiesen ist“ (S. 22). Demgegenüber soll der zweite Teil „eine Einordnung der konkreten Werke in den Aufriss dieses Systems“ bieten, und zwar dank einer Untersuchung

der „Struktur, Bedeutung und Funktion der Huldigungsmusiken“ (S. 23).

Dass der erste Teil auf knapp 140 Seiten auf sehr facettenreiche Weise Basisinformationen ausbreitet, ist vor dem Hintergrund der kargen Graupner-Forschung zu begrüßen – auch wenn sich hier mitunter Episoden finden, die bekannt sind und deren Bedeutung für den zweiten Teil nicht evident gemacht wird, so zum Beispiel der Unterabschnitt über „Die gescheiterte Bewerbung um das Thomaskantorat“. Der den panegyrischen Kompositionen Graupners gewidmete zweite Teil folgt gemäß der Autorin der Methode der „dichten Beschreibung“ des Ethnologen Clifford Geertz, die „nach Möglichkeit alle Voraussetzungen, Teilaspekte, Modelle und Deutungssysteme“ miteinbezieht (S. 19). Auf diese Weise und dank Quellenstudien u. a. im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt gelingen plausible Einordnungen der Werke und immer wieder auch die Erklärung kompositorisch auffälliger Gestaltungen – beispielsweise die Verwendung von zwei Gamben in der anlässlich der Hochzeit der Tochter Ernst Ludwigs, Friederike Charlotte, im Jahr 1720 geschriebenen Kantate *Auf fördert, ihr Lüfte, der Herzen Frohlocken* als Tribut an die besondere Wertschätzung, die der Landgraf dem Instrument entgegenbrachte. Ebenso konnte die Autorin musikalische Techniken der Huldigung auf motivischer Ebene herausarbeiten, so etwa die zyklische Verklammerung der drei Geburtstagskantaten für den Geheimrat Johann Jacob Wieger (geb. 1693) aus den Jahren 1747, 1748 und 1749. Neue Erkenntnisse waren ebenso in philologischen Belangen vorzubringen, so war es etwa möglich, Wieger als Textdichter von Graupners Kantaten nachzuweisen.

Gesamthaft betrachtet, stellt Sorgs Arbeit vor allem eine lehrreiche Sammlung von soziologisch fundierten Fallstudien zu einem Teilaspekt von Graupners umfangreichem Kantatenschaffen dar. Das Buch ist – vom fehlenden Personen- bzw. Werkregister

einmal abgesehen – an Tabellen und Verzeichnissen reich und sprachlich sorgfältig gemacht.

(August 2016)

Michael Meyer

Deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Ringvorlesung der Abteilungen Musiktheorie und Kirchenmusik, Winter 2012/2013. Hrsg. von Birger PETERSEN. Mainz: Are Musik Verlag 2014. 154 S., Abb., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 3.)

Der Begriff „Deutsche Orgelmusik“ ist in der fraglichen Epoche keineswegs eindeutig, schon deshalb, weil politische und konfessionelle Grenzen den deutschen Sprach- und Kulturraum durchziehen und während des Betrachtungszeitraums nicht unbeträchtlichen Veränderungen ausgesetzt sind. Eine zusammenfassende Reflexion im europäischen Kontext wäre daher wünschenswert, zumal mit Gabriela Krombachs Übersicht über William Sparks Anthologie *The Organist's Quarterly Journal* die Grenzen des deutschen Sprachraums überschritten werden. Wie Paul Peeters in dem von Kerala Snyder 2002 herausgegebenen Band *The Organ as a Mirror of Its Time* in der vergleichenden Betrachtung von Eberhard Friedrich Walcker und Aristide Cavaillé-Coll als *Franco-German Competition* überzeugend dargestellt hat, wurde die europäische Orgelmusik seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr von einer Bipolarität geprägt, deren Auswirkungen sich in global erweitertem Maßstab bis in die Gegenwart verfolgen lassen.

Die für zwei verschiedene Studiengänge der Hochschule für Musik an der Universität Mainz konzipierte Ringvorlesung verfolgt unterschiedliche Ziele auf nicht minder unterschiedlichem Niveau. Dabei wird den in den vorwiegend im Rahmen des gottesdienstlichen und pädagogischen Gebrauchs entstandenen Repertoires verwendeten Satztechniken und harmonischen Prozeduren,

die auch auf die für angehende Organisten bestimmten Anleitungen zur Improvisation ausgreifen, gesteigerte Aufmerksamkeit gewidmet.

Jürgen Blume leitet den Band mit einem Überblick und einem Verzeichnis des 24 Werke umfassenden orgelkompositorischen Schaffens von Julius André (1808–1880) ein, der hauptberuflich als Prokurist im Frankfurter Geschäft des bekannten Musikverlages André tätig war. Mit seinen großenteils neutral mit *Orgelstücke* überschriebenen Produktionen lieferte André repräsentative Durchschnittsware, die von Carl Ferdinand Becker in seiner NZfM-Rezension 1837 schlicht als „überflüssig“ klassifiziert wurde. Dass auch Joseph Rheinberger den Markt der Kompositionen für Anthologien reichlich bedient hat, veranschaulicht Birger Petersen. Er widmet der Satztechnik und harmonischen Disposition exemplarisch ausgewählter Kompositionen des Münchners analytische Betrachtungen, verzichtet jedoch bei der Zuordnung einzelner Phänomene zum kompositionsgeschichtlichen Kontext auf den Hintergrund einer Diskussion einschlägiger Untersuchungen, z. B. bei Robert Schumanns op. 48/7 (S. 43) auf Markus Walduras *Monothematik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Demgegenüber erscheint die Anwendung der aus ihrem historischen Kontext herausgelösten Terminologie Joseph Riepels auf das späte 19. Jahrhundert als nicht unproblematisch. Konrad Georgi versteht seine als „Schöne Stellen“ betitelte Zusammenstellung ausgewählter Beispiele als Anregung für Organisten, im Stil des späten 19. Jahrhunderts zu improvisieren.

Da die vorgesehenen Texte zu Schumanns Bach-Rezeption und zu Julius Reubke fehlen, verbleiben mit den Texten von Hans-Jürgen Kaiser zu Franz Liszt und von Gerhard Gnann und zwei von Gerhard Luchterhandt zu Max Reger nur vier Beiträge für die Auseinandersetzung mit dem Orgelschaffen repräsentativer Komponisten der Epoche.

Während sich Kaiser im Wesentlichen mit der Kompilation von Rezeptionsklischees zu Liszt auf der Basis von Serge Guts Monographie und „Basiswissen“-Bänden, und Gnann mit einer knappen Beschreibung und Weiterführung der seit den Erstaufführungen und im Zusammenhang mit den beiden Reger-Editionen von Hans Klotz (Carus-Verlag) bis heute nicht abreißen den Tempodiskussion begnügt, liefert Luchterhandt zwei gewichtige und weiterführende Texte. In „Max Reger und die Expressiv-Orgel“ umreißt er die irregeleitete und diskreditierende Rezeption des Kompositions- und Interpretationsstils Regers ebenso wie die des Instrumentes, für das er schuf, im Gefolge der Neuen Sachlichkeit und des ideologisch verbrämten Historismus der Orgel-, Liturgie- und Jugendbewegung. Luchterhandts Ansatz zur Annäherung an Regers Kompositionsweise für die Orgel unter Heranziehung der Kategorie eines musikalischen „Temperaturkontrastes“ durch permanente rasche Wechsel zwischen „heißen“ Phasen mit komplexer, jedoch tonikanaher Akkordik und „kühlen“ mit harmonisch ausgreifender, akkordisch jedoch häufig von einfachen Dreiklängen geprägter Sonorität, nimmt man als individuell geprägten Versuch eines mit hoher Kompetenz an den differenzierten Gegenstand herangehenden Interpreten zur Kenntnis.

(Oktober 2016)

Arnfried Edler

BARBARA HOOS DE JOKISCH: Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015. 600 S., Abb., CD.

Dass Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) die einflussreichste Gesangslehrerin des 20. Jahrhunderts war, steht außer Zweifel. Durch ihre sechs, oft in mehreren Auflagen erschienenen Bücher sowie durch zahlreiche Aufsätze, Artikel und Vor-

träge hat sie weit über ihren Unterricht hinaus gewirkt und das Selbstverständnis mehrerer Generationen von Gesangslehrern und -schülern geprägt. Leider wird ihr letztes Buch *Der wissende Sänger* von 1956 heute zumeist als Bibel verstanden, zumal es lieferbar und durch die Lexikonform leicht zu rezipieren ist. Das ist insofern bedauerlich, als das finale Buch zwar vieles zusammenrafft, was Martienßen-Lohmann sich in Jahrzehnten erarbeitete. Für die Grundlagen ihres Ansatzes ist aber *Das bewusste Singen* (erstmalig 1923 erschienen) die wichtigere Publikation. Für Stimmen auf der Bühne (und solche, die dorthin wollen) bleibt *Der Opernsänger – Berufung und Bewährung* (erstmalig 1943) das zentrale Buch.

Trotz des großen Einflusses ist die Arbeit von Martienßen-Lohmann wissenschaftlich kaum untersucht worden. Die bislang maßgebliche, von Sigrid Gloede und Ruth Grünhagen verfasste Monographie stammt aus dem Jahr 1987, enthielt neben Biographischem auch einige Aufsätze von Martienßen-Lohmann, aber kaum Analytisches zu ihrer Theorie und Pädagogik. Diese Lücke schließt nun das 600 Seiten starke Buch von Barbara Hoos de Jokisch. Es ist aus einer Dissertation hervorgegangen, die an der Universität der Künste Berlin entstand, wo die Autorin Gesang und Methodik unterrichtet.

Erstmals wird das Lebenswerk von Martienßen-Lohmann von seinen Ursprüngen her betrachtet (also von Ausbildungswegen, die im 19. Jahrhundert fußen) und auf aktuelle Perspektiven bezogen (beispielsweise durch eine Stellungnahme von Wolfram Seidner). „Einführung“, den wichtigsten theoretischen Grundbegriff der Studie, fundiert die Autorin mit Michael Polanyi als „zentralen Begriff des Verstehens“ (S. 25). Neue Quellenfunde beleuchten insbesondere den Weg von der Gesangsstudentin zur Pädagogin. Ihrem Lehrer, dem niederländischen Bariton Johannes Messchaert (1857–1922), hat Martienßen-Lohmann lebens-

lang und öffentlich Dank abgestattet. Nun kommen Details ans Licht. Messchaert, von dem es keine Tondokumente gibt, der aber als Wolfram, Amfortas und vor allem im Konzertfach hohe Wertschätzung genoss, war ein überaus strenger Lehrer, an der Berliner Hochschule bestens bezahlt (bei nur acht Wochenstunden), dennoch häufig abwesend, seinen Schülern gegenüber rücksichtslos direkt. Franziska Meyer-Eistorf, wie sie damals hieß, sprach er das Potential zur Sängerin letztlich ab. Schon nach der Probezeit von zwei Semestern zeigte er ihre Schwächen so deutlich auf, dass eine weitere Zusammenarbeit alles andere als selbstverständlich erschien. In ihrem „Unterrichtstagebuch“ lesen sich seine Forderungen zum Beispiel so: „Ihre Muskulatur wird nicht schnell und scharf genug vom Gehirn beeinflusst. Sie verstehen alles, wie es sein muss. Sie wollen und beabsichtigen das Richtige. Sie haben gute Ohren und hören, was richtig ist, aber sie hören zu spät: Sie müssen voraushören lernen, und dann, selbst dann gehorchen die Muskeln nicht schnell genug dem Gehirn – es ist keine direkte Verbindung zwischen Willensimpuls und Ausführung.“ (S. 173) Auch als er später um ein Gutachten gebeten wurde, hielt er sich mit Stellungnahmen zu Martienßen-Lohmann als Sängerin und Künstlerin zurück. Dennoch entstand eine Symbiose. Vor allem muss sie gespürt haben, dass dieser Lehrer, der sich für physiologische Fragen interessierte, der Können auf Wissen baute und für den Klang letztlich eine Sache geistigen Zuschnitts war, Dinge vermittelte, die sie auch abseits rein sängerischer Qualifikation brauchen konnte. Hoos de Jokisch kommentiert: „Der Weg war ihr zum Ziel geworden. (...) Sie verließ die Hochschule zwar nicht als Sängerin, dafür jedoch mit der Möglichkeit als Gesangspädagogin tätig zu werden.“ (S. 202)

In ihrer eigenen Lehre hat sich Martienßen-Lohmann zunächst eng an Messchaert angelehnt, dann die auf Julius Stockhausen, Julius Hey und letztlich auf Manuel Garcia

files zurückgehende Schule zunehmend ausdifferenziert. Das betrifft etwa die Funktionsbereiche Atem-, Register- und Vokalausgleich oder das Verhältnis von verfeinert materieller und geistiger Wahrnehmung. Das Ideal des „schönen Tones“ (im phänomenologischen Sinn) eignet sich dabei besonders, um die Spannung zwischen Bewusstheit und Automatisierung herauszuarbeiten. Psychologie (Felix Krueger) wird im Rahmen des ganzheitlichen Konzeptes zunehmend wichtig. Solche Gesangspädagogik setzt mehr beim Schüler an als beim Stoff, zeigt nicht zuletzt darin moderne Ingredienzien. Kurios, aber auch bezeichnend, dass Martienßen-Lohmann im Unterricht vorsang. Nicht einmal ihre genuine Stimmelage lässt sich verlässlich rekonstruieren. In Paul Lohmann, ihrem Schüler und zweiten Ehemann, fand sie ab 1928 einen Partner und Gegenpart bei gesangspädagogischen Fragen.

Das Buch von Hoos de Jokisch – ständig selbstreflektierend im methodischen Vorgehen, vorsichtig in der Formulierung, leider durchzogen von vielen Zusammenfassungen, Verweisen und Wiederholungen – blendet immer wieder Zeitgeschichte ein und ermöglicht auch im Biographischen neue Einsichten (Details der Scheidung, „Zusammenarbeit auf Distanz“ [S. 514] mit Lohmann. Dergleichen ist keine Nebensache: Martienßen-Lohmanns seismographische Sensibilität und ihre tiefe Menschenkenntnis dürften nicht zuletzt dadurch genährt worden sein, dass sie als Mutter und zumeist freischaffende Pädagogin zwei Weltkriege durchzustehen hatte. Ihre legendäre Professur in Düsseldorf trat sie mit 62 Jahren an – und füllte sie zwanzig Jahre aus. Ergänzt wird das Buch durch eine CD-ROM, die neben Aufsätzen, Vorträgen und Briefen von Martienßen-Lohmann, Messchaert und Lohmann als zentrales Dokument das „Unterrichtstagebuch“ im Faksimile enthält. Neben zwei kurzen, eher belanglosen Privatfilmen, finden sich außerdem Audiomit-

schnitte von Meisterklassen (Luzern, 1962) und einer privaten Gesangsstunde (1960), die einen Eindruck davon vermitteln, wie Martienßen-Lohmann ihre Maximen in der Unterrichtspraxis kommunizierte.

(November 2016)

Stephan Mösch

Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit. Bericht über die Internationale Tagung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (im Rahmen des vierten Mitgliedertreffens der Albert-Lortzing-Gesellschaft) vom 25. bis 28. Juni 2009. Hrsg. von Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 548 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Band 9.)

Das Leipziger Musikleben der 1830er und 1840er Jahre wird in erster Linie mit den Namen Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann in Verbindung gebracht, mit den gefeierten Gewandhauskonzerten oder auch der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Hingegen ist die vielfältige musikalische Tätigkeit Albert Lortzings für die Musikkultur der Stadt weitgehend aus dem heutigen Bewusstsein verschwunden. Dabei bestimmte er zwischen 1833 bis 1844 und noch einmal in der Spielzeit 1849/50 maßgeblich als Komponist, Kapellmeister, Librettist, Sänger und Schauspieler das städtische Musiktheater. In Leipzig wurde die Mehrzahl seiner Opern und Singspiele zur Uraufführung gebracht, von denen einige bis heute zum Standardrepertoire auf der Bühne gehören (so z. B. *Zar und Zimmermann*, UA 1837, und *Der Wildschütz*, UA 1842). Umso verdienstvoller ist die Initiative mehrerer Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt Leipzig, diesem Musiker einen internationalen Kongress zu widmen. Die Forschungsergebnisse münden in einen opulen-

ten Tagungsband mit 22 Beiträgen, der im Rahmen der Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy erschienen ist. Hauptanliegen der Veranstalter war – so der Herausgeber Thomas Schipperges in seinem grundlegenden Vorwort – die Untersuchung des bürgerlichen und politischen Umfelds Lortzings, seines Wirkens in Leipzig sowie dessen Rezeption. Entsprechend dieser Aufgabenstellung sind die Aufsätze unter folgenden thematischen Schwerpunkten zusammengefasst: I) Leipziger Kulturleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit, II) Lortzing in Leipzig 1833–1850 sowie III) Der Komponist und seine Rezeption.

Der erste Teil nimmt die kulturelle und politisch-gesellschaftliche Situation der Zeit des Vormärz in den Blick: Jürgen Lodemann zeigt die inhaltliche Verbindung zwischen der sogenannten Leipziger Bartholomäusnacht im August 1845 und Lortzings Oper *Regina* (1848) auf, Frieder Reininghaus beschreibt die staatliche Zensur und die eingeschränkte Kunst- und Pressefreiheit, Manuel Gervink untersucht die schwierige Einordnung Lortzings als „untypischen Künstler“ im Kontext von Biedermeier und Romantik, und Mirjam Gerber schließlich widmet sich der Leipziger Salonkultur und dem Wirken von Livia Frege, Hedwig von Holstein und Henriette Voigt.

Der zweite Themenkomplex vereint Beiträge über Lortzings berufliche Tätigkeiten und seine Teilhabe am Kulturleben der Stadt Leipzig. So verweist Irmilind Capelle auf die enge Verbindung seines vorrangig musiktheatralischen Schaffens mit dem Wirkungsort Leipzig, einer Stadt mit einem ausgeprägten bürgerlichen, dem Komponisten starke Impulse vermittelnden Musikleben. Doris Mundus stellt die aktive Beteiligung Lortzings im verdeckt politisch agierenden Schiller-Verein heraus, Thomas Schmidt-Beste untersucht das Verhältnis zwischen Lortzing und Mendelssohn, die zwar zeitgleich in Leipzig wirkten – der eine im Thea-

ter, der andere im Konzertsaal –, jedoch in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen verkehrten und kaum Berührungspunkte miteinander hatten. Die Beiträge von Claudius Böhm und Ingolf Huhn befassen sich mit Lortzings Tätigkeit am Stadttheater: Unter welchen Bedingungen fand seine Arbeit statt (Stichworte: Zusammensetzung und künstlerische Qualität des Orchesters, Räume, Repertoire, Bühnendekoration, Publikumsgeschmack, künstlerische Leitung und wirtschaftliche Potenz des Hauses)? Die Rezensionen der Opern des Komponisten in der Leipziger Musikpresse thematisiert Bert Hagels. Er begründet das weitgehend spärlich ausfallende und nicht selten auch negative Meinungsbild der Musikpublizisten mit Lortzings politischer Haltung, die bekanntlich eher staatskritisch war, so dass eine Sympathiebekundung (sei es auch nur zu einem musikalischen Werk) die eigene Existenz hätte gefährden können. Robert Uwe Laux geht auf die enge Freundschaft Lortzings zum Publizisten Robert Blum ein, der mit seinen revolutionären Anschauungen und Aktivitäten die politische Haltung des Komponisten wesentlich beeinflusste.

Der dritte Teil des Tagungsberichts umfasst Beiträge zur Rezeption von Lortzings künstlerischem Schaffen. So referiert Peter Konwitschny über seine vielbeachtete, mit gängigen Lortzing-Bildern abrechnende Inszenierung des *Waffenschmieds* in Leipzig 1986 und verweist auf die nach wie vor aktuelle politische Dimension des Werks. Es folgen musikanalytische Studien: von Gesine Schröder zu Lortzings Kompositionstechnik und romantischer Musiksprache am Beispiel der Oper *Undine* (1845), von Ursula Kramer zu Lortzings musikalischem Tonfall, der sich nach ihrer Erkenntnis aus einer „wachen Apperzeption“ (S. 335) der deutschen, französischen bzw. italienischen zeitgenössischen Musiksprache herleitet, weiterhin von Thomas Schipperges, der die musikalische Darstellung von Lachen und Lachenden in den Opern des Komponi-

sten untersucht, und schließlich von Helmut Loos, der die vier der Opéra comique nahestehenden Einakter unter dem Aspekt des „soziokulturellen Phänomens“ Vaudeville (S. 373) erörtert. Kateryna Schönings Studie zu Aufführungen und Rezeption der Opern Lortzings in Russland sowie die Untersuchung von Christian Thomas Leitmeir zu der prekären finanziellen Situation Lortzings und den Benefizveranstaltungen nach seinem Tod zugunsten der Hinterbliebenen beschließen den Themenkomplex.

Außer den wissenschaftlichen Beiträgen dokumentiert der Bericht auch das künstlerische Tagungsprogramm. So findet man unter der Rubrik „Extras“ die schriftlichen Textfassungen eines Stadtrundgangs „Auf den Spuren Lortzings in Leipzig“ von Günter Martin Hempel sowie eines Gesprächskonzerts von Martin Krumbiegel und Wolfgang Gersthofer, in dem vor allem Lieder von Lortzing und von seinen Komponistenkollegen Louis Spohr, Mendelssohn, Moritz Hauptmann und Heinrich Marschner erklangen. Nachzulesen ist zudem das Gespräch Jörg Rothkamms mit Jasmin Solfaghari aus Anlass ihrer Neuinszenierung von Lortzings letztem Singspiel *Die Opernprobe* (1851) an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig 2009. Den Abschluss bilden der Abdruck der Ouvertüre zum Singspiel *Andreas Hofer* (1833) in einer Einrichtung für zwei Klaviere von Kateryna Schönings sowie ein nach systematischen Gesichtspunkten gegliedertes Verzeichnis der Lortzing-Literatur.

Der vorliegende Tagungsband bietet einen hochinformativen und tiefgründigen Einblick in Lortzings Leipziger Zeit, die zweifellos die produktivste und glücklichste seines Lebens war. Zugleich entfalten die Beiträge ein weites Panorama der politischen, sozialen sowie kulturellen Situation in den Jahren des Vormärz und verweisen auf das enge gesellschaftliche Beziehungsgeflecht, in dem sich der politisch denkende Künstler bewegte. Damit leistet der Konfe-

renzbericht einen wesentlichen Beitrag für die Lortzing-Forschung und könnte sich als „Impulsgeber“ für eine noch intensivere Befassung mit dem Schöpfer einiger der meist-rezipierten komischen Opern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweisen.

(Juni 2016)

Kathrin Eberl-Ruf

TOMI MÄKELÄ: Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland. Mit einer Edition der Tagebücher, Briefe und Arbeitsmaterialien von Silke BRUNS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 552 S., Abb.

Friedrich bzw. je nach Perspektive Fritz oder Fredrik Pacius (1809–1891) gilt als ein Beispiel für jene kulturellen Transfer- und damit einhergehenden Nationalisierungsprozesse, die Europa im 19. Jahrhundert gleichsam prägen wie spalten. Den in Hamburg geborenen Pacius führte sein Weg nach Studien bei Moritz Hauptmann und Louis Spohr in Kassel nach Stockholm und Helsinki, wo er sich 1835 dauerhaft niederließ. Obwohl er nie die finnische Staatsbürgerschaft annahm, fühlte er sich seiner neuen Heimat und vice versa mit Deutschland verbunden. 1848 schuf er mit der finnischen Nationalhymne *Vårt land (Unser Land)* bzw. später mit dem finnischen Text *Maamme* und der ersten finnischen Oper 1852 *Kung Karls Jakt (König Karls Jagd)* auf das schwedische Libretto von Zacharias Topelius nationale Werke historischen Ranges.

Die Aufarbeitung der Biographie Pacius' ist nicht nur allein aus musikhistorischer Sicht von höchstem Interesse, um über einen vermeintlich im Schatten Stehenden durch die Auseinandersetzung mit anderen Zeitgenossen wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann oder Richard Wagner Querverbindungen und Zusammenhänge dichter ergründen zu können. Vielmehr bietet Pacius' Leben und Wirken ein hochgradig aussagekräftiges Exempel des für den

norddeutschen und skandinavischen Raum typischen Vermittlers zwischen (nord-)deutscher und schwedischer bzw. finnisch-schwedischer Tradition. In seiner kulturellen Vielschichtigkeit und Transformationsfähigkeit gilt Pacius daher nicht als Künstler einer Nation, sondern des Ostseeraums, der in seiner Vielfalt der Kulturen und Identitäten als hochkomplex bezeichnet werden darf. Damit kommt der Einordnung der Wirkmächtigkeit von Pacius' Schaffen gleichsam eine kulturhistorische Bedeutung in der Entzifferung der gegenseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten der Ostseeanrainer zu.

Mit Pacius nimmt sich der durch seine Sibelius-Forschungen etablierte Tomi Mäkelä einem Ausgangspunkt der finnischen Nationalmusik, d. h. dem „Vater der finnischen Musik“ an. Gemeinsam mit Silke Bruns legte er 2014 eine zweiteilige Publikation vor, die Mäkeläs differenzierte und gut lesbare Pacius-Biographie und die von Bruns mit akribischer Sorgfalt erarbeitete, historisch-kritische Edition von bislang unveröffentlichten Quellen aus Pacius' Feder wie Tagebücher, Gedichtsammlungen, Notizbuch und ausgewählte Briefe umfasst. Der biographische Part erschien bereits 2009 in schwedischer Übersetzung unter dem Titel *Fredrik Pacius kompositör i Finland*. Für den deutschen Buchmarkt wurde er für die vorliegende Ausgabe sprachlich wie inhaltlich „eingedeutscht“. Möglicherweise auch im Zusammenhang mit der Zielrichtung auf eine deutschsprachige Leserschaft verspricht besonders der Materialenteil durch seine bislang fehlende oder einseitige Nutzung der Dokumente neue Einblicke auf Pacius im Fokus seiner musikalischen und kulturellen Sozialisation in Deutschland. Darauf aufbauend wird die Suche in Finnland nach einem „finnischen“ Ton vor der Ära von Jean Sibelius und das Bild vom nationalen Komponisten Pacius neu beleuchtet.

Um sich der in vielerlei Hinsicht oszillierenden Persönlichkeit von Friedrich Pacius annähern zu können, legt Mäkelä seiner

Biographie sowohl musikwissenschaftliche wie kulturhistorische Ansätze zugrunde. Die Einflüsse von Spohr auf seinen Schüler werden gründlich analysiert, um in einem weiteren Schritt Pacius' Weiterentwicklung, mögliche Assimilations- oder Dissimilationsprozesse während seiner Jahre in Stockholm und Helsinki in der Verhandlung mit der schwedischen und finnischen Kulturtradition zu hinterfragen. Klug gewählt ist der Ausgangspunkt, Pacius weder eine deutsche noch eine finnische Wesensart per se zu geben, sondern von der „Ostseeidentität“ (S. 10) zu sprechen. Der zuerst von Bernd Henningsen und fortführend Juliane Heß geprägte Begriff weicht eindeutigen Zuschreibungen der Subsumierung der Identitäten Norddeutschlands bzw. Nordeuropas als „nordisch“ aus, indem er das Multikulturelle des Ostseeraums betont, in der sich kulturelle Vormachtstellungen eher durch temporäre Verschiebungen des politischen Machtgefüges als durch regionale Grenzziehung ereigneten. In ihrem multikulturellen Charakter ermöglicht die Ostseeidentität es zwischen den Grenzen Wandernden, die eigene regionale Prägung relativ problemlos zugunsten einer anderen abzulegen oder beide miteinander zu verbinden. In diesen Kontext ordnet Mäkelä Pacius als handelnde Figur des Ostseeraums ein und relativiert damit die allgemeinen Vorgänge im Zuge der Bildung einer finnischen Nationalität oder die Bestrebungen deutschen Imperialstrebens. So erweisen sich Pacius' (Studenten-)Lieder für den deutschen Musikalienmarkt als deutlich „aggressiv patriotisch“ (S. 257) und finden kein Pendant während der Jahre in Finnland, was als ein Zeichen für Pacius' kulturelle Sensitivität, unterschiedliche Grade von Patriotismus walten zu lassen, zu verstehen ist.

Dem Editionsteil liegen Bestände aus der Sammlung in der Nationalbibliothek in Helsinki zugrunde, die um weiteres Material aus skandinavischen Bibliotheken ergänzt und – besonders bemerkenswert – durch um-

fangreiches Aktenmaterial aus dem Nachlass des Komponisten, das sich im Besitz der Erben befindet, bereichert werden. So kommen dankenswerterweise autobiographische Quellen erstmals in der Originalsprache und in Gänze an die Öffentlichkeit, die bislang nur in der ins Schwedische übersetzten und gekürzten Fassung der Pacius-Enkelin Maria Collan-Beaurain vorlagen und zu manch verzerrter Darstellung führten. Ist der Editionsteil mit ausführlichen Erläuterungen zu den Dokumenten selbst ganz im Sinne gängiger Editionspraxis bestens für den Leser vorbereitet worden, so wären doch auch für den einen oder anderen Benutzer Übersetzungen aus der Originalsprache hilfreich gewesen, z. B. bezüglich der Abschrift der schwedischsprachigen, handschriftlichen Anmerkungen des Musikwissenschaftlers und grundlegenden Pacius-Biographen John Rosa auf dem Reisetagebuch des Komponisten von 1852 (S. 295f.).

Als Ausblick räumen die Autoren ein, dass die Aufarbeitung und Auswertung des Materials in Archiven in Schweden, Finnland und Deutschland längst nicht abgeschlossen sei und der vorliegende Band einen ersten Anfang mache. Dies gilt auch für die teilweise nur lückenhaft edierbaren Texte aufgrund der schwer entzifferbaren Handschrift von Pacius. Mit diesem inhaltlich wie äußerlich sehr ansprechend aufbereiteten Band wurde mit einer neuen Betrachtung des Brückenschlags zwischen drei Ländern durch Friedrich/Fredrik Pacius ein weiterer Beitrag geleistet, um das Netzwerk zwischen den Ostseeanrainernstaaten im 19. Jahrhundert substantiell betrachten und decodieren zu können.

(Juni 2016)

Yvonne Wasserloos

Richard Strauss Handbuch. Hrsg. von Walter WERBECK. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXIII, 583 S.

Noch vor kaum 30 Jahren wäre in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein Handbuch über Richard Strauss wohl nicht denkbar gewesen; im Schatten von Theodor W. Adornos ästhetischem Verdikt und dessen bereitwillig aufgegriffenem geschichtsphilosophischen „Narrativ“ galt Strauss als „Verräter der Moderne“ (S. 2) – so Walter Werbeck im Vorwort bzw. Einleitungs-Kapitel seines früh im Jubiläumsjahr 2014 erschienenen *Richard-Strauss-Handbuchs*. Dass sich die Zeiten offenkundig geändert haben, schlägt nicht zuletzt in der Disposition des Bandes zu Buche – wegweisende Rahmenkapitel über „Strauss-Bilder“ (Werbeck) und „Strauss und die Musikwissenschaft“ (Wolfgang Rathert) ziehen eine reflexive Ebene ein –, zuvorderst aber natürlich im abzubildenden Stand einer in manchen Bereichen kaum mehr zu überblickenden Strauss-Forschung. Wege zu ihr zu weisen, die Grundzüge der jeweiligen Diskurse sichtbar werden zu lassen und dabei das Wesentliche knapp und verständlich darzustellen, ohne zu vergrößern – man gerät bei der Lektüre zunehmend ins Staunen darüber, wie nahe man dieser von Handbüchern stets erwarteten Quadratur des Kreises hier gekommen ist.

Vieles zu Strauss und seiner Musik ist freilich noch immer wenig erforscht, und auch hier leistet das *Strauss-Handbuch* mitunter Beachtliches. Mag auch aus der Rückschau anno 2016 die Behauptung strategisch überzogen anmuten, dass „ungeachtet jüngster Anstrengungen [...] von einer wirklich etablierten, auf allen Feldern von der Biographie bis zur Philologie, von der kritischen Analyse bis zur (kultur-)wissenschaftlichen Interpretation gespannten Strauss-Forschung noch kaum die Rede sein“ könne, so ist Werbeck doch zuzustimmen, wenn er

für einige der Handbuch-Beiträge den Status von „Grundlagenforschung“ reklamiert (S. IX). Insbesondere über den Funktionär Strauss, die mit ihm verbundenen Gremien (GDT, ADMV sowie den „Ständigen Rat“) und die Geschäftsbeziehung zu seinen Verlegern wird man nirgends so konzise informiert wie in den Beiträgen von Michael Karbaum, Irina Lucke-Kaminiarz, Petra Garberding und Dominik Rahmer – übrigens unter Verzicht auf billigen Hohn gegen die Strauss gewiss nicht zu Unrecht, doch nur allzu gern attestierte „Geldgier“.

Ebenso auf nüchterne Kontextualisierung bedacht, dabei feinsinnig und sorgsam abwägend nähert sich Albrecht Riethmüller in einem gerade sechseitigen Essay über den Reichsmusikkammerpräsidenten und die Zweig-Affäre dem Hoch- und Tiefpunkt von Strauss' Funktionärskarriere. Weitere die NS-Zeit betreffende Aspekte finden bei den einzelnen Werkbetrachtungen immer wieder Erwähnung. Hier ist vor allem Dörte Schmidts Beitrag über *Die Liebe der Danae* und *Capriccio* zu nennen, der als einziger ausschert aus dem Raster eines knappen Opernführers für Fortgeschrittene (Entstehung – Handlung – Kommentar – Wirkung). Mag die Proportionierung dieses Kapitels (die weiteren im Bereich Oper stammen von Susanne Rode-Breymann, Bryan Gilliam, Ulrich Konrad und Rebecca Grotjahn) auch fragwürdig bleiben – es nimmt mehr als die Hälfte des Raums ein, der weiter hinten im Band sämtlichen Tondichtungen zugemessen wird –, vermag es doch mit Überlegungen zum Anspielungsreichtum beim Zuschnitt von Figuren und sogar Räumen („Frankreich auf NS-Bühnen“, S. 302ff.) zu verblüffen; das mutmaßliche Herausgeber-Kalkül, durch Zuweisung eines Themas an eine Person außerhalb des engsten Kreises der Strauss-Forschung ungewöhnte Perspektiven zu gewinnen, geht hier jedenfalls auf.

Jene Bereiche des Handbuchs, welche die Strauss-Forschung in den seit Jahrzehnten

markierten Bahnen fortschreiben und die berufenen Händen anvertraut sind, stehen dahinter freilich keineswegs zurück. Das von Jürgen May vorgelegte Kapitel über Strauss' Kompositionsprozess – es ist das einzige im engeren Sinne philologisch ausgerichtete und zugleich das einzige eines Mitarbeiters der beiden Strauss-forschenden Institute (Editionsfragen kommen gar nicht zur Sprache) – führt in souveräner Weise durch alle Arbeitsstadien in Strauss' Schaffensprozess, die sie dokumentierenden Quellen und die variantenreiche zugehörige Nomenklatur. Auch die im Wesentlichen bekannten, aber weit verstreuten Einzelbeobachtungen über Strauss als Wortkomponisten und die Kooperation mit seinen Librettisten fügen sich in Reinhold Schlötterers neuer Zusammenschau zu einem ungeahnt plastischen Bild; dies gilt nicht minder für die zahlreichen Facetten von Strauss' Wagner- und Mozart-Rezeption, wie sie Bernd Edelmann und Thomas Seedorf entfalten. Katharina Hottmanns Beitrag zur kulturgeschichtlichen Selbstverortung des Opernkomponisten Strauss kommt – auf noch immer 15 Seiten – einem Abstract ihrer überaus materialreichen Dissertation gleich („*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“, 2005).

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten des Genres „Komponisten-Handbuch“, dass bei der pflichtschuldigen Durchmessung des Werks nach Gattungen die Kernbereiche mit dem größten Umfang zugleich diejenigen sind, derer es angesichts der vorliegenden Forschung vielleicht am wenigsten bedurft hätte – und dass im Gegenzug das eher randständige Repertoire von Handbuch-Unternehmungen auch in kürzeren Beiträgen tendenziell profitiert. So werden die frühe Kammermusik (Walter Werbeck), das Chorwerk (Barbara Eichner), Orchesterlieder (Christian Thomas Leitmeir), Ballette (Monika Woitas), Symphonik und Konzert (Arnfried Edler) sowie vor allem das instrumentale Spätwerk mit eigenen

Kapiteln bedacht, letzteres vergleichsweise ausführlich in einem nicht zuletzt analytisch vorzüglichen Beitrag von Jens-Peter Schütte. In Charles Youmans' Darstellung der Tondichtungen (stets nach dem Muster: Entstehung – Musikalische Struktur – Musik und Programm) spiegeln sich das seit Werbecks bahnbrechender Monographie (*Die Tondichtungen von Richard Strauss*, 1996) erreichte Quellenbewusstsein und Reflexionsniveau durchweg wider. Dass namentlich im Vergleich zu diesen Beiträgen eine Auseinandersetzung mit der musikalischen Faktur in den Opernkapiteln sehr viel weniger zum Zuge kommt, mag einer dispositionellen Entscheidung bzw. bloßem Platzmangel geschuldet sein, indiziert jedoch sicherlich auch einen nach wie vor beachtlichen Mangel an entsprechender Forschung. Noch erstaunlicher mutet die Situation bei der keineswegs peripheren Gattung des Klavierlieds an, wie sie sich implizit an Elisabeth Schmierers überwiegend dokumentarisch gehaltenem Kapitel ablesen lässt, aber auch am Fehlen eines Kapitels zur Liedästhetik. Von satisfaktionsfähigen Ansätzen, die auch das kleinere Format als Form- und Strukturkunst systematisch ins Visier nehmen, ist jedenfalls einstweilen wenig zu sehen.

Mit Jürgen Schaarwächters Kapitel „Strauss und die Komponisten seiner Zeit“ wird auf der Rezeptionsseite ein historischer Bereich, der immerhin bis zur Filmmusik etwa Erich Wolfgang Korngolds reicht, in umfassender (und unterhaltsamer) Weise abgedeckt; weiter in Richtung Gegenwart reicht das Konzept des Bandes hier jedoch nicht. Auch Aufführungspraktisches und Interpretationsgeschichtliches gelangt allenfalls en passant auf die Agenda; ein eigenes Kapitel ist nur Strauss als Kapellmeister und Dirigent gewidmet (Roswitha Schlötterer-Trainer). Zu Strauss' Einflussnahme auf die Inszenierungen seiner Opern, ja sogar zu Auswahl und Bedeutung seiner Sängern und Sänger finden sich nicht mehr als sporadische Äußerungen; auch die re-

gelmäßig gegebenen Hinweise auf herausragende Produktionen und Einspielungen bleiben ein Feigenblatt. Angesichts der im Vorwort formulierten Absicht, „Dirigenten, Sänger und Spieler zu animieren, Neues von Strauss kennenzulernen, zu musizieren, aufzuführen“ (S. IX), mag eine solche Leerstelle verwundern; sie wird indes verständlich angesichts der Forschungsarbeit, die auch hier nicht bloß abzubilden und zu systematisieren, sondern allererst noch zu leisten wäre.

(November 2016)

Christian Schaper

JEROEN VAN GESSEL: Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater (1886–1944). München: Allitera Verlag 2014. 611 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 10.)

In seiner quellenfundierte Untersuchung der Opernsparte des Straßburger Stadttheaters nimmt der Autor Jeroen van Gessel eine doppelte Reflexion forschungskonzeptioneller und auch -methodischer Grundlagen vor. Zum einen weist er institutionen- und sozialgeschichtliche Forschungsarbeiten zu Opernhäusern zurück, die große politische Linien in der „Praxis“ der jeweiligen Operninstitution nachverfolgen. Zum anderen kritisiert er den vermeintlich hohen Anteil an ästhetischen Wertungen, die in wissenschaftliche Interpretationen und Darstellungen zur Kulturgeschichte der Musik eingehen. Um die Musikgeschichte des Straßburger Stadttheaters zwischen deutscher Kaiserzeit (1886–1918, 32 Saisons), Zwischenkriegszeit unter französischer Leitung (1918–1940, 19 Saisons) und NS-Zeit unter dem nationalsozialistischen Regime (1940–1944, 3 Saisons) als Kulturgeschichte von diesen beiden Punkten unbeeinflusst und als Alltagspraxis untersuchen zu können, stützt sich van Gessel auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, die vorsieht, unterschiedliche Bereiche der Opernpraxis als unabhängige

Kommunikationssysteme mit jeweils eigenen Unterscheidungen in ihren gegenseitigen Einwirkungen samt den daraus resultierenden Folgen zu betrachten. Praktisch hat dies zur Folge, dass der Autor eine möglichst detaillierte und den lokalen Überlieferungsstand abbildende Quellenforschung anstrebt und bei seiner Analyse jegliche forschungsbasierte übergreifende soziokulturelle und vor allem auch ästhetische Tendenzen – vor allem auch in Form von Memoiren und sonstigen Ego-Dokumenten der an der Straßburger Opernpraxis beteiligten Personen – auszuschließen versucht. Indem van Gessel die Systeme „Gebäude“, „Verwaltung“, „Finanzen“, „Personen“, „Oper“ und „Presse“ einzeln voneinander in ihren internen Kommunikationsstrukturen betrachtet, ergibt sich in der Umsetzung der oben genannten Reflexionen und konzeptionellen Prämissen auf der Darstellungsebene dreierlei: (1) Erstens setzt sich die Arbeit stark von der bisherigen kultur- und sozialgeschichtlich informierten Erforschung von Musiktheaterinstitutionen ab, da sie gegenüber den übergreifenden Entwicklungen die Prägnanz bzw. in den Worten des Autors die „Konsensfähigkeit“ (S. 36) des Einzelfalls vorzieht. (2) Zweitens steht die Arbeit in einer traditionellen französischen Forschungstradition, die Quellenbestände systematisch aufbereitet und – u. a. über das Register – recherchierbar macht. (3) Drittens scheint sich die Monographie in eine neuere Entwicklung wissenschaftlichen Schreibens einzugliedern, die einzelne Kapitel in flexibler Reihenfolge lesbar macht bzw. unterschiedliche Schreibformate miteinander kombiniert. Dies wird in Jeroen van Gessels Buch nicht zuletzt durch die Abwechslung von Hauptkapiteln zu den einzelnen (Binnen-)Systemen des Systems „Kunst“ mit sogenannten „Intermezzi“ zu einzelnen Produktionen des Theaters von Viktor Nesslers *Die Rose von Straßburg* (1891) über Richard Wagners *Parsifal* (1914) und Max Bruchs *Die Loreley* (1916) bis hin zu Leo Justinus Kaufmanns

Die Geschichte vom schönen Annerl (1942) umgesetzt. Hier geht es um die akteurzentrierte Verifizierung oder Widerlegung von Grundannahmen, wie z. B. der Gliederung von Institutionengeschichten nach den Amtszeiten von Operndirektoren, der Komposition von Stücken jenseits von Gattungsdefinitionen oder der Relativierung des Publikumsinteresses für Produktionen mit Lokalbezug.

Den einzelnen Kapiteln geht eine Betrachtung der Quellenüberlieferung voraus, die Verwaltungsakten und Schriftwechsel genauso wie annotierte Klavierauszüge umfasst. Interessant ist hier nicht nur die Fülle an verschiedenen Quellen, sondern vor allem auch deren jeweilige Fragmentiertheit, auf die der Autor eingeht. Zum Beispiel entschließt er sich, die mangelhafte lokale Überlieferung der Bühnenausstattung mittels zeitgenössischer Handbücher zum Thema auszugleichen – eine angemessene Tatsache in Anbetracht des Austausches, den die Theater Frankreichs, aber auch andernorts in dekorationstechnischen Belangen über die Verbreitung von Regiebüchern und der standardisierten Anfertigung von Bühnenbildern durch Ateliers bis hin zur Aufbereitung von Fragen der Bühnentechnik in zeitgenössischen Zeitschriften pflegten.

In den einzelnen Hauptkapiteln stehen jeweils Fragen nach Kontinuitäten und Brüchen in der Opernpraxis während der drei grundlegenden Perioden der Kaiserzeit, Zwischenkriegszeit und der NS-Zeit im Vordergrund. Im Kapitel „Gebäude“ stellt der Autor fest, dass sich die Investitionen nur auf Angleichungen an die überregionale Theaterausstattung bezogen, nicht jedoch auf die Bausubstanz des Theaters (S. 77). In Bezug auf die „Verwaltung“ wird gezeigt, wie stark die Straßburger Theaterkommission an der künstlerischen Realisierung interessiert war (S. 116 und S. 143). Die „Finanzen“ des Theaters, die von der Theaterkommission entschieden wurden, stiegen im Untersuchungszeitraum vorerst ständig an, durch

einen „Teufelskreis“ aus sozialer Verantwortung für das Personal und dem Wunsch, aus dem Straßburger Theater eine erstklassige Bühne zu machen (S. 171f.). Beides zeitigte hohe Investitionen, die erst unter dem NS-Regime die erhöhten Ausgaben nicht mehr ausgleichen konnten (S. 213). In diesem Kapitel findet sich auch eine statistische Aufstellung der Theaterproduktionen mit der Anzahl der Aufführungen und den Einnahmen, anhand derer die Langzeitwirkung einzelner Stücke im Programm festgestellt wird, anstatt einzelne erfolgreiche Stücke zu isolieren. Auch beim „Personal“ und seiner Relation zum Publikum überwiegen Kontinuitäten, die anhand einer detaillierten Beleuchtung der alltäglichen Theaterpraxis dokumentiert werden. Viele Sängerinnen und Sänger nutzten die Straßburger Bühne als Sprungbrett zu größeren Theatern. Das Publikum hingegen ließ sich – so der Autor – in seinen Theatergewohnheiten wenig durch übergreifende politische Entwicklungen und Ereignisse beeindrucken (S. 327).

Im Kapitel „Oper“, das mit knapp 140 Seiten mit Abstand das längste Kapitel darstellt, führt Jeroen van Gessel die einzelnen relativierten Grundannahmen in der Analyse zusammen. Hier geht es zum einen um das Repertoire, das er jenseits von Gattungsgrenzen analysiert (S. 349–355). Zum anderen wird der Umgang des Publikums mit sogenannten Novitäten beschrieben sowie auch die Etablierung des Straßburger Theaters als Wagner-Bühne, vor allem unter der Leitung Hans Pfitzners (1910–1916), aber auch durch die stetige Orientierung der Kritiker und des Künstlerpersonals am Vorbild Bayreuth. Interessante Einblicke in die Theaterpraxis gibt der Autor mittels seiner Analyse der Striche und musikalischen Umarbeitungen der Opern für die Straßburger Aufführungen sowie durch die Zusammenfassung der Anmerkungen über die Gesangstechnik aus der Presse. Die Regie führte laut van Gessel in Straßburg dagegen zeitweise ein weniger wichtiges Dasein, was sich nicht

zuletzt an den wenigen überlieferten Quellen zeigt. Abschließend stellt der Autor das System „Presse“ vor, wobei er sich bemüht, den zum Teil wenig bekannten Identitäten der einzelnen Kritiker durch eine systematische Aufarbeitung der Presseartikel nach Aufbau oder politischer Ausrichtung nachzugehen (vgl. z. B. S. 534). Insgesamt kann van Gessel in diesem Kapitel den starken Rückbezug der Kritiker der Zwischenkriegszeit auf die Kaiserzeit dokumentieren sowie die Anerkennung der städtischen Leitung, die das Theater zwar zu einer wichtigen Bühne gemacht habe, gleichzeitig aber nicht auf Verbesserungsvorschläge seitens der Kritiker einging (S. 553). Auch hervorzuheben ist van Gessels Ergebnis, dass die Kritiker auch in der französischen Zwischenkriegszeit anscheinend nationale Kategorien wenig nutzten, sondern im Sinne der Perfektionierung des Opernbetriebs auch Wagner-Opern auf der Bühne zuließen (S. 552).

Die Ergebnisse der Arbeit, die Jeroen van Gessel in seinem Fazit noch einmal als Relativierung politischer Einwirkungen je nach Institution und Einzelfall, als jeweils spezifische Dynamiken, die sich aus dem Zusammenwirken der unterschiedlichen Systeme wie z. B. der Verwaltung, der künstlerischen Leitung und der Presse ergeben sowie als im Vordergrund stehende Langzeitkonsequenzen durch die Schaffung starker Kontinuitäten im Opernbetrieb zusammenfasst (S. 568–576), sind sehr grundlegend, aber zugleich auch dem System dieses Einzelfalls geschuldet: Obwohl der Autor die Aussagen in der Presse zwar kritisch sieht, sie aber dennoch für die Dokumentation gesanglicher Techniken zu Hilfe nimmt, stuft er die Kritik insgesamt als wenig verlässlich ein. Lediglich bei der Darstellung der Zusammensetzung des Publikums bezieht sich van Gessel konsequenterweise vornehmlich auf Leserbriefe und zeigt dabei sehr eindrucksvoll, dass die Publikumszusammensetzung vor allem durch die Handlungen der Zuhörer und Zuschauer verstanden werden

kann. Ein weiterer Kritikpunkt ist der Detailreichtum der Arbeit, der den Leser ob der sehr klaren Schreibweise des Autors und des strukturierten Aufbaus des Textes zwar nicht überwältigt, aber dennoch den Umfang des Buches deutlich erweitert. Die Vollständigkeit, die z. B. auch bei der Darstellung der Aktivitäten des Theaterarztes verfolgt wird (S. 279–297), schlägt sich relativ wenig auf das zentrale Kapitel „Oper“ nieder, da sie vor allem für das System „Finanzen“ relevant sind. Nicht zuletzt stellt der Autor in seiner Arbeit mit seinem Augenmerk auf Langzeitwirkungen das Ergebnis zur Diskussion, dass die NS-Zeit am Straßburger Theater von manch ähnlicher Kontinuität und struktureller Handlungsfreiheit im Theaterbetrieb geprägt gewesen sei, wie auch die anderen beiden Perioden. Dieses Ergebnis ergibt sich aus dem systemtheoretischen Ansatz, bei dessen Durchführung lediglich am Ende des Kapitels „Oper“ und hier im Bereich Bühnenbild ein Vergleich mit überregionalen Theaterinstitutionen miteinbezogen wird. Das Ergebnis mag dabei in Bezug auf einzelne Systeme innerhalb des Straßburger Opernbetriebs durchaus zutreffend sein. Im Kontext des Forschungsdiskurses einer Kulturgeschichte der Musik verdeutlicht es aber zugleich die Notwendigkeit einer pluriperspektivischen Herangehensweise an die Darstellung musiktheatraler Institutionen, die über das Ineinandergreifen unterschiedlicher Systeme hinausgeht, indem sie Vergleiche und Wissenstransfers miteinbezieht und vor allem auch das eigene Konzept kritisch reflektiert. Insofern bietet van Gessels Arbeit einen hochinteressanten, auf detaillierter Quellenforschung und klarem systematischem Denken beruhenden Forschungsbeitrag. Dieser gibt umfassende Einsichten in den Opernalltag aller am System beteiligten Personen und Gremien und deckt somit auch den Anteil von bisher wenig beachteten Akteuren und Systemen auf. Die Relevanz dieser Herangehensweise wird sich jedoch erst im Verlauf der wissenschaft-

lichen Auseinandersetzungen und Reflexionen aus interdisziplinärer Perspektive zeigen. (Oktober 2016) *Gesa zur Nieden*

DANIEL ENDER: Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 245 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 18.)

Die im Rahmen seiner 2010 an der Universität Wien absolvierten Promotion entstandene Dissertation von Daniel Ender ist dem Gesamtschaffen des schweizerisch-österreichischen Komponisten Beat Furrer (* 1954) gewidmet. Es besteht aus sieben Kapiteln, einem Vorwort und – statt eines Nachworts – einem Gespräch mit dem Komponisten. Weiterer Bestandteil ist ein inhaltreicher Anhang, der ein chronologisches Verzeichnis der Werke Furrers, ein in vier Bereiche geteiltes Quellen- und Literaturverzeichnis (Musikalien, Archivalien, Textquellen und Literatur), eine Auswahldiskographie sowie ein Personen- und Werkregister umfasst. Die Ausführungen sind im Spiegel der deutschsprachigen Musikwissenschaft und Publizistik dargestellt.

Der vielversprechende Titel bezieht sich auf das bedeutendste Phänomen in der Musik des 20. Jahrhunderts: den Klang, welcher bereits im ersten Kapitel als ein „immer im Wandel begriffenes Phänomen“ definiert wird (S. 12). Die vom Autor übernommene Idee Theodor Adornos über „die Kunst des kleinsten Übergangs“ (die übrigens bei diesem auf Alban Berg bezogen ist) wird weiter auf die Mikrostruktur des Klanges übertragen. Es stellt sich die Frage, warum Ender auf die in dieser Schrift (Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968) ausgeführten Ideen Adornos nicht genauer eingeht, um seine Hauptthese über die Metamorphosen des Klanges zu untermauern. Thematisiert wird schließlich dieser „perma-

nente Übergang“, der „jede in sich verfestigte Gestalt“ aufweicht und sie „zum Voraufgehenden und Folgenden öffnet“ (Adorno, S. 64)! Weiterhin ist eine Verwandtschaft beider Komponisten durch das „todtraurige Verrinnen der Musik“, „das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende“ und den „Todestrieb der Bergschen Musik, die durch ihren Verlauf sich selbst auflöst“ (Adorno, S. 47), zu beobachten.

Zu Recht stellt der Autor fest, dass die Ovid'schen *Metamorphosen* „eine bedeutsame Inspirationsquelle für die kompositorische Arbeit von Beat Furrer“ sei (S. 15). Um die Bedeutung der Metamorphose (nicht nur als Metapher und konkrete Textanlage der Oper *Narcissus*, 1994) als struktureller, auf der Ebene der Mikro- und Makroform wirkender Faktor zu begründen, ist ein weiteres Argument notwendig: Dieses bezieht sich auf die der Metamorphose zugrunde liegenden allgemeinen organischen Prozesse. Eine unersetzliche Quelle wäre die „Clinamen-Lehre“ aus dem von Ender erwähnten Buch *De rerum natura (Über die Natur der Dinge)* von Lukrez, dessen Texte als literarische Basis für einige Kompositionen Furrers (bspw. *Fama* [2004] und *Wüstenbuch* [2009]) dienen. Mit dem Begriff *clinamen* bezeichnet der römische Autor das Phänomen des Zufalls, d. h. die geringfügige Abweichung der fest determinierten Körper durch die Schwankung von Zeit und Raum (vgl. Lukrez: *De rerum natura*). Unersetzbar ist auch die Naturlehre Johann Wolfgang von Goethes, die in seinem 1798 entstandenen Gedicht *Metamorphose der Pflanze* begründet ist. (Bezeichnend ist, dass Alban Berg seinem Freund Anton Webern 1929 die von ihm geschätzte Farbenlehre von Goethe schenkte. Auch Luigi Nono erläutert in seiner Autobiographie, dass er die Farbenlehre Goethes studierte.)

Im zweiten, aus knapp fünf Seiten bestehenden Kapitel „Der Komponist Beat Furrer – Rahmenbedingungen und Rezeption“ versucht der Autor, die Rolle Furrers im

Musikleben des Landes – nach seiner Übersiedlung nach Österreich im Jahr 1975 – zu begründen. Der neugierige Leser möchte aber mehr über die Persönlichkeit des Komponisten und sein Umfeld in der Schweiz erfahren. Auch möchte man den Dirigenten Furrer, den Schüler von Otmar Suitner, vor allem aber den Gründer eines der besten Ensembles für Neue Musik in der Welt, das Klangforum Wien, kennenlernen.

Im dritten Kapitel „Verlorene Expression (1982–1986)“ werden die Werke Furrers aus den frühen 1980er Jahren (1982–1986) untersucht. Theoretische Basis der Analyse ist die „Unvereinbarkeit von Ausdruck und Form“ (S. 27). Gestalten und Prozesse, „expressive Schichten“ und „formale Experimente“ werden gegenübergestellt. Es entsteht der Eindruck, Prozesse in der Musik erhielten keine Gestalt und die Gestalten seien nicht prozesshaft. Bei der Analyse konkreter Werke zeigt sich die Ambivalenz dieser Beziehung. Thematisiert werden die „Ver-räumlichung und Ausdünnung“ (in *voiceless*, 3.2.4.) oder die „wuchernden Klänge“ (in *Gaspra*, 4.2.5.), wodurch die Dialektik zwischen Prozessen und Gestalten nachzuvollziehen ist. Übrigens, die aus dem theatralischen Bereich stammenden Begriffe wie „Gestalt“ und „Gestik“, „Körperlichkeit von Klängen“ sowie „Spiegellungen“ (bzw. Doppelgänger) kann man nicht nur auf die Betrachtung der musiktheatralischen, sondern auch der rein instrumentalen Werke Furrers übertragen. Denn eine der Besonderheiten seines Stils ist die innere Theatralität seiner Musik. Das Verhältnis zwischen Klang und Wort sowie die Stimmbehandlung (das Produzieren des Klanges und Geräuschs durch die Stimme) zeigen ein breites Spektrum in der Musik der Nachkriegszeit. Beginnend mit György Ligetis *Aventures* und über Luciano Berios musiktheatralisches Werk, Salvatore Sciarrino (1947), Wolfgang Rihm (1950), Adriana Hölszky (1953) und Georg Friedrich Haas (1953) hat sich bereits eine Tradition etabliert, zu der auch das Vo-

kal- und Bühnenwerk Furrers gehört. Sein gewichtiges Interesse für das Musiktheater erklärt der Komponist damit, dass es sich als „Raum der Imagination“ zeige, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffne (vgl. S. 218).

In seiner chronologischen Betrachtung des von ihm in vier Zeitabschnitte geteilten Werks Furrers schafft Ender eine Art „Materialkatalog“, in dem seine gründlichen Kenntnisse der einzelnen Stücke ersichtlich werden. Die Kontroverse zwischen der vertikalen (thematischen) und linearen (chronologischen) Perspektive bereitet jedoch einige Probleme. Erstens erwirkt diese statistische Analyse aufgrund der Ganzheit von Kompositionsverfahren und stilistischen Merkmalen unvermeidliche inhaltliche und verbale Wiederholungen. Zweitens beziehen sich die interessanten Ideen nur auf exemplarisch betrachtete Werke aus einer konkreten Evolutionsphase des Schaffens von Furrer. So versinken bedeutende, den Gesamtstil betreffende Beobachtungen in den sehr detaillierten, ausführlichen Werkbeschreibungen. Beispielsweise bezieht sich Enders plausible Idee, den Topos des „Scheiterns“ mit der Brüchigkeit der Form zu verbinden (S. 141) nicht nur auf ein Werk (*still*), sondern ist für das ganze Schaffen Furrers prägend. Schlüssig sind auch die Beobachtungen über den perspektivischen Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund (*nuun*, S. 117) sowie zwischen Reduktion und Dichte, und über das Verfahren von „Verdoppeln-Verzehren“, die Idee des „Filters“, die „Prozesse der Schattierungen zwischen Ton und Geräusch“, die „freigesetzten Resonanzspektren“ und die ineinander übergehenden „klaren und verschwommenen Strukturen“.

Die in den einzelnen Kapiteln zerstreuten Ideen hätten eine optimale Wirkung, wenn sie eine Zusammenfassung im abschließenden siebten Kapitel gefunden hätten. Das tiefgreifende Gespräch mit dem Komponisten kann nur teilweise diese Lücke füllen, denn auf viele Fragen antwortet Furrer kon-

trovers, seiner eigenen Ästhetik folgend. Das ist aber gerade das Spannende dabei: In der Auseinandersetzung zwischen dem Blickwinkel eines Komponisten und einer musikwissenschaftlichen Reflexion offenbart sich das Wesen der Musik selbst.

(Mai 2016)

Maria Kostakeva

Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2013. 608 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 1.)

In dem vorliegenden Band finden sich insgesamt 32 Beiträge verschiedener Symposien, die in Wien, New York und México stattfanden und mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten aus verschiedenen Blickwinkeln Schicksale österreichischer Musikschaffender, Institutionen und Klangkörper während der Zeit des Austrofaschismus und der anschließenden nationalsozialistischen Herrschaft betrachten. Innerhalb des Buches wechseln sich überblickshafte Beiträge mit Detaildarstellungen, Betrachtungen von Einzelschicksalen und Zeitzeugenberichte ab.

Zunächst werden die für die Musikerinnen und Musiker bedeutsamen historischen Ereignisse vom Verbot der Sozialdemokratischen Partei Österreichs im Februar 1934 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 dargestellt. Sodann werden das ambivalente Verhältnis Arnold Schönbergs und die Position Anton Weberns zur Arbeitermusikbewegung beleuchtet. Während Schönberg sich deren politischen Idealen zunächst zu- und danach konsequent abwandte, bleibt Weberns Position weniger eindeutig. Anschließend werden die Auswirkungen des Austrofaschismus auf die Arbeitersänger von der 1934 erfolgten Zerschlagung der Arbeitersängerbünde bis zu deren Neubeginn 1945 dargelegt.

Das Schicksal „linker“ österreichischer Musikschafter steht nun im Mittelpunkt, von denen viele, die zuvor in Deutschland tätig waren, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in ihre österreichische Heimat zurückkehrten. Sie fanden dort nur unzureichende Arbeitsmöglichkeiten vor, da es in Österreich nur wenig Vakanzen, viele Rückkehrer gab. Nach den Verboten der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei Österreichs sowie den Februarunruhen 1934 setzte eine zweite Flüchtlingswelle ein, die viele „linke“ Musiker aus der Heimat in andere Länder trieb.

Eine Fallstudie über Ernst Kreneks sich wandelnde Position zur Kulturpolitik des Ständestaats sowie ein Beitrag über das Verständnis der Nationalsozialisten von der Musik der Wiener Schule schließen sich an.

Neben Personen waren auch Institutionen von den politischen Umwälzungen betroffen, so wurde die Wiener Staatsakademie unter der nationalsozialistischen Herrschaft zur Reichshochschule, die österreichische Verwertungsgesellschaft AKM wurde der STAGMA angeschlossen, und die Urheberrechte wurden kurzerhand „arisiert“. Im Beitrag „Die emigrierte Staatsoper und Wiener Philharmoniker“ werden u. a. die ab 1938 erfolgten personellen Veränderungen dieser Ensembles dokumentiert.

Zwei Zeitzeugenberichten über das Singen in der NS-Zeit sowie über Linz im Nationalsozialismus schließt sich ein Bericht über Schüler der Zweiten Wiener Schule in NS-Deutschland an, in dem insbesondere die Lebenswege von Schönbergs „Berliner Schüler[n]“ nachgezeichnet werden.

Die musikwissenschaftliche Exilforschung, ihre bisherige Entwicklung und weitere Zielsetzung ist Gegenstand zweier Referate, in denen divergierende Positionen vertreten werden. An anderer Stelle wird die Forderung gestellt, auch die Vorgeschichte und die Nachwirkung der Flucht mit in die Exilforschung einzubeziehen. Auch der bislang zu wenig erforschten Vertreibung der

„Leichten Muse“ ist ein Beitrag gewidmet, in dem die Schicksale einiger der prominentesten Vertreter dieser musikalischen Richtung nachgezeichnet werden, darunter Paul Abraham, Hermann Leopoldi, Oscar Straus und Leo Ascher.

Beim Blick auf die Exilländer gibt es drei Schwerpunkte, die jeweils mit mehreren Beiträgen bedacht wurden: Großbritannien, die USA und Lateinamerika. Hier werden Einzelschicksale – darunter nicht nur Arnold Schönberg (dem drei Beiträge gewidmet sind), Eric Zeisl, Egon Wellesz oder Marcel Rubin, sondern auch Kurt Roger, Peter Stadlen oder Ernst Kanitz – ebenso thematisiert wie beispielsweise die Rolle der Emigranten im britischen Verlagswesen und Konzertleben. Darüber hinaus gibt es u. a. Beiträge zur Kleinkunst und über den Alltag österreichischer Musiker im lateinamerikanischen Exil. Den Abschluss des Bandes bilden zwei Beiträge, die Musik im Konzentrationslager – die Musik der Avantgarde und das Vokalschaffen Viktor Ullmanns in Theresienstadt – thematisieren.

Die Lebenserinnerungen von Erwin Steins Tochter stehen am Anfang der Beiträge über das Exil in Großbritannien. „Become Englishmen!“ widmet sich musikschaftern, österreichischen Flüchtlingen. Vielen von ihnen wurde aufgrund restriktiver Bestimmungen der englischen Musikergewerkschaft nicht erlaubt, in ihrem bisherigen Beruf tätig zu werden, so dass nicht wenige von ihnen ihren Lebensunterhalt als Diensthelfer, Krankenpfleger o. ä. bestreiten mussten oder vom Einkommen ihrer Partner abhängig wurden.

Diejenigen, die aus Österreich fliehen konnten, waren nicht nur mit einer fremden Sprache konfrontiert, sondern massiv vom Problem der Dislokation betroffen. Ihr Vorleben wurde quasi nichtig und führte zu manchen Brüchen in den Biographien. Jüngeren Geflohenen gelang die Assimilation im neuen Kulturkreis oftmals leichter als Älteren. Und auch die Sprachschwierigkeiten

trafen die Exilanten unterschiedlich hart. „Für die mit Sprache Arbeitenden – insbesondere für jene, welche die Vieldeutigkeit des Deutschen, die Doppelbödigkeit und den Wortwitz ihrer Muttersprache zur Basis und Inspirationsquelle ihrer beredten Kunst machten, geriet das Exil gewissermaßen zur mehrfachen Vertreibung: nicht nur mußte man eine neue Gebrauchssprache erlernen, mehr noch litten die meisten unter dem qualitativen Verlust ihrer sprach-künstlerischen Gestaltungsfähigkeit. Das Absinken unter das in der Muttersprache gewohnte Sprachniveau ging vielfach einher mit einer Nivellierung des bisherigen kulturellen und gesellschaftlichen Niveaus.“ (S. 439.) Auch die kulturellen Unterschiede bedeuteten für manche Exilanten einen Schock, denn je „größer der Kulturunterschied zum Asylland, desto stärker manifestierte sich auch die Ausgrenzung gegenüber der Gesellschaft“ (S. 556.).

Ein weiteres Thema, das aufgegriffen wird, ist die Remigration. Es gab Remigranten, die nach ihrer Rückkehr desillusioniert waren: So zeigte sich Erich Wolfgang Korngold bei Besuchen in der Heimat „tief enttäuscht darüber, mit welcher Kälte er in Wien begrüßt wurde“ (S. 289), und auch Marcel Rubin, der auf Initiative von Friedrich Wildgans aus México nach Wien zurückkehrte, konnte „erst nach vielen Jahren an die Erfolge der Zeit vor seiner Flucht anknüpfen“ (S. 289). Daneben gab es aber auch Exilanten wie Stadlen und Roger, die der Einladung, aus Großbritannien nach Österreich zurückzukehren, nicht folgten, „weil sie sich in ihrer neuen Heimat eine Berufslaufbahn geschaffen hatten, die ihnen mehr Möglichkeiten bot als das Leben im Nachkriegs-Österreich hätte bieten können“ (S. 413).

Der opulente Band enthält eine Fülle wichtiger Beiträge zum Schicksal österreichischer Musikschaffender während der Zeit des Austrofaschismus, der NS-Herrschaft, im Exil und in Konzentrationslagern. Die im Buch umrissenen Themengebiete werden

aus verschiedensten Blickwinkeln betrachtet und stellen eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Literatur dar.

(November 2016)

Nicole Ristow

JULIA GLÄNZEL: Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 327 S. (sinefonia. Band 19.)

Julia Glänzels 2010 an der Technischen Universität Berlin verteidigte, 2013 im Wolke Verlag erschienene Dissertation über die Rezeption Arnold Schönbergs in der DDR liest sich – auch – als hervorragend recherchierte Geschichte der musikästhetischen und musikpolitischen Debatten in Ostdeutschland bis Ende der 1970er Jahre. Dass Schönberg im Zentrum der Untersuchung steht, erweist sich mit Blick auf eine derart umfassende Perspektive als überaus sinnvoll – wurde der Erfinder der Dodekaphonie und konsequente Vertreter der Atonalität doch in den ersten Jahren des ostdeutschen Staates häufig zum Paradebeispiel für „formalistisches“ Komponieren stilisiert; an der Haltung zu Schönberg als Hauptvertreter der Wiener Moderne auf dem Gebiet der Musik entschied sich mithin Grundlegendes. So diente die offizielle Distanzierung gegenüber dem „spätbürgerlichen“ Komponisten in den frühen 1950er Jahren sowohl dem emphatischen Bekenntnis zum Sozialismus, zu Staat und Partei, als auch der unmissverständlichen Abgrenzung gegenüber der BRD, in der man, wie es vielen schien, vor allem im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse an Schönberg anknüpfte. Komplex wird es indes, wenn Schönbergs musikalische Bekenntnisse zum Antifaschismus – etwa das Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 – ins Blickfeld geraten (vgl. hierzu Kapitel III, 1.5) oder wenn Hanns Eislers bis zum Schluss unverminderte Hochachtung gegenüber dem umstrittenen Lehrer berücksichtigt wird, die etwa in dessen Akademie-

Rede von 1954 zum Ausdruck kam: „Obwohl sich deren unmittelbare Folgen auf ein Jahr beschränkten, besaßen sie entscheidende Bedeutung für die sechziger und siebziger Jahre. Eisler wurde zum Kronzeugen für das offizielle Schönberg-Bild erklärt.“ (S. 186)

Wie sich jenes Bild innerhalb eines guten Vierteljahrhunderts Schritt für Schritt ausdifferenzierte, auf welche Weise Schönberg zu dessen Zentnarfeier (1974), endgültig aber zum 25. Todestag (1976) bei allen nach wie vor üblichen Debatten auch in der DDR öffentlich gefeiert und gewürdigt wurde, welche argumentativen Winkelzüge unternommen wurden, um Schönberg entweder ideologisch zu rechtfertigen oder ihn weiterhin zur persona non grata zu erklären und welche Rolle hierbei einzelne Persönlichkeiten des Musiklebens, Wissenschaftler, Parteifunktionäre und Komponisten spielten – all dies hat Glänzel in ebenso penibler wie umfassender Quellenarbeit und Literaturrecherche bzw. -sichtung herausgearbeitet und anschaulich dargestellt. Dass der Blick ins Detail einzelner Beiträge – neben den bereits häufig fokussierten Schlüsseltexten wie Ernst Hermann Meyers *Musik im Zeitgeschehen* oder dem *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik* der 1950er Jahre sind hier insbesondere die weniger bekannten Aufsätze von Nathan Notowicz und Eberhardt Klemm über Eisler und Schönberg aus den 1960er Jahren zu nennen (vgl. Kap. III, 2.1) – wie stets von einer umfassenden, auch politische Ereignisse einbeziehenden Perspektive ergänzt wird, für die Debatten Relevantes mit sicherem Instinkt von Peripherem unterschieden wird und dabei der jeweilige politisch-ästhetische Standpunkt einzelner Autoren niemals aus dem Blick gerät, macht die Lektüre auf jeder Seite zum Gewinn.

Sämtliche relevanten, teils sehr umfangreichen Bestände des Archivs der Akademie der Künste, des Deutschen Musikarchivs, des Sächsischen Hauptstaatsarchivs (Dresden) u. a. wurden durchgesehen; dass, worauf be-

reits Lars Klingberg hinwies (vgl. *Musiktheorie* 29/3, 2014, S. 286), eine Verwechslung zweier Bestände des Bundesarchivs vorliegt, fällt dabei kaum ins Gewicht. Sowohl das umfangreiche Verzeichnis sämtlicher recherchierbarer „Konzerte mit Werken Arnold Schönbergs in der DDR bis 1989“ (Anlage 2) als auch der Abdruck von Dokumenten zur Diskussion um Harry Kupfers *Moses und Aron*-Inszenierung in Dresden 1975 (Anlage 1) tragen zum Facettenreichtum der Studie bei; hinzu kommt, dass Glänzel mit mehreren ehemaligen Vertretern des DDR-Musiklebens gesprochen hat. Dies und vieles andere lässt den Fußnotenapparat zu einer eigenen Fundgrube werden.

Auch wenn die Hauptstränge des ästhetischen Diskurses in der DDR mittlerweile bekannt sind und man auch bei Glänzel auf vielen Seiten nichts Neues erfährt – es ist gut, dass es diese Studie, die explizit nach Schönberg in der DDR fragt, gibt, nicht zuletzt da mit ihr, etwa mit der Diskussion um *Moses und Aron*, erstmals entscheidende Teilaspekte eines Gesamtpanoramas vertieft werden, das nach wie vor einer umfassenden Darstellung harret. Glänzel ist ein entscheidender Beitrag gelungen, DDR-Musikgeschichte so differenziert und facettenreich erscheinen zu lassen, wie sie ist.

(Oktober 2016)

Nina Noeske

DANUTA GWIZDALANKA/KRZYSZTOF MEYER: *Witold Lutosławski. Wege zur Meisterschaft. Aus dem Polnischen von Christina Marie HAUPTMEIER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 415 S., Nbsp.*

Witold Lutosławski ist auch in der deutschsprachigen Musikwelt alles andere als ein Unbekannter. Eine Reihe von Autorinnen und Autoren wie etwa Martina Homma haben sich seiner angenommen, so dass seine Bedeutung auch für einen des Polnischen nicht mächtigen Leserkreis nachvollziehbar ist. Dennoch verdient die

nun vorliegende Übersetzung der umfassenden Studie von Danuta Gwizdalanka und Krzysztof Meyer besondere Beachtung, da sie den deutschsprachigen Leserkreis mit einer bislang nicht gekannten Plastizität und Intensität hinsichtlich Leben, Werk und gesellschaftlichem Umfeld des Komponisten einführt. Die Zusammenarbeit der beiden Autorenpersönlichkeiten erweist sich dabei als glücklicher Umstand: Danuta Gwizdalanka, die auf eine zehnjährige Lehrpraxis als Dozentin an der Musikakademie Bydgoszcz zurückblicken kann und zudem Autorin mehrerer Werke zu verschiedenen Aspekten der Musik (so etwa „Musik und Politik“ oder „Musik und Geschichte“) ist, besitzt die Fähigkeit, selbst komplizierte musikbezogene und musikästhetische Themenkomplexe in einer verständlichen und zugleich differenzierten Sprache auch für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen. Krzysztof Meyer, langjähriger Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln sowie Schüler Stanisław Wiechowkis, Nadia Boulangers, Krzysztof Pendereckis und Witold Lutosławskis selbst vermag aufgrund seiner fast 30-jährigen Bekanntschaft mit dem Komponisten eine Innensicht zu präsentieren, die sowohl den Werkbetrachtungen als auch den Beschreibungen der biographischen Stationen des Komponisten eine authentische und persönliche Note verleiht. Besonders hervorzuheben ist auch die Leistung der Übersetzerin Christina Marie Hauptmeier, die großes Geschick darin bewiesen hat, das polnische Original in einen angenehm lesbaren, flüssigen, dabei mit großer Selbstverständlichkeit an der Sache orientierten Text übertragen zu haben, der die Lektüre des fertigen Buchs auch unter stilistischen Gesichtspunkten zu einem Vergnügen macht.

Das Buch ist als chronologische Biographie mit eingefügten, sehr ausführlichen und mit zahlreichen Notenbeispielen transparent gemachten Werkanalysen angelegt. Im Vergleich zur zweibändigen polnischen

Ausgabe wurden einige Aspekte, insbesondere zur Spezifik des polnischen Musiklebens und des polnischen kulturellen Kontexts, für die deutsche Leserschaft umgearbeitet. Im Ergebnis kann das Buch auch mit Gewinn als eine Einführung in die polnische Musikgeschichte vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelesen werden, da insbesondere an den Punkten, an denen sich Lutosławskis Schaffensweg mit politischen Ereignissen überkreuzen, etwas mehr Raum für illustrierende Charakterisierungen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umfelds gegeben wird. Die in großer Zahl eingestreuten Erinnerungen von Zeitzeugen oder Ausschnitte aus Erlebensdarstellungen ehemaliger Weggefährten erhöhen die Aussagekraft des Buches dabei sehr.

Lutosławski wuchs in einem Umfeld auf, das ganz vom Habitus der kulturellen Elite des traditionellen landadligen Polentums gekennzeichnet war, wurde jedoch zugleich in eine Zeit hineingeboren, in der diese Ideale aufgrund der politischen und militärischen Wirren der Zwischenkriegszeit kaum mehr lebbar waren. Beeindruckend ist die Schilderung seiner Zeit im besetzten Warschau, als der junge Komponist aktiv Anteil am regen kulturellen Leben des Untergrunds nahm und sich dabei eine persönliche Souveränität und künstlerische Eigenständigkeit erwarb, die ihn nach Kriegsende befähigte, im neu entstehenden realsozialistischen Staat als autonome Künstlerpersönlichkeit aufzutreten. Lutosławski konnte in den Jahren zwischen Kriegsende und entstehendem Stalinismus die Grundlagen für seine spätere Position als unangefochtene Autorität im polnischen Musikleben befestigen, der sich auch jüngere Komponisten wie etwa Penderecki unterwarfen, die nach dem Aufbruch gegen Ende der 1950er Jahre Polen als Musikland auch international bekannt machten.

Wertvoll ist die Darstellung von Lutosławskis Verhalten während der Hochzeit des Stalinismus – eine Phase, an die sich auch Lutosławski selbst später aus begreifli-

chen Gründen nur ungerne zurückerinnert. Während sein bisheriges Hauptwerk, die erste Sinfonie, als „formalistisch“ gebrandmarkt wurde und daher aus der Öffentlichkeit verschwand, musste er getreu den Vorgaben der stalinistischen Kulturpolitiker sozialistische Massenlieder komponieren, die ihm, ganz im Gegensatz zu seinen „richtigen“ (wie er es nannte) Kompositionen, das materielle Überleben sicherten und es ihm erlaubten, den Status als offiziell anerkannter Komponist aufrechtzuerhalten. Dabei war es notwendig, Kompromisse zu machen und mit den staatlichen Kulturpolitikern zu kooperieren, und zwar sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Form der Übernahme von Anfragen und Vorgaben für Kompositionen. Auch heute noch ist die Anerkennung dieses Sachverhalts ein heikles Thema, auch wenn die formelhafte Behauptung der Verweigerung des Komponisten am staatlichen Musikleben kaum noch glaubhaft erscheint. Immer noch tut die Musikwissenschaft sich mit der Beschreibung des Verhaltens der Komponisten in dieser Phase schwer – nicht nur hinsichtlich Lutosławski, sondern auch hinsichtlich anderer polnischer Komponisten der damaligen Zeit. Umso wichtiger ist die Tatsache, dass in dieser Publikation Lutosławskis stilistische Praxis bei der Komposition sozialistischer Massenlieder nicht ausgeklammert, sondern in Detailuntersuchungen dargestellt wird. Die Autoren erliegen hier nicht der Versuchung, aus dem Komponisten einen Widerstandshelden zu machen und ein Narrativ zu übernehmen, das in der polnischen Kulturgeschichte oft nur allzu bereitliegt.

Inwieweit ließ Lutosławski sich auf Kompromisse ein? Ließ er sich durch äußere Zwänge kompromittieren? Bedeutet ein Nachgeben gegenüber derartigen Zwängen eine Minderung des Wertes seiner Kunst? Diese Fragen stehen unausgesprochen, aber dennoch sehr deutlich hinter jeder Beschreibung einer Künstlerbiographie in einem staatssozialistischen Land – auch wenn sie

in einer Betrachtung eines Komponisten aus dem Westen genauso gestellt werden müssen. Bei Lutosławski jedenfalls zeigen die Autoren, dass es trotz Kompromissen letztlich seine künstlerische Autonomie war, die sein Handeln bestimmte – und zwar sowohl in Hinblick auf gesellschaftlich-politische als auch künstlerisch-stilistische Herausforderungen. Das wird am deutlichsten in seinem Verhältnis zur polnischen Avantgarde seit den ausgehenden 1950er Jahre sichtbar. Einerseits fühlte er sich angesichts der neuen, bis dahin ungekannten Möglichkeiten für Komponisten in seinem Heimatland „wie ein Fisch im Wasser“, andererseits beklagte er bald einen „Terror der Avantgarde“, wenn ihm der Zwang zum Neuen nun als ebenso diktatorisch erschien wie die Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus nur wenige Jahre vorher. Zwar komponierte auch Lutosławski Werke im Stile der seriellen Musik (Trauermusik) oder der Aleatorik (*Jeux vénitiens*), er verhielt sich aber den neuen Strömungen gegenüber charakteristisch reserviert: Die unkonventionelle Verwendung traditioneller Instrumente, wie es beispielsweise vor allem Witold Szalonek oder Penderecki praktizierten, lehnte Lutosławski ab. Sein Bestreben war es vielmehr, die Neuerungen aus den bestehenden, traditionellen Instrumenten des Sinfonieorchesters herauszuholen. Die aufkommenden Experimentalstudios und das Feld der elektronischen Musikerzeugung betrachtete Lutosławski mit großer Zurückhaltung. Aufgrund dieser und anderer Eigenschaften seiner Kompositionsweise wurde der Komponist von Kritikern oft als „Klassiker“ bezeichnet, wobei in dieser Bezeichnung oft auch ein bewundernder Unterton mitschwang. Die Autoren arbeiten den Gegensatz zwischen Lutosławskis Begeisterung für die erweiterten Möglichkeiten nach dem Ende des Stalinismus einerseits und seine charakteristisch distanzierte Rolle gegenüber den Neuerungen andererseits differenziert heraus, indem sie ihn selbst zu Wort kommen lassen, Erinnerungen

von Zeitzeugen damit kontrastieren und in Werkbeschreibungen der Kompositionen jener Zeit (*Jeux vénitiens, Trois Poèmes d'Henri Michaux*) sein kompositorisches Vorgehen darlegen. In der Vorgehensweise der Autoren, Positionen und Ansichten Lutosławskis nicht in einem separaten Kapitel als abstrakte Manifeste, sondern als Ergebnisse einer konkreten Lebens- und Kompositionssituation heraus deutlich werden zu lassen, liegt ein wesentlicher Vorteil des Buches.

Seit 1959, als der Komponist den Ersten Preis der Tribune Internationale des Compositeurs der UNESCO gewann, erhielt er zunehmend internationale Aufmerksamkeit und wurde weltweit zu Gastaufenthalten eingeladen. Seine exponierte Stellung im polnischen Musikleben ermöglichte ihm die Wahrnehmung von Einladungen aus dem Westen auch zu einem Zeitpunkt, als die Beziehungen Polens zum Westen auf einem Tiefpunkt angelangt waren. So etwa im Jahr 1983, als er Proben mit den New Yorker Philharmonikern aufnahm, obwohl die polnische Regierung wegen ihres Vorgehens gegen die polnische Gewerkschaft Solidarność im Westen geächtet war. Einmal mehr befand sich der Komponist unfreiwillig im Konflikt der Interessen: Da er in den letzten Jahrzehnten eine unverzichtbare Figur im internationalen Musikleben geworden war, erschien es ihm nur natürlich, daran aktiv teilzunehmen – auch wenn er dadurch die Interessen der polnischen Regierung bediente, für die die Entsendung eines Komponisten vom Format Lutosławskis ins westliche Ausland eine Demonstration kultureller „Normalität“ war. Um jedoch seine Opposition zur Politik dieser Regierung auszudrücken, bediente sich Lutosławski eines traditionellen, in Polen bereits im 19. Jahrhundert angewandten Mittels, nämlich des Boykotts öffentlicher Arbeit als Künstler. Er trat seit Einführung des Kriegsrechts im polnischen Musik- und Kulturleben nicht mehr in Erscheinung. Die Kehrseite dieser Haltung zeigte sich, als Mieczysław Tomaszewski vom Posten

des Direktors des Polnischen Musikverlags abgesetzt wurde: Lutosławskis konstante Verweigerung irgendwelcher Kontakte mit Mitgliedern der Militärregierung ließ ihn zu diesem Vorfall schweigen, während Penderecki sich mit Erfolg für Tomaszewski einsetzte – und Lutosławski sich fragen musste, ob seine aufrechte Haltung der polnischen Musik in diesem Fall nicht mehr geschadet als genutzt hatte. Die Autoren zeigen gerade vor dem Hintergrund solcher Dilemmata, mit welchem Verantwortungsbewusstsein Lutosławski mit seiner Stellung als Figur des internationalen Musiklebens im In- und Ausland umging. Auch seine Rolle in der Endphase des Staatssozialismus wird deutlich, als er seine Fähigkeiten dem Aufbau des neuen Staates zur Verfügung stellte. Neben den Hauptlinien der Biographie des Komponisten präsentieren die Autoren noch eine Fülle von Seitenaspekten zur polnischen und internationalen Musikgeschichte und zu ihrer gesamtgesellschaftlichen Einbettung, so dass es sich hier schon fast um eine kleine Kulturgeschichte der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts handelt. All das macht die Lektüre dieses Bandes zu einem Gewinn.

(November 2016)

Rüdiger Ritter

STEPHANIE JORDAN: *Mark Morris. Musician – Choreographer. Binsted: Dance Books 2015. XII, 543 S., Abb., Nbsp.*

Spätestens seit ihrer Publikation *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London 2000) gehört Stephanie Jordan zu den federführenden Vertretern jenes Fachgebiets, das sich seit den frühen 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der angloamerikanischen Musik- und Tanzwissenschaft unter dem Label „choreomusical studies“ oder auch „choreomusicology“ formierte. Mit ihrer Monographie über stilistisch höchst unterschiedliche Choreographien zu Kompositionen von Igor Strawinsky (*Stravinsky Dances*.

Re-Visions across a Century, London 2007) setzte sie einen weiteren Meilenstein in Bezug auf Analysemodelle, bei denen gleichermaßen musik- und tanzwissenschaftliche Untersuchungskriterien zur Anwendung kommen, um den fraglichen Gegenstand möglichst präzise in seinen Besonderheiten zu erfassen. Vor diesem Hintergrund konnte man Jordans nächste, wiederum sehr umfangreiche Studie, die nun nicht mehr von dem Œuvre eines Komponisten, sondern eines Choreographen ausgeht, nur mit großer Spannung erwarten. Sie befasste sich mit Mark Morris (*1956), einem amerikanischen Tänzer und Choreographen, der auch als künstlerischer Direktor eines eigenen Ensembles – seiner Mark Morris Dance Group (MMDG) – international große Anerkennung erfuhr. Dabei avancierte er zeitweise zu einem *enfant terrible* einer „modernen“ Tanzszene, die sich jeglicher Klassifikationen beharrlich zu entziehen suchte, sich unterschiedlichste Formensprachen zu eigen machte, um letztlich zu sehr eigenwilligen Ausdrucksformen zu gelangen. Und doch haftet Morris seit Beginn seiner Karriere ein „Markenzeichen“ an, das er mit großer Beharrlichkeit pflegt: eine außergewöhnliche Musikalität, die seine Bewegungssprache und ebenso seine choreographische Handschrift unverkennbar prägt. Im Umfeld postmoderner Tanzströmungen, die sich dem „Diktat“ musikalischer Parameter energisch zu entziehen such(t)en, wurde ihm daher auch bisweilen der wenig schmeichelhafte Titel eines „Mister Mickey Mousing“ verliehen – und genau an diesem Missverständnis seiner künstlerischen Arbeit setzen Stephanie Jordans Untersuchungen an.

Denn gleichwohl tänzerisch-choreographische „Musikvisualisierungen“ (analog zu ähnlichen Ambitionen im Bereich der historischen Filmavantgarde) zunächst eine willkommene Alternative zu den ausladenden Handlungsdramaturgien des „klassisch-romantischen Balletts“ boten und vor allem in tänzerischen Reformbewegungen des

frühen 20. Jahrhunderts intensiv praktiziert wurden (der Begriff geht auf das amerikanische Tänzer/Choreographen-Kollektiv Ruth St. Denis und Ted Shawn alias Denishawn zurück), sollten solche musikchoreographischen Verfahren in den Nachkriegsjahren die Etablierung sogenannter „abstrakter“ bzw. neoklassischer Ballette protegieren, in denen Musikpartituren durch die Tänzerkörper gleichsam in den Raum projiziert wurden. Spätestens seit John Cage und Merce Cunningham's „Propagierung“ einer weitgehenden Unabhängigkeit von Komposition und Choreographie im Kurationsprozess schienen sich somit zwei ästhetische Positionen diametral gegenüberzustehen: Da gab es einerseits diejenigen, die vorzugsweise präexistente und ursprünglich nicht für eine tänzerische Umsetzung bestimmte Konzertkompositionen an den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit stellten (und daher als eher konservativ galten), andererseits jene, die sich vehement von dem altradierten Usus eines wie auch immer gearteten Zusammenspiels von Musik und Tanz lösten (um nicht zu sagen: losrissen), um ihre „Modernität“ unter Beweis zu stellen. Dass sich ein „modern“ gesinnter und ganz offensichtlich auch höchst widerspenstiger Choreograph geradezu plakativ zu einer Musikalität bekennt, dürfte in den zuletzt genannten Kreisen einem Outing gleichgekommen sein (vgl. hierzu S. 80ff.).

Jordan, der solche Debatten nicht nur aus einer historischen Perspektive, sondern auch unmittelbar aus eigener Anschauung in ihrer frühen Ausbildungsphase bekannt sind, bemüht sich nun um eine Differenzierung des bisweilen allzu eindimensional verzerrten Bildes: „Is visualisation simply one thing, or can it occur in a variety of forms? Returning to the generic question about what goes on and what effect it produces, [...] let us ask: what is being visualised and how, and what is the effect in each particular instance of visualisation?“ (S. 3.) Ihre Argumentationen gehen dabei überwiegend von strukturan-

lytisch ausgerichteten Detailbeobachtungen aus, die sie in größere Zusammenhänge, insbesondere historischer und ästhetischer Provenienz, einbettet, um sie kritisch zu kontextualisieren und mögliche Bedeutungshorizonte aufzuzeigen. Im Unterschied zu ihren älteren Studien bezieht sie nun auch verstärkt jüngere Erkenntnisse aus dem Bereich einer musikwissenschaftlich orientierten Wahrnehmungspsychologie und Kognitionswissenschaft in ihre Erörterungen ein, die sie als besonders aufschlussreich für musikchoreographische Untersuchungen erachtet, wie sie in dem „Herzstück“ ihrer Arbeit – jenem Kapitel, das sich vor allem theoretischen Voraussetzungen musikchoreographischer Forschungen widmet – sehr nachdrücklich betont („Part 2: Watching and Listening to Dance“, dort „Chapter 4: A Framework for Analysis“, S. 91–123).

„How do we process crossmodal information in the form of two artistic media?“ – fragt sie sehr generell am Beginn dieses Abschnitts und macht sogleich auf die individuell und kulturell, somit letztlich immer subjektiv bedingte Wahrnehmung jeglicher künstlerischen Ausdrucksformen aufmerksam. Ebenso wichtig ist es ihr zu betonen, dass sie Musik und Tanz als ein hochgradig dynamisches Zusammenspiel erachtet, keinesfalls statische Entitäten, „operating within a mechanism of interdependence rather than maintaining the hard binary of parallelism versus counterpoint“ (S. 93). Der Begriff des „Mechanismus“ mag in diesem Zusammenhang irritieren – dass er nur eine nicht ganz glücklich gewählte Hilfskonstruktion darstellt, wird durch Jordans unmittelbar darauf folgenden Einbezug von Theorien aus dem Bereich der Filmtheorie und Philosophie deutlich: Claudia Gorbmans Konzept der „mutual implication“ von Musik und bildlichen Eindrücken bzw. Michel Chions Ausführungen zu einer „trans-sensorial perception“, bei der die Sinne mit „Channels“ oder „Highways“ verglichen werden, die schließlich – hier kommen nun

Gilles Deleuze und Félix Guattari ins Spiel – zu einer „Deterritorialisierung“ bzw. „Nomadisierung“ unserer sinnlichen Eindrücke führen können (S. 93f.).

Es erstaunt kaum, dass in diesem Zusammenhang dann auch Nicholas Cooks weiterhin maßgebliche Studie *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford 1998) zur Sprache kommt, ergänzt von Lawrence Zbikowskis linguistisch-kognitionswissenschaftlich grundierten, auf musikalische Sachverhalte zugeschnittenen Metapherntheorie, die Jordan wiederum auf tanzspezifische bzw. musikchoreographische Phänomene anwendet: beispielsweise unsere Tendenz, Tonhöhen räumlich zu konzeptualisieren, die auch in Choreographien ihren Wiederhall findet – sei es bestärkend oder dieses Prinzip bewusst durchbrechend, um dem Bewegungsgeschehen eine spezielle semantische Pointe zu verleihen (S. 96ff.). Sehr plastische Konturen erhalten solche Ausführungen durch immer wieder eingestreute Beispiele aus Morris' künstlerischem Œuvre, wobei viele der besprochenen choreographischen Ausschnitte eigens auf der Website der MMDG verfügbar gemacht wurden (<http://markmorrisdancegroup.org/jordanbookclip>) – eine gerade für Publikationen dieser Art überaus sinnvolle Lösung. Ebenso positiv hervorzuheben ist der methodische Ansatz, auch den Entstehungsprozess einer Choreographie intensiv in die analytische Arbeit miteinzubeziehen. Neben dem Umfang und der Vielfalt des Untersuchungsmaterials und dessen höchst sensibler Auswertung, durch die Jordans Arbeiten immer wieder bestechen, ist auch der Umstand, dass die Autorin als zweifellos profunde Theoretikerin der Praxis weiterhin eng verbunden bleibt, beispielgebend für zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet. Mehrfach betont sie, wie viel sie von „sketch learning“ profitierte (vgl. insb. die Kapitel „Embodiment“ bzw. „Towards the Performance of Analysis“, S. 120ff.), um Musik und Tanz in ihren kinästhetischen Dimen-

sionen noch genauer sehen und hören, letztlich körperlich erfassen bzw. (im Sinne der situierten Kognitionswissenschaft) konzeptualisieren zu können – freilich um die Subjektivität und auch Historizität unserer Wahrnehmung wohlwissend.

(September 2016) *Stephanie Schroedter*

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER: Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945. A preliminary survey. Mit einem Vorwort von Lewis FOREMAN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 2 Bde., XX, VIII, 1201 S., Abb., Nbsp.

„Yes, there *are* British symphonies.“ Mit diesem Zitat von Joseph Holbrooke aus seinem Buch *Contemporary British Composers* (London 1925, S. 321) beginnt Jürgen Schaarwächters *Two Centuries of British Symphonism*. Das Ziel Schaarwächters, der hier einen deutlich erweiterten und überarbeiteten Text seiner Dissertation, die ursprünglich auf Deutsch als *Die britische Sinfonie 1914–1945* (Köln 1995) erschien, präsentiert, ist es, genau dieses Zitat zu bestätigen. In den 800 Seiten des Haupttextes, verteilt auf zwei Bände, bietet Schaarwächter einen weitreichenden Überblick über die britische Sinfonie bzw. sinfonische Musik in Großbritannien seit ihren Ursprüngen im 18. Jahrhundert. Zusätzlich zu dem informationsreichen Haupttext beinhaltet das Buch einen 217-seitigen Anhang mit einem Katalog von britischen Sinfonien bis 1945. Somit zeigt dieses Buch ein deutlich anderes Bild als der häufig zitierte Oscar A. H. Schmitz, der 1904 sein *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme* veröffentlichte und behauptete, dass die Engländer „das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik (Gassenhauer ausgenommen)“ seien (Schmitz, 4. Auflage, 1914, S. 30) – ein Thema, das laut Schaarwächter sogar 1995 bei der Veröffentlichung seiner Doktorarbeit im deutschsprachigen

Raum immer noch aktuell war (S. XI). Sein weiteres Ziel, das Interesse an in Vergessenheit geratenen Komponisten wieder zu beleben, wird dadurch erreicht, dass jedes Kapitel Sektion für Sektion verschiedene Komponisten, ob bekannt oder unbekannt, beispielhaft abhandelt. Trotz dieses enzyklopädischen Charakters schafft er es, eine durchgehende Narrative zu präsentieren.

Teil I des Buches, der bis Ende des viktorianischen Zeitalters reicht, beschäftigt sich mit „Creating and identity“ und somit der Frage, was überhaupt eine britische Sinfonie ist. Hier geht es erst einmal um einen nützlichen Vergleich mit der Entwicklung der Sinfonie auf dem Kontinent, mit der viele Leser besser vertraut sein werden, sowie um die schwierige Frage „What makes a composer British?“. Danach geht Schaarwächter mehr oder weniger chronologisch vor und beginnt mit den allerersten britischen Sinfonien von Thomas Arne, William Boyce, ihren Zeitgenossen und Nachfolgern.

Besonders zu begrüßen ist, dass Schaarwächter auch eine ausführliche Sektion über „provincial musical life“ bietet und immer wieder das musikalische Leben außerhalb Londons anspricht. Häufig thematisieren Veröffentlichungen über britische Musik eigentlich Musik in London. Obwohl London ohne Frage das führende musikalische Zentrum in Großbritannien war und ist, gab es auch wichtige Zentren und Entwicklungen außerhalb der Hauptstadt, die zu der gesamtmusikalischen Entwicklung beigetragen haben. Unter anderem bespricht er z. B. die Relevanz des Musikdrucks für die Provinzen, der besonders im 18. Jahrhundert zur Verbreitung von Sinfonien außerhalb von London führte, oder Komponisten wie Thomas Alexander Erskine, der in Edinburgh wirkte, aber dessen Sinfonien bis 1764 auch regelmäßig auf dem Kontinent gespielt wurden, z. B. in Kassel (S. 62). Ein weiteres Beispiel sind die Sinfonien von John Marsh, der zwischen 1770 und 1816 in seinem Wirkungsort in Südengland 39 Sin-

fونien schrieb – leider sind nur die neun, die gedruckt wurden, erhalten geblieben.

Nach der Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert führt das Buch weiter durch das 19. Jahrhundert, erst mit der Idee der „Post-Classical“ Sinfonie und wie dies mit der Gründung der Royal Academy of Music 1822 verbunden werden kann. Hier legt Schaarwächter überzeugend dar, dass ein Grund, warum bereits ab 1866 die Idee, dass England ein Land ohne Musik sei, verbreitet wurde, sei, dass die Generation von Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (z. B. Samuel Wesley, Henry Bishop, Thomas Attwood Walmisley, Charles Lucas oder George Alexander Macfarren) vom Stil her eher postklassische Sinfonien schrieb, statt den kontinentalen Entwicklungen zur romantischen Sinfonie zu folgen. Dies lag auch zum Teil an den seltenen Gelegenheiten, vor 1855 überhaupt Sinfonien in England aufzuführen, da dort die meisten großen Konzertsäle später als in Paris, Wien oder Leipzig gebaut wurden.

Die zwei letzten Kapitel in Teil I besprechen zum einen den Einfluss der „great German tradition“ und der Gründung der Royal Academy of Music und zum anderen das Ende des 19. Jahrhunderts mit Edward Elgar. Hier wird betont, dass erst mit der Generation von Hubert Parry, Stanford und Ralph Vaughan Williams ein bleibendes Modell für die britische Sinfonie etabliert wurde.

In Teil II des Buches beschäftigt sich Schaarwächter mit dem Thema „Uniqueness in diversity“ und beginnt mit der Generation von Vaughan Williams, Michael Tippett und Arnold Bax. Weitere Kapitel zur Programmsinfonie, die Tradition der „choral symphony“, die besonders in England mit seinen großen „choral societies“ relevant ist, sowie neue Richtungen im 20. Jahrhundert – u. a. Jazz und „new music“ –, bieten einen ausführlichen Diskurs über das 20. Jahrhundert, der auch das breitere Umfeld und den Kontext der sinfonischen Musik in Großbritannien beleuchtet.

Das Buch ist gut recherchiert, dennoch zeigt eine Publikation in diesem Umfang, dass man nicht für jedes kleine Detail in jedem Forschungsbereich ein Spezialist sein kann. Zum Beispiel ist die Diskussion des Londoner Konzertlebens in der Mitte des 18. Jahrhunderts etwas irreführend, indem kein klarer Unterschied zwischen öffentlichen Konzerten und den halb-privaten musikalischen Gesellschaften gezogen wird (S. 24). Jeder Leser wird sich über die vielen Notenbeispiele und nützlichen Abbildungen freuen, z. B. das Layout des Orchesters (S. 109), Orte (S. 34 und S. 165) oder Personen. Das Buch dient sowohl als eine gute Einführung für Studenten wie auch als ein tiefgreifendes Überblickswerk für alle, die ein Interesse an sinfonischer Musik haben, sei es britische, europäische oder außereuropäische Musik.

(Oktober 2016)

Matthew Gardner

ALBERT GIER: „Wär' es auch nichts als ein Augenblick.“ Poetik und Dramaturgie der komischen Operette. Hrsg. von Dina DE RENTIIES, Albert GIER und Enrique RODRIGUES-MOURA. Bamberg: University of Bamberg Press 2014. 428 S., Nbsp. (Romanische Literaturen und Kulturen. Band 9.)

In der Einleitung seiner neuesten monographischen Studie weist der ausgewiesene deutsche Romanist Albert Gier darauf hin, dass die Operette zuletzt sowohl von praktischer als auch von theoretischer Seite vermehrt Interesse entgegengebracht wurde. In der Tat haben Aufführungen (die ihr Objekt reflektieren) und wissenschaftliche Aktivitäten zugenommen. Letztere ist besonders von Moritz Csákys grundlegendem, vor zwanzig Jahren zuerst erschienenem Buch *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* stimuliert worden, das einen kulturwissenschaftlichen Zugang zum Gegenstand wählte und ihn dadurch unerwartet neu beleuchten konnte.

Einen gewichtigen Beitrag zu einer neuen Sicht auf die Operette, dieses Mal aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, legte auch Albert Gier 2014 mit seiner Arbeit zu *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* vor.

Vorab ist hierbei zu begrüßen, dass der Autor sich eines sprachlichen Stils bedient, der frei ist von der Polemik, die der weithin gelesene Volker Klotz in seinen entsprechenden Ausführungen gegenüber gewissen Teilen des Corpus anschlägt. Um solche Verurteilungen und Kanonisierungen geht es Gier erfreulicherweise überhaupt nicht. Es ist vielmehr ein „close reading“, sozusagen seismographische Beobachtungen, die er an Textbüchern der Operette vornimmt und diese in mannigfaltige Beziehungen setzt: zum Szenario des jeweiligen Werkes, zu Äquivalenzen in zeitgleichen und -fernen Stücken, zu ihren inszenatorischen Realisierungen und, als konstituierendem Referenzelement der Operette, zum sozial- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext. Das Herausarbeiten dieser Bezüge gelingt dem großen Librettoforscher Gier vorzüglich. Insbesondere die Verweise auf andere (musik-)theatralische Gattungen erscheinen plausibel erklärt und bereichern die Analysen beträchtlich. Einmal mehr wird hier ersichtlich, dass die Trennung der „ernsten“ und „komischen“ Sphären der kulturellen Produktion des 19. und 20. Jahrhunderts nur in der Theorie und im Werteverständnis der Rezeption bestanden, in der Praxis sich jedoch stets in einem fluktuierenden Verhältnis befanden.

In den so gestalteten Studien ist – wiederum ein Positivum für den deutschsprachigen Leser, das es hervorzuheben gilt – der Schwerpunkt auf Werke der Pariser Operette gelegt (Jacques Offenbach, Reynaldo Hahn, Victor Roger, Maurice Yvain). Gier versäumt es aber auch nicht, komparatistische Beispiele der Wiener Operette (Franz Lehárs *Eva*, aus der auch das dem Buchtitel vorangestellte Zitat stammt) und der komischen Oper Englands (Arthur Sullivans *The*

Pirates of Penzance) ausführlich zu berücksichtigen. (Giers Beschäftigung mit dem Bühnen-Ceuvre Sullivans hat ja bereits zuvor wertvolle Früchte getragen.) Auch der behandelte zeitliche Rahmen ist wohlthuend weit und ermöglicht es, größere Zusammenhänge transparent werden zu lassen. So wird ein Bogen gespannt von der kreativsten Phase Offenbachs bis in das Jahr 2001.

Zum Aufbau des Buches: Nach einer einführenden Gattungsübersicht folgen Abschnitte über „Uneigentlichkeit“, „Intertextualität“, „Märchen/Kolportage“, „Erotik“, „Komik“, „Zeitgenössische Realität und Karneval“, um schließlich mit „Streiflichter[n] auf die Aufführungsgeschichte“ zu enden. Darin virtuos verwoben sind Giers theoretische Überlegungen, unter denen besonders jene zu Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit bestechen und durchaus zur Anwendung auf andere Gattungen und Genres reizen.

Es bleibt zu resümieren, dass es bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Operette nicht um die „Rehabilitierung“ im Sinne einer ästhetischen Absolution ihrer subversiv erotischen Ausprägung bzw. einer Verdammung ihrer eskapistischen Diversifikationen gehen sollte, sondern eher darum, die Gattung in ihren komplexen historischen Dimensionen und Wirksamkeiten zu verstehen. Dazu leistet die „Phänomenologie“ Giers einen wichtigen Beitrag.

(Oktober 2016)

Stefan Schmidl

Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013. Hrsg. von Ulrich J. BLOMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2015. 374 S., Abb., Nbsp.

Vorliegender Band versammelt die Referate der im Titel genannten Tagung mit Umschriften der Diskussionen sowie der Gespräche der Teilnehmer mit Gisela Nauck.

Es galt dem Organisator, dem „dritten kollektiven Versagen der deutschen Musikwissenschaft“ entgegenzuwirken, nämlich dem „ausnahmslose[n] Ignorieren des Kalten Krieges als Einflussgröße auf die ästhetischen Konstituierungsprozesse der östlichen wie auch der westlichen Hemisphäre, insbesondere im geteilten Deutschland“ (S. 13). Schließlich sei „die von Adorno und seinen Adepten nach 1945 bzw. nach 1949 reanimierte Autonomieästhetik nicht weniger Ideologie“ als der Sozialistische Realismus gewesen (S. 14). Da man sich „im Namen der Wissenschaft“ versammelt habe, „[m]ögen Nachwuchsforscherinnen und -forscher die Evidenz des Faktischen als Befreiungsschlag gegen allenthalben verifizierbare Deutungsmonopole, Denkverbote und Schweigekartelle empfinden“ (S. 15). Querständig zum abschließenden Wunsch für den Nachwuchs sind auf dem abgedruckten Gruppenbild mit fünfzehn ReferentInnen zehn Herren im deutlich fortgeschrittenen Alter zu sehen und als Jüngste eine Wissenschaftlerin, die sich längst habilitiert hat. Die aktuelle Forschung ist zuerst physisch und später textlich nicht präsent.

Bereits im Vorfeld sei betont: So uninformiert – in Bezug auf den Forschungsstand – und voll Hybris wie Blomanns Vorwort sind die Beiträge des Bandes nicht, auch wenn eine erhebliche Zahl von den Konflikten linker Splittergruppen etwa aus der Zeit der westdeutschen Eisler-Renaissance um 1970 geprägt ist und jüngeren Lesern zumindest anteilig rätselhaft erscheinen muss. Hanns-Werner Heisters eröffnende ausgedehnte kluge Kritik des Antikommunismus und Kapitalismus (S. 19–45) bleibt abstrakt bis zusammenhanglos, wo sie keinen plausiblen Zusammenhang mit seinen musikhistorischen Erkenntnissen herstellt, was nochmals in der Interviewsequenz mit Gisela Nack deutlich wird (S. 90–92). Anne Shreffler weist in diesem Sinne zu Recht in ihrem Beitrag „Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of the Politically

Engaged Avantgarde“ auf die fundamentale Gefahr hin, bei der Erforschung des Kalten Krieges in dessen Denk- und Sprachfiguren zurückzufallen. In der Umschrift der ersten Diskussionsrunde leuchten vor allem Jost Hermands Anregung, „die Musik wieder ein wenig in die Diskussion einzubringen“ (S. 76), sowie Frank Schneiders Hinweis aus der Perspektive des in der DDR Sozialisierten, dass der „Kalte Krieg nicht als Kampf von Wölfen gegen Lämmer“ (S. 82) missverstanden werden sollte, ein. Nach dem mit „Grundlagen“ überschriebenen ersten Teil schließt eine Sektion zum „Stellenwert der Moderne“ an, deren Eröffnung wenig glücklich Irmgard Arnold übernahm. Neben den zahllosen Missverständnissen ihres Beitrages hätte es dem Herausgeber zumindest daran gelegen sein können, die Autorin in ihrem Beitrag stellvertretend für viel Fragwürdiges davor zu bewahren, Alfred Brendel für einen Musikkritiker des 19. Jahrhunderts zu halten (S. 121).

Ulrich Blomann wendet sich in seinem anschließenden Text unter der Überschrift „Nicht darüber reden.“ – Der Strawinsky-Teil in Adornos Philosophie der neuen Musik – Strategien des Kalten Krieges“ polemisch gegen Adornos Strawinsky-Polemik mit der These, dass Adorno zwar „Strawinsky gedroschen, aber den Sozialistischen Realismus und die ihn favorisierenden politischen Systeme gemeint“ habe (S. 138): „Adorno hatte den ideologisch unverdächtigen Strawinsky, ‚dessen Name [in der Sowjetunion] als Symbol des musikalischen Modernismus galt‘, als Bauernopfer in den Kulturkampf Ost gegen West geführt. Denn was für Strawinsky und die Restauration galt, mochte allemal für den von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelten Schostakowitsch und erst recht die gesamte hinter dessen Komponistenstand ‚zurückfallende‘ Zunft der nicht nur sowjetischen Tonsetzer gelten.“ (S. 143) Blomann liest undialektisch Adorno und bestätigt Heinz Klaus Metzgers Befund zur Philosophie der

neuen Musik: „Sie wurde als Pamphlet verkannt, und eben auf die Provokation dieses Missverständnisses hin war sie zweifellos berechnet: ein einziger dialektischer Blitz sollte die Finsternis durchfahren und, vielzackig gebrochen, Schönberg beleuchten und Strawinsky erschlagen.“ (Heinz-Klaus Metzger: Erinnerung nicht nur an die Vorfremde, in: Stefan Müller-Doohm [Hrsg.], Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen, Frankfurt a. M. 2007, S. 165.)

In der Diskussion (S. 159–168) wird vielseitiger Zweifel an Blomanns These laut, was diesen zu einem „Nachtrag zur Podiumsdiskussion“ veranlasst. Hier wird deutlich, wo sein Hauptmissverständnis liegt: Er hält Schostakowitsch für einen Repräsentanten des Sozialistischen Realismus und den Sozialistischen Realismus für eine Ästhetik (S. 169).

In der anschließenden Sektion „Internationale Perspektiven“ gibt Jin-Ah Kim hochinteressante Einblicke in die koreanische „Musik im Zeichen der Blockkonfrontation“ und Hans-Joachim Heßler zeigt mit großer Leichtigkeit am Beispiel der Beatles-Rezeption in der Sowjetunion, wie dieselbe Musik in Ost und West eben nie die gleiche war. Überhaupt sind es vor allem die Vergleichsperspektiven wie Albrecht Dümmlings anschließende kurze Geschichte des Auseinanderdriftens der deutschen Komponistenverbände, welche die kippbildartigen Beziehungen des Kalten Krieges immer wieder aufblitzen lassen. Bevor Jürgen Schebera kenntnisreich noch einmal die fast tragische Wirkungsgeschichte von Hanns Eislers *Deutscher Symphonie* ausbreitet, schafft es Jost Hermand, wahrscheinlich als erster seit Jahrzehnten, sich mit einigem Wohlwollen mit Ernst Hermann Meyer auseinanderzusetzen. Nach dieser Sektion „Ost-Westdeutschland I“ bietet in der abschließenden Sektion „Ost-Westdeutschland II“ Jürgen Thym einen erhellenden Beitrag zu den Grenzgängen Luca Lombardis zwischen den Ländern und kompositorischen Haltungen,

der trefflich mit Frank Schneiders Beitrag „Durchlässige Zonen. Über Verbindungen deutscher Komponisten zwischen Ost und West“ korrespondiert, dazwischen liest sich mit Gewinn Hans-Klaus Jungheinrichs Essay zur Henze-Rezeption. Den Abschluss bildet Frieder Reiningshaus' Aufsatz zu ost-westlichen Rivalitäten im musikalischen Diskurs des Kalten Krieges.

Die anschließende Diskussion offenbart, wie wenig der bedeutenden Musik aus der DDR und ihrer Kontexte den ehemals im Westen beheimateten Teilnehmern präsent ist. Der Band zeigt damit überdeutlich: Die Zeit ist reif für eine umfassende Darstellung und Analyse des musikalischen Diskurses der DDR als Vorarbeit einer Geschichte der Musik in Deutschland in der Ära des Kalten Krieges.

Besondere Erwähnung verdient abschließend die ausgesprochen gelungene und schöne Umschlaggestaltung durch den Herausgeber. Für das Cover hat er einen Freisteller aus Pieter Bruegels Blindensturz gewählt, ein Bildthema, das Blomanns Konzeption in ein heiter selbstkritisches Licht taucht, heißt es doch in der biblischen Quelle des Sujets: „Lasst sie, sie sind blinde Blindenführer. Wenn aber ein Blinder den anderen führt, so fallen beide in die Grube.“ (Mt 15, 14.)

(September 2016)

Matthias Tischer

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016. 312 S.

Wie kaum ein Komponist heute äußert sich Claus-Steffen Mahnkopf zu gesellschaftspolitischen Fragen. Derzeit Hochaktuelles thematisiert sein neuestes Buch: die Frage nach dem Weltbezug der Kunst in Zeiten, in denen das globale Weltgefüge ins Wanken gerät und die Erschöpfung des Planeten droht. Mit Erich Fromm formuliert

er eine engagierte Vision: „Die menschliche Utopie des Messianischen Zeitalters – eine vereinte neue Menschlichkeit, die frei von ökonomischen Zwängen, Krieg und Klassenkampf in Solidarität und Frieden miteinander lebt – kann Wirklichkeit werden.“ (S. 18)

Gewohnt kämpferisch ist die Kritik am Utopieverlust der Postmoderne. Während die Passagen zu Gianni Vattimo und Jean François Lyotard wenig überzeugend ausfallen, sind die Überlegungen zur Notwendigkeit kritischer Analyse und Dekonstruktion äußerst fundiert. Besonders hervorzuheben ist die luzide Darstellung von Grundzügen der Philosophie Jacques Derridas, dessen Begriff der Differenz „nicht nur semiotisch, begrifflich, sachlich, sondern auch zeitlich“ zu verstehen ist: „Es gibt strengen Sinnes keine Gegenwart, sondern nur Verschiebung über diese hinweg. ‚Die philosophische Arbeit besteht in einer beständigen Überschreitung: alles tun, um seine eigene ethnozentrische oder geographische Grenze anzuerkennen, aber, um sie zu überwinden, ohne sie zwangsläufig zu verraten.‘ Dekonstruktion ist somit unendlich, unbegrenzt, ständige Bewegung, stetes Verschieben der Grenze.“ (S. 129)

Auch ist Mahnkopf ein profunder Kenner der Ästhetik Theodor W. Adornos, der er nicht die unbequeme politische Stoßkraft nimmt: Nach Mahnkopf kann Adorno auch heute „als Zeitgenosse gelesen werden“, aktuell gerade seine Gesellschaftsdiagnose (S. 74). Wie Derrida geht es ihm um die Differenz, allerdings – empirischer und sozialwissenschaftlicher – um jene zwischen Anspruch und Sache, Begriff und Wirklichkeit: „Adorno ist methodischer Materialist und als solcher kritisiert er die Zustände der Welt.“ (S. 76)

Äußerst gelungen sind auch die Anmerkungen zu Musik unterschiedlicher Genres. Sie zeigen, wie aus subjektiver Perspektive eine differenzierte kritische Debatte zu leisten wäre. In wenigen Sätzen wird klar, warum etwa *One Moment in Time*, bekannt durch

Whitney Houston, zwar kompositorisch nichts hergibt, aber doch Gefühle anspricht: „die einfachen des Erfolgs, des Triumphs, des Ich-habe-es-geschafft, Ich-habe-es-verdient, Es-lohnt-sich-zu-kämpfen, des Man-muß-nur-wollen, aber auch des Dankes, der Erleichterung über das Erreichte. Gewiß ein Song für die Olympiade, bei der [...] die mehrjährige Vorbereitung sich auf einen einzigen kurzen Augenblick, auf den entscheidenden Moment, konzentriert [...]. Im Kontext dieser Semantik ist [...] dieser Siegersong par excellence Teil der Volksmusik geworden.“ (S. 107) Die Tangos Astor Piazzolas stellen dagegen kompositorische Ansprüche, wobei eine „Kreuzung zwischen Volkskultur und professioneller Verfeinerung“ gelingt. Der Tango ist wirklichkeitsgesättigter, „weil er die erotische und nicht immer erfreuliche Geschlechterdifferenz thematisiert, und die negativen, traurigen Emotionen ausdrückt, welche die ‚many, many moments in time‘ bestimmen“ (S. 110).

Auch bei der Frage nach dem Stellenwert des Werkes gelingt die Darstellung differenziert. An Dieter Mersch, von der Musikwissenschaft nicht selten unkritisch rezipiert, kritisiert Mahnkopf, dass er „nicht nur Werk, Intention, Wahrheit und Form“ verabschiedet, sondern auch den konzeptuell-semiotisch-referenziellen Überbau. Im philosophischen Plädoyer für eine „Avantgarde ohne den intellektuellen Anteil von Konzeptkunst“ ortet Mahnkopf eine dogmatische Position: die Forderung nach „Vollzug, Akt, Performanz oder Ereignis“ bis hin zur „Aisthesis“, der „Nicht-Kunst jenseits der Kunst“ (S. 176f.). Im Vergleich dazu habe Joseph Beuys die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst auf künstlerisch-individuelle und damit legitime Weise verschoben: „Beuys’ generalisierter Kunstbegriff geht transversal durch die gesellschaftlichen Teilsysteme, nicht aber im Sinne einer [...] Ästhetisierung der Welt (denn diese ist in Beuys’ Augen nur ein weiterer Ausfluß des zu überwindenden Konsumismus), sondern

als Produktionsbegriff, angesiedelt zwischen einer Wirtschaftsethik und einer Anthropologie. Der Grundgedanke ist einfach: Die Wirtschaft hat die materiellen und [...] geistigen („spirituellen“) Bedürfnisse des Menschen („der Seele“) zu befriedigen.“ (S. 186f.) Der Frage „Was ist heute das Neue?“ widmet Mahnkopf ein eigenes Kapitel: Avantgarde beinhaltet für ihn „nicht nur die Aufgabe, alternative, weil schärfere Problembeschreibungen zu liefern, sondern auch die Orte zu benennen, wo dies nicht möglich ist, obwohl es notwendig wäre“ (S. 215). Die Frage nach der Aufgabe der Avantgarde führt schließlich zur Denkfigur der „unbedingten Kunst“: „Die Kunst ist der Ort, an dem der Ausdruck und die Lebensweise des Menschen ‚verhandelt‘, zur Diskussion gestellt, erprobt und experimentierend erweitert werden.“ Zugleich „konstruktiv und destruktiv“ arbeitet sie „an dem, was ist“, was jedoch „alle unsere Träume und Projektionen, alles Utopische, was bisher gedacht und gefühlt wurde“, einschließt (S. 263).

Walter Benjamins *Thesen über den Begriff der Geschichte* verleihen den Überlegungen zu einer kommenden Musikkultur enthusiastische Strahlkraft: „Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene.“ Die Mahnkopf vorschwebende andere Musikkultur wäre nur ein wenig anders als unsere plurale, allerdings „richtig eingerichtet“: „In der messianischen Welt ist die Musik von allseitiger und integraler Aktualität [...]. Jetzt kommen die historischen Musik-Zeiten zusammen und fügen sich zu einem bislang in Einzelteile zersprengten Gesamtbild. Die Darstellungsform ist festlich [...]. Diese Musik wird von allen Menschen verstanden, weil Stil- und Bildungsgrenzen ein wirkliches Hören der Musik aller Art nicht mehr verhindern.“ (S. 287)

Das Buch stellt viele Fragen und vieles in Frage – über die Grenzen der Kunst hinaus.

Für die Musikwissenschaft unterstreicht es die aktuelle Herausforderung, sich politischen Fragen zu stellen. Mit seiner kenntnisreichen Überwindung akademischer Fachgrenzen ist Mahnkopf zudem ein Vorbild an interdisziplinärer Kompetenz.

(August 2016)

Susanne Kogler

NOTENEDITION

EMMANUEL CHABRIER: *L'Étoile. Opéra bouffe in drei Akten. Libretto von Eugène LETERRIER und Albert VAN-LOO. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Libretto hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LIV, 410 S. (L'Opéra français.)*

Paul Prévost, der auch als Gesamtherausgeber der Reihe *L'Opéra français* fungiert, unterstreicht in seinem Vorwort zur vorliegenden Edition der Opéra-bouffe *L'Étoile* von Emmanuel Chabrier die Vielfalt der französischen Opernformen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die an den Pariser Opernhäusern in einer außergewöhnlichen Dichte an Aufführungen in allen Genres gegeben wurden. Nach einer Phase weitgehender Nichtbeachtung seit dem Zweiten Weltkrieg – mit Ausnahmen wie *Carmen* oder *Faust* –, registriert Prévost für das 21. Jahrhundert eine Wiederentdeckung, vergleichbar derjenigen der Barockoper, die dieses inzwischen vernachlässigte Repertoire vor allem bei den Interpreten nun wieder zunehmend neu in den Fokus treten lässt (Einspielung unter John Eliot Gardiner, 1984).

Die Reihe *L'Opéra français* im Bärenreiter-Verlag hat deshalb sowohl (oder vielleicht sogar zuerst) das Ziel, einen verlässlichen Notentext für die praktische Aufführung bereitzustellen, zugleich aber als kritische Edition musikwissenschaftlichen Ansprüchen in der Tradition der großen Denkmälerausgaben zu genügen. Die Auswahlkriterien

für die Aufnahme der Werke in die Reihe sind hierbei die exemplarische Bedeutung in musikalischer und dramatischer Hinsicht in Bezug auf Stil oder Gattung. Nach Adolphe Adams *Le Toréador ou l'Accord parfait* (2009) und Édouard Lalo *Fiesque* (2012) ist nun 2014 Emmanuel Chabriers *L'Étoile* in dieser begrüßenswerten Reihe erschienen. Als Herausgeber zeichnen Hugh Macdonald, der sich vor allem für das Werk von Berlioz Verdienste erworben hat, und Paul Prévost für das Libretto verantwortlich.

Chabrier komponierte seine in einem Phantasie-Orient angesiedelte Opéra-bouffe in drei Akten auf ein Libretto von Eugène Leterrier und Albert Vanloo zwischen Juli und Oktober 1877. Ihre Uraufführung erlebte sie am 28. November 1877 im Théâtre des Bouffes-Parisiens. Das Librettisten-Duo war bereits für andere Komponisten erfolgreich tätig geworden. Chabrier, der als ausgebildeter Jurist private Kompositionsstudien betrieben hatte, trat mit *L'Étoile* nach seinen vorhergehenden unvollendeten gebliebenen, verschollenen oder nur in privatem Rahmen aufgeführten Bühnenwerken (u. a. auf Texte von Paul Verlaine) zum ersten Mal an die Pariser Öffentlichkeit.

Chabriers für eine Opéra-bouffe sehr detaillierter und abwechslungsreicher Kompositionsstil mit vielen Ausdrucksbezeichnungen und Tempowechseln rief während der Proben bei den Musikern zunächst Unbehagen hervor. Gerade diese Neuartigkeit sicherte dem Werk jedoch seinen Erfolg mit immerhin 47 Aufführungen, in den Kritiken viel Lob und Chabrier seine Anerkennung als Komponist, belegt u. a. durch Zeugnisse von Francis Poulenc, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Maurice Ravel und Igor Stravinsky.

Seiner Edition legte der Herausgeber Hugh Macdonald die autographe Partitur Chabriers in der Bibliothèque du Conservatoire de Paris (F-Pc MS-8525, jetzt in der Bibliothèque nationale) sowie ergänzend den 1877 bei Enoch gedruckten Klavierauszug

von Léon Roques, dem Dirigenten der Uraufführung, zugrunde. Weitere Materialien im Besitz des Verlags Enoch, deren Urheberschaft ungesichert ist, wurden nicht aufgenommen. Die vorliegende Edition stellt die erste veröffentlichte Partitur der Oper dar. Ein Klavierauszug (Bearbeiter: Karlheinz Müller) mit sangbarer deutscher Übersetzung ist ebenfalls vom Verlag erhältlich.

Nach dem Zeugnis seines Librettisten Vanloo überarbeitete und revidierte Chabrier seine Kompositionen häufig. Dies spiegelt der Zustand des Autographs wider, in dem zahlreiche Überarbeitungsstadien ablesbar sind, deren genaue Datierung jedoch unmöglich erscheint. Viele Revisionen dienten offenbar dazu, den bereits erwähnten Komplexitätsgrad vor allem der Orchesterbegleitung zu verringern.

Der Klavierauszug zeigt gegenüber dem Autograph vor allem eine Fülle zusätzlicher Aufführungsanweisungen für die Sänger, die vermutlich auf die Probenarbeit zurückgehen. Sie wurden zum größten Teil nicht in die Ausgabe aufgenommen. Das Argument, dass sie wohl eher von Roques als von Chabrier stammen, klingt überzeugend. Die Edition enthält neben dem Notentext ein Vorwort des Reihenherausgebers Paul Prévost sowie eine Einleitung des Bandbearbeiters mit kurzen, aber konzisen Informationen zu Komposition, Aufführung und Rezeption, Quellenlage und Besetzung in Französisch, Englisch und Deutsch. Zu den allgemeinen Editionsprinzipien ist wenig zu erfahren, vor allem, dass die ursprünglich von Chabrier vorgesehenen Stimmlagen wiederhergestellt wurden. Auch dies ist ein wichtiger Schritt hin zu den ursprünglichen Intentionen Chabriers. Ebenso sind ein Bühnenplan (der Aufführungen entgegenkommen dürfte), ein Faksimile der Titelseite des gedruckten Klavierauszugs und drei faksimilierte Seiten des Autographs beigegeben.

Die Quellenbeschreibung stellt die beiden Hauptquellen vor, der Kritische Bericht verzeichnet die vom Herausgeber vorgenom-

menen Emendationen zum Autograph, Chabriers Revisionen mit Notenbeispielen sowie Metronomangaben von fremder Hand im Autograph und aus dem Klavierauszug. Der Lesartenapparat zeigt relativ wenig musikalische Varianten, dokumentiert aber detailliert die bereits erwähnten Abweichungen hinsichtlich Vortragsbezeichnungen und Besetzung des Klavierauszugs gegenüber Chabriers Autograph. Dies dürfte für die Aufführungspraxis von besonderem Interesse sein.

Die Edition ist insgesamt mit großer Sorgfalt erstellt, das Notenbild klar im Druck und auch für Aufführungszwecke gut lesbar (wie Aufführungen u. a. in Genf, Berlin, Bielefeld und Frankfurt bereits belegen). Man darf der Ausgabe gemäß der Intention der Gesamtreihe wünschen, dass mit dieser verdienstvollen erstmaligen Vorlage der Partitur von Chabriers grandioser Opéra-bouffe *L'Étoile* – nach d'Indy ein kleines Meisterwerk der musikalischen Komödie – die verdiente Aufmerksamkeit wieder zukommen möge.

(November 2016)

Stefan Morent

Eingegangene Schriften

MARK BAILEY: *The Decline of Serfdom in Late Medieval England. From Bondage to Freedom.* Rochester/Woodbridge: The Boydell Press 2016. IX, 373 S., Abb., Tab.

MANUEL BÄRWALD: *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756).* Beeskow: ortus musikverlag 2016. Band 1: Textteil. Band 2: Katalogteil. VII, VII, 579 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 6.)

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

Beethoven liest. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Julia RONGE. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2016. XII, 334 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 28.)

les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken. Hrsg. von Michael KUNKEL. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPH FLAMM: *Modest Mussorgski. Bildereiner Ausstellung.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 178 S., Abb., Nbsp., Tab. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

LISA GAUPP: *Die exotisierte Stadt. Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag/Hildesheim: Universitätsverlag 2016. 458 S. (Center for World Music – Studies in Music. Band 1.)

Alberto Ginastera in der Schweiz. Essays und Dokumente. Hrsg. von Angela Ida DE BENEDICTIS und Felix MEYER. Basel: Paul Sacher Stiftung/Mainz: Schott Music 2016. 127 S., Abb., Nbsp.

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)

Handbuch der Oper. 14., grundlegend überarbeitete Auflage. Hrsg. von Rudolf KLOIBER, Wulf KONOLD und Robert MASCHKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XII, 958 S.

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

HANS G. HELMS: *Konstruktionen. Texte zur Musik und Kunst. 1954–2010.* Hrsg. von Stefan FRICKE und Achim HUBER. Büdingen: Pfau-Verlag 2016. 391 S. (Quel-