

Besprechungen

SAM BARRETT: *The Melodic Tradition of Boethius' "De consolatione philosophiae" in the Middle Ages*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. Band 1: Text, XVII, 279 S., Abb., Band 2: Transkription und Kommentar. XI, 249 S. (*Monumenta Monodica Medii Aevi*. Subsidia. Band 7.)

The Melodic Tradition of Boethius' De consolatione philosophiae in the Middle Ages ist im Grunde eine Fehlbesetzung für Sam Barretts Studie in der Würzburger Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi*, denn der Autor macht gleich zu Beginn deutlich, dass Boethianische Metra als musikalisch aufgefasst werden können, auch wenn sie ohne notierte Melodien überliefert werden. Die meisten der Texte selbst verweisen auf ihren Status als aufgeführte Gesänge („cantus“) und an einigen nicht-notierten *Aufzeichnungen* lässt sich der Versuch ablesen, „to clarify musical structure through the additional technological means afforded by script“ (S. 19; alle Zitate in dieser Rezension sind dem ersten Band entnommen). Für Barrett ist Musikalität also „immanent“ in Boethius' *De consolatione* und nicht bloß auf deren Melodieüberlieferung beschränkt (S. 11).

Tatsächlich ist das Phänomen der Boethianischen Metra Musikwissenschaftlern spätestens seit 1784, seit Martin Gerberts Ausgabe des Pseudo-Odo Traktats, welches ein solches Metrum in Buchstabennotation enthält, bekannt. Trotz einzelner Arbeiten zu diesem Thema, etwa von Edmond de Coussemaker, Ewald Jammers oder Bryan Gillingham, hatte man bisher jedoch keine Vorstellung von Bedeutung und Ausmaß dieses Phänomens. Barretts Monographie schafft hier Abhilfe: 34 der 39 Metra aus der *De consolatione* finden sich in einem Zeitraum von der Mitte des 9. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts in 125 Einzelaufzeichnungen (zusätzlich zu den

vier notierten Fassungen eines Boethius-Metrums im Pseudo-Odo Traktat). Barretts Arbeit ersetzt damit die bislang unvollständigen und, von musikwissenschaftlicher Warte betrachtet, problematischen Katalogisierungsversuche von Yves-François Riou, Fabio Troncarelli und Margaret Gibson.

Die Auswertung dieser Quellenfülle hinsichtlich ihrer Provenienz, Beschaffenheit, Schreiber, und ihres Inhalts bildet folglich den ersten umfassenden Teil von Barretts Arbeit, unter der Maxime, dass „the surest guide to the historical context of the notated Boethian metra lies in the manuscripts in which they are transmitted“ (S. 25). So verortet er die frühesten Handschriften, welche jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt mit Notation versehen wurden, entlang der Loire, möglicherweise in der Abtei von Fleury. Der früheste Beleg einer gesungenen Verwendungspraxis für ein Boethianisches Metrum liefert wohl die Aufzeichnung von „Felix nimium prior aetas“ in einer Handschrift aus der Abtei zu Corbie (PA13377). Bei diesen Studien zeigt sich, dass sich die Tradierung von Glossen und Neumierungen in beträchtlichem Maße überschneidet, so dass Barrett das Singen von Metra in Verbindung mit „learning in its broadest sense“ (S. 46) sehen will. Einer der besonderen Stärken von Barretts Publikation ist insbesondere sein umsichtiges Vorgehen. So betont er an späterer Stelle nachdrücklich, dass sich trotz der Verbindung von Glossen und Notation letztere auch eigenständig verbreitet habe. Konsequenterweise sei es „difficult to sustain any direct comparison in terms of paths of transmission“ (S. 198).

Ähnlich differenziert betrachtet er auch den Sitz im Leben dieses Repertoires. Barretts akribische Studie der einzelnen Überlieferungsstränge macht deutlich, dass die Neumen dieser Handschriften mal als Hilfen zur metrischen Analyse der Texte dienten, mal als genuine Melodie-Träger fungierten und manchmal auch unbefriedigende, vielleicht nicht bis ins Letzte durchdachte musikalische

Vertonungsversuche liefern. Die von Barrett untersuchten Handschriften waren teils Bestände bedeutender Institutionen, teils aber auch im Privatbesitz klerikaler sowie höfischer Eliten. Bei Quellen wie dem Psalter Ludwigs des Deutschen (BER58) findet sich ein notiertes Metrum sogar im Kontext eines privaten Gebetsbuchs. Demgegenüber steht die Verwendung von „Bella bis quinis“ im Pseudo-Odo Traktat, welcher dieses Metrum ohne viel Aufsehen zur Erläuterung der Quinte verwendet – ein Indiz dafür, dass solche Lieder (und ihre Melodien) den Nutzern bekannt gewesen sein dürften und möglicherweise in der Erziehung junger Sänger eine Rolle spielten. Pointiert fasst Barrett zusammen: „we need to bear in mind a range of potentially intersecting performance practices when considering the notated melodies added to Boethian metra“ (S. 97).

Mit dieser Vielfalt der Aufführungskontexte verbunden ist ebenfalls die Diversität musikalischer Gestaltungsformen, die sich in den überlieferten Melodien trotz ihrer fast ausnahmslos adiastematischen Aufzeichnungsweise ausmachen lassen. Neben der Anwendung rezitativischer Modelle, welche Hochtöne auf metrisch-skandierten Längen platzieren, verweist Barrett auf die Verwendung des Formelvorrats der Psalmtonen. Doch auch hier unterstreicht der Autor die Hybridität und Vielfalt der Überlieferung: „even in the clearest cases there appears to have been a tendency to record musical renditions in which simple and systematic readings are transformed into complex and varied melodic realisations“ (S. 115).

Besondere Beachtung verdient seine ausführliche Beschäftigung mit den Transformationsprozessen der nicht-strophischen Boethianischen Texte unter dem Einfluss von genuin liedhaften Formen wie dem Hymnus oder diverser Refrain-Schemata. Mit der Entwicklung des „neuen Liedes“ im 12. Jahrhundert schließlich verbindet Barrett auch das allmähliche Ausklingen der vielschichtigen, weitverbreiteten Gesangspraxis der Metra.

Bei der differenzierten Vorgehensweise und reichhaltigen Tiefe der Arbeit wird sich wohl manch ein unbeflissener Leser anstatt des in medias-res-Beginns eine pragmatischere Einführung wünschen, welche Schlüsseldaten wie etwa die Namen der Handschriften, die Incipits der Metra usw. klar herausstellt. Auch im weiteren Verlauf hätten tabellarische Übersichten den Detailstudien ein zusätzliches Maß an Übersichtlichkeit verschafft, denn im Gegensatz zu den zahlreichen Illustrationen und Beispielen finden sich abstrahierende Übersichten kaum. Vor allem aber wäre ein deutlicher, erklärender Hinweis auf die Schätze des Editionsbandes hilfreich gewesen – gleich zu Beginn und auch an vielen Stellen innerhalb der Diskussion. Die wenigen Verweise auf Lied- und Handschriftennummern im Editionsband, die sich im Textband finden, sind eher unglücklich: Seitenzahlen hätten das Auffinden der relevanten Stellen erheblich beschleunigt.

Vor diesen praktischen Hürden sollte jedoch kein Leser zurückschrecken. Die Reichhaltigkeit von Barretts Studie lohnt die intensive Lektüre nicht nur für Spezialisten, die sich mit der Vertonung klassischer Texte im Mittelalter befassen, sondern für jeden, der sich mit adiastematischer Notation, der Verwendung und Überlieferung von Musik in Bildungskontexten oder mit anderen mittelalterlichen Liedrepertoires beschäftigt.

(Juli 2015)

Henry Hope

ANNETTE ZIEGENMEYER: Yvette Guilbert. Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören. Köln: Verlag Dohr 2013. 429 S., Abb. (musicologia. Band 11.)

Eindringlich belegt Annette Ziegenmeyer in ihrer Promotionsschrift Yvette Guilberts (1865–1944) Bedeutung für die Etablierung der musikalischen Mediävistik als Forschungsgegenstand im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts und nutzt dabei

die Ideen Guilberts als Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen zu Methode, Wissenschaftsbegriff und Forschungsgegenstand der heutigen Musikwissenschaft.

Auf knapp 300 Seiten beschäftigt sich der Band in drei äußerst kleingliedrig strukturierten Abschnitten mit Guilberts Ästhetik, ihrer Rolle im wissenschaftlichen Umfeld ihrer Zeit sowie mit ihrer Rezeption und Bedeutung. Im Zentrum der Studie steht Guilberts Auseinandersetzung mit altfranzösischem Liedgut, insbesondere mit mittelalterlichen Chansons. Im Jahr 1899 löste sich die Diseuse vom Pariser Café concert und begann damit, dieses neue-alte Repertoire in Konzerten – Concerts-conférences – in Frankreich und den USA (1915–1922) sowie in Noteneditionen zu verbreiten. Ziegenmeyers Studie untersucht unter anderem Guilberts Konzertprogramme und stellt fest, dass der Mediävistin in den USA – insbesondere am New Yorker Neighborhood Playhouse – breiter Spielraum gegeben war, um mittelalterliches Liedgut aufzuführen. Man stand hier neuen Repertoires offener gegenüber als in Frankreich, wo Guilbert in den 1920er Jahren auf Drängen des Publikums (und aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation) noch einmal auf ihr erstes Repertoire der „Gants noirs“ zurückgriff.

Guilberts ganzheitliches Verständnis mittelalterlicher Chansons ist besonders charakteristisch. So ist für sie, neben dem Text und der Musik der Lieder, vor allem deren gestischer, tänzerischer Ausdruck entscheidend. Konsequenterweise spielt die schauspielerische Ausbildung auch eine wesentliche Rolle in Guilberts Versuchen, eine Theaterschule zu etablieren. Zwischen 1919 und 1922 unterhält sie in New York die School of the Theatre, an welcher neben praktischen Fertigkeiten auch historisches Wissen (unter anderem durch Jean-Baptiste Beck und Charles Sears) vermittelt wird und an der Guilbert Gautier de Coincys Marien-Mirakel *Guibour* zur Aufführung bringt. Guilbert selbst sieht die Lieder als „Miniaturdramen“, und

so ist bei ihr „nicht der Text im Zentrum des Vortrags, sondern das, was er impliziert und ausdrückt“ (S. 97).

Entscheidend ist für sie einerseits die Vorstellung, dass das Mittelalter und die Gegenwart von gemeinsamen, menschlichen Empfindungen geprägt sind – ein Gedanke, den sie im Rückgriff auf Honoré Balzac entwickelt und aus dem heraus sie die thematische Anlage ihrer Programme begründet. Andererseits ist das Konzept der Authentizität für Guilbert zentral. Gemeint ist hier nicht die historisch genaue Rekonstruktion von Instrumenten oder Gesangstechniken, sondern eine atmosphärisch-emotionale Echtheit: „Durch das Zusammenspiel von künstlerisch-emotionaler Einfühlung, schauspielerischer Darstellung, Bühnenbild, Requisiten und Kostümen verleiht Guilbert ihren Vorträgen eine fast suggestive und hypnotische Wirkung. [...] Schließlich versetzt Guilbert nicht nur das Publikum, sondern auch sich selbst in einen fast ekstatischen Zustand, indem sie die darzustellenden Charaktere so stark verinnerlicht, dass sie selbst glaubt, beim Geschehen ‚dabei zu sein‘, wodurch der Vortrag umso überzeugender wirkt“ (S. 108f.).

Der zweite Abschnitt des Bandes illustriert Guilberts Versuche, ihr ökonomisches, symbolisches und soziales Kapital einzusetzen, um das ihr fehlende kulturelle Kapital einer akademischen Ausbildung auszugleichen und Fuß zu fassen in akademischen Kreisen. Bemerkenswert ist hier vor allem die Reihe namhafter Wissenschaftler, mit denen Guilbert in Kontakt steht, etwa Jean-Baptiste Beck, Pierre Aubry, Julien Tiersot oder Gustave Cohen. Sie wird nicht nur als Sängerin geschätzt, sondern spielt auch eine entscheidende Rolle in der Vermittlung und Verbreitung von Quellenmaterial. Am Beispiel von Guilberts zweifacher Edition des Liedes *Pourquoi me bat* wird darüber hinaus deutlich, wie sich die Mediävistin über ihre Kontakte zu Bibliothekaren und Wissenschaftlern diverse Primärquellen beschafft, bevor sie diese

„zusammenfügt und hierbei dem poetischen Textrhythmus und ihrem künstlerischen Instinkt folgend Veränderungen vornimmt“ (S. 228).

Auf Grundlage dieser und anderer Beispiele ordnet Ziegenmeyer Guilbert als Verfächterin der von Annette Kreuziger-Herr umrissenen Kategorie einer „Mediävistik zum Hören“ ein und grenzt sie von der heute dominanten „Mediävistik zum Sehen“ ab (Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter*, Köln u. a. 2003, S. 167ff.). Die spätere Anerkennung von Guilberts Leistungen habe unter dieser methodologischen Scheidung gelitten, ebenso wie unter der Professionalisierung und Rationalisierung der Wissenschaft. Ziegenmeyer kritisiert vor allem die „begradigte Musikgeschichtsschreibung“ (Melanie Unseld, „Wider die Begrädigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“, in: *Panta Rhei*, hrsg. von Herbert Colla und Werner Faulstich, München u. a. 2008, S. 109–124), in der die eigentlichen, oft weiblichen Pioniere der Wissenschaft in eine „Schattenökonomie“ abgedrängt werden (Monica Mommertz, „Schattenökonomie der Wissenschaft. Geschlechterordnung und Arbeitssysteme in der Astronomie der Berliner Akademie der Wissenschaften im 18. Jahrhundert“, in: *Frauen in Akademie und Wissenschaft*, hrsg. von Theresia Wobbe, Berlin 2002, S. 31–63). Insgesamt ist diese Argumentation schlüssig, doch scheint die Scheidung und die Terminologie einer „Wissenschaft zum Hören“ und einer „Wissenschaft zum Sehen“ zuweilen zu schematisch. Das Schaffen vieler Mediävisten des frühen 20. Jahrhunderts ließe sich wohl am ehesten in einen Graubereich einordnen, und tatsächlich geht es Guilbert nicht ausschließlich um das Hören, sondern um das gesamt-sinnliche „Erleben“ dieser Repertoires.

Abschließend umreißt der Band zahlreiche diskussionswürdige Neuausrichtungen, unter denen die Musikwissenschaft Guilbert und andere, bisher ausgeblendete Pioniere der Mediävistik wiederentdeckt, und skizziert,

auf welche Weise Guilberts Schaffen der heutigen Wissenschaft neue methodische Anregungen für die Erforschung mittelalterlicher Liedrepertoires bieten kann. Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass etwa Christopher Smalls Auffächerung des Wissenschaftsbegriffs hinsichtlich der Ausführung und Wahrnehmung von Musik keine Beachtung findet. So argumentiert Small nachdrücklich, ganz im Sinne Guilberts und Ziegenmeyers, dass „the fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfils in human life“ (Christopher Small, *Musicking*, Middletown 1998, S. 8).

Ergänzend zu Ziegenmeyers eigenen Überlegungen bietet der etwa 100-seitige Anhang eine Fülle an Materialien zu Guilberts Wirken und Rezeption, welche die Beschäftigung mit der Mediävistin in Zukunft erleichtern wird, auch wenn hier eine tabellarische Übersicht aller bekannten Primärquellen zu Guilbert zusätzlich wünschenswert gewesen wäre. Die Entscheidung, die häufigen Zitate Guilberts fast ausnahmslos in der Originalsprache zu belassen, mag einigen Lesern den Zugang zu diesem Band erschweren, und der Anhang hätte hier eine gute Möglichkeit geboten, die wichtigsten Textpassagen in Übersetzung nachzuliefern.

Nicht nur Mediävisten, sondern allen, die ein Interesse an der Geschichte und Weiterentwicklung der Musikwissenschaft haben, sei Ziegenmeyers Studie dennoch als anregende Diskussionsgrundlage empfohlen.

(April 2015)

Henry Hope

„Die süße Macht der Töne...“. Zur Bedeutung der Musik in Shakespeares Werken und ihrer Rezeption. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Annette SIMONIS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 284 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik. Band 9.)

William Shakespeare hat in hohem Maße musikalisch gedichtet und seither unzählige Komponisten zu den unterschiedlichsten Vertonungen seiner Ideen angeregt. Der Versuch, beides überblicksartig darzustellen, gleicht einem Wagnis, das ebenso unmöglich wie wichtig innerhalb der deutschen Musikwissenschaft anmutet. Ist in englischer Sprache bereits mit einschlägigen Katalogen, Handbüchern sowie der *Music in Shakespeare*-Onlinedatenbank das Thema Shakespeare und Musik eingehend aufgearbeitet, sind entsprechende Abhandlungen im deutschsprachigen Bereich nur vergleichsweise punktuell publiziert worden. In diesem Sinne ist der Sammelband der Musikwissenschaftlerin und -pädagogin Ute Jung-Kaiser und der Anglistin Annette Simonis, der auch die beiden englischsprachigen Beiträge in deutscher Übersetzung abdruckt, ein lesenswerter Einstieg in die musikalischen Seiten Shakespeares und seiner Rezeption, zumal der Band mit einer Fülle unterschiedlicher wissenschaftlicher Perspektiven vielfältige Zugänge anbietet.

Den Grundstein legen die beiden ersten Beiträge von Christopher R. Wilson und Jung-Kaiser, die sich eingehend mit unterschiedlichen Facetten musikalischer Anknüpfungspunkte in Shakespeares Dramen beschäftigen. Wilson fokussiert unter dem Begriff der „Bildlichkeit“ („imagery“) symbolische und metaphorische Deutungsebenen wiederkehrender Instrument- und Naturmotive in Shakespeares Texten und Regieanweisungen. Diese Überlegungen zu dichterisch angelegten, subtilen musikalischen Elementen ergänzt Jung-Kaiser mit Überlegungen zur historischen Umsetzung von konkret durch Regieanweisungen und

Liedeinlagen verlangter Musik und stellt die entsprechende problematische Überlieferungslage dar. Beide Texte arbeiten dabei den Stellenwert der Musik als atmosphärisch tragende Rolle für „süße“ Gemütszustände sowie irritierend-entrückende Stimmungs- bis Charaktertransformationen gendersensibel heraus und setzen diese fallweise mit elisabethanischen Vorstellungen einer Sphärenharmonie in Verbindung.

Auf dieser Basis folgen die nächsten drei Aufsätze mit unterschiedlichen Tiefenbohrungen. Till Kinzel beschäftigt sich mit den Auswirkungen von Musik auf Shakespeares melancholische Figuren als ambivalente Charaktere zwischen Krankheit und Selbstinszenierung, vor dem Hintergrund des zeitgenössischen musiktherapeutischen Diskurses (v. a. Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*, 1621). Annette Simonis spürt der Bedeutungsoffenheit fremdartiger Musik in *The Tempest* nach, und Christian Kelnberger stellt philologische Untersuchungen zu zwei erhaltenen Liedvertonungen aus Shakespeares Dramen an.

Der Rest des Bandes dreht sich um „einige repräsentative Beispiele“ (S. IX) der musikalischen Shakespeare-Rezeption und verfolgt dabei rezeptionsgeschichtliche, musikanalytische und performative Herangehensweisen an Opern-, Instrumental- und Ballettmusik aus drei Jahrhunderten. Die Stärke der Beiträge liegt dabei vor allem darin, dass die Autorinnen und Autoren sowohl einzelne Beispiele in ihren Kontexten intensiv besprechen als auch den Blick über die Jahrhunderte hinweg zu Vergleichsvertonungen und Inszenierungen sowie deren jeweiligen Ästhetik schweifen lassen.

Ein klarer Schwerpunkt liegt auf Giuseppe Verdis Umgang mit Shakespeare-Dramen und deren Wirkungsgeschichte: Caroline Lüderssen fokussiert die Inszenierung von Verdis *Falstaff* an der Frankfurter Oper 2013/14, während Susanne Popp Fritz Buschs Bemühungen um Inszenierungen von Verdis *Macbeth* in Dresden (1928), Berlin (1931), Glyn-

debourne (1938/39), New York (1941) und Stockholm (1947) nachzeichnet. Joachim Campe spürt der schwierigen Entstehungsgeschichte von Verdis und Arrigo Boitos *Otello* nach und arbeitet dabei vor allem die Charakterzeichnungen Jagos und Desdemonas heraus.

Jörn Rieckhoff widmet sich den *Sommernachtstraum*-Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys. Er kann durch seine breite Einbettung in die Quellen – bei denen er allerdings ausgerechnet eine im folgenden Beitrag von Geraldine Morris angesprochene Übersetzung von *A Midsummer Night's Dream* durch Moses Mendelssohn nicht einbezieht – und zeitgenössische Bezugstexte überzeugende neue musikanalytische Einsichten in die Ouvertüre von 1826 gewinnen. Höchst lesenswert sind außerdem die Schlaglichter auf weniger bekannte Beispiele: Michael Schwarte stellt pointiert Thomas Adès' kompositorische Auseinandersetzung mit Shakespeare zwischen Vorbildorientierung und Eigenständigkeit in dessen *The Tempest* (2004) heraus. Einen in musikwissenschaftlichen Sammelbänden seltenen und intensiven Einblick in Tanzchoreographien gewährt Geraldine Morris anhand des an Mendelssohn später Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* (1842) orientierten Ballettstücks *The Dream* (1964) von Frederick Ashton.

Diese Vielfalt beeindruckt und garantiert eine anregende Lektüre. Heikel bleibt allerdings die ohne Frage schwierige Auswahl der besprochenen Stücke. Die Entscheidung der Herausgeberinnen, für die Shakespeare-Rezeption nur „bedeutende Adaptionen“ „mit nachhaltiger Rezeptionsgeschichte“ (S. X) herauszugreifen, führt zu auffälligen Schwerpunkten auf Verdi und Mendelssohn, obgleich diese durch einige weniger bekannte Beispiele gewissermaßen aufgefangen werden. Allerdings hätte die Auswahl unter den Shakespeare'schen Dramen auch noch andere Möglichkeiten für den Nachvollzug von deren musikalischer Rezeption zugelassen. Leuchtet etwa ein Schwerpunkt auf *The*

Tempest als Shakespeares „most musical play“ (Lindley/Simonis, S. 97) durchaus ein, so bleibt unverständlich, dass die kanonische Präsenz der Komödie im englischen Theaterrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts, die u. a. zur Auslobung von Kompositionswettbewerben führte, nicht einmal erwähnt wird. Schade ist außerdem, dass zwar durchgehend eine reiche Bebilderung den Einblick ins Thema ergänzt, die Abbildungen aber nur in wenigen Beiträgen argumentativ eingebunden werden. Ungeachtet dieser Kritikpunkte bietet das Buch einen soliden Einstieg in das ebenso umfangreiche wie faszinierende Themengebiet Shakespeare und Musik.

(Juni 2015)

Ina Knoth

MICHAEL HEINEMANN: *Die „alte“ Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Köln: Verlag Dohr 2014. 189 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 3.)*

MARCO SCACCHI: *Cribrum Musicum. Kommentierte lateinisch-deutsche Edition der Ausgabe Venedig 1643 inkl. Auflösung des Rätselkanons. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 388 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 4.)*

Iudicium Cribri Musici. Dokumente zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Kommentierte lateinisch-italienisch-deutsche Edition der Schriften von Paul Siefert, Marco Scacchi und Hieronymus Ninius. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2014. 227 S., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 5.)

In der Reihe der von Michael Heinemann in Dresden edierten und im Kölner Dohr-Verlag publizierten *Schütz-Dokumente* sind gleich drei Bände (in der Reihe die Nummern 3–5) neu erschienen, die thematisch eng zusammengehören. Band 3 enthält Heinemanns Schrift *Die „alte“*

Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert, und in den Bänden 4 und 5 werden die zentralen Texte der Polemik präsentiert. Der Titel von Band 3 erinnert deutlich an denjenigen von Heinemanns Habilitationsschrift (Berlin TU, 1997): *Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert. Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts* (so die Formulierung im Literaturverzeichnis von Band 1 der *Schütz-Dokumente*). Der Leser freut sich und begrüßt die Publikation der Arbeit, auch Jahre nach ihrer Entstehung, handelt sie doch von einem keineswegs peripheren Gegenstand. Üblicherweise klärt der Autor im Vorwort seines Buches die Zusammenhänge. Merkwürdigerweise ist das hier nicht geschehen. Mit keiner Silbe wird erläutert, dass die drei Bände auf Heinemanns Habilitationsschrift zurückgehen oder doch in engem Zusammenhang mit ihr stehen. Stattdessen erweckt der Autor den Eindruck, es handele sich um eine aktuelle Publikation. Vermutlich spielt Heinemann nicht mit offenen Karten, weil sein Text ganz offenbar nicht wirklich aktualisiert wurde. Der Verdacht liegt jedenfalls nahe, denn der weit überwiegende Teil der Sekundärliteratur, die sein Buch verzeichnet, ist vor 1995 erschienen; Titel, die nach 2000 publiziert wurden, gibt es nur von Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Aleksandra Patalas und Heinemann selbst. Gewiss, zur Scacchi-Siefert-Polemik ist in den letzten Jahren nicht übermäßig geforscht worden. Aber Heinemann greift weiter aus, und wenn er sich etwa in Kapitel 4 zu Kircher oder Mattheson äußert, vermisst man schon beispielsweise die Einbeziehungen der Arbeiten von Melanie Wald-Fuhrmann oder von Bernhard Jahn und Wolfgang Hirschmann. Auch hätten die Ausführungen zu Schütz fraglos von den einschlägigen Forschungen etwa Mary Frandsens profitiert; selbst ein schon älterer, das künstlerische Selbstverständnis von Schütz

erhellender Text Joshua Rifkins aus dem *Schütz-Jahrbuch* 1987 fehlt. Warum Heinemann auf eine Aktualisierung verzichtet hat, warum er, mit anderen Worten, eine Arbeit vorlegt, die zumindest in manchen Passagen nicht den aktuellen Stand der Forschung repräsentiert, bleibt rätselhaft und jedenfalls bedauerlich.

Mit dem Titel seines Buches zielt Heinemann auf den Diskurs über „alte“ Musik im 17. Jahrhundert, aufgehängt an der Polemik zwischen Scacchi und Siefert, in die bekanntlich noch weitere Personen, darunter Heinrich Schütz, involviert waren. Als zentrale Themen erweisen sich schon im ersten Kapitel (in dem die Chronologie des Streits instruktiv nachgezeichnet wird) zwei Fragestellungen: Welche Möglichkeiten und Grenzen haben die seit Scacchi vorgelegten Entwürfe für eine Stillehre und wie hat man vor dem Hintergrund einer solchen Lehre die zeitgenössische protestantische Kirchenmusik positioniert?

Die Entwicklung der Stillehren verfolgt der Autor vor allem im letzten Kapitel über Bernhard, Berardi und Fux, über Werckmeister und Mattheson bis hin zu Bach. Heinemann referiert die jeweiligen Positionen und macht gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Säkularisierungsprozess aus, erkennbar am Verzicht auf ausführliche Regeln, an deren Stelle kompositorisch die Arbeit mit Klängen statt mit Linien und ästhetisch die Akzeptanz des Geschmacks getreten sei. Das ist fraglos zutreffend, wenn auch nicht wirklich neu. Spannender wird es bei der Frage nach dem Umgang und der Positionierung der Kirchenmusik. Heinemann zufolge zielte schon Scacchi bei seinen Invektiven gegen Siefert weniger auf satztechnische Details, als vielmehr auf „die Frage nach Bedingungen und Möglichkeit von Kirchenmusik [...], als einer Kunst, die durch Funktion, Aufführungsort und -anlass von anderen kompositorischen Gattungen getrennt ist und nun auch in ihren Gestaltungsmitteln einer Differenzierung

anscheinend bedarf“. Zwar sei jegliche Stillehre letztlich nicht dazu ungeeignet gewesen, der Kirchenmusik verbindliche Kompositionsregeln zu geben. Dennoch kommt Heinemann immer wieder auf die „Eigenständigkeit und Dignität von Kirchenmusik“ zurück, die Scacchi und alle seine Gewährleute auch deshalb beschworen hätten, weil die Musik im Gottesdienst überhaupt gefährdet gewesen sei. In Kapitel 2 („Paradigma Kirchenmusik“) und vor allem in Kapitel 3 („Stilreines Komponieren“) versucht der Autor, diese These zu untermauern.

Das aber kann nicht gelingen. Erstens ist von einer Gefährdung der protestantischen Kirchenmusik im fraglichen Zeitraum keine Rede. Vielmehr haben sich ihre Komponisten seit Michael Praetorius in aller Regel an den jeweils modernen musikalischen Strömungen orientiert – ein Trend, der sich ungeachtet kritischer Stimmen bis zur theatralischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert verfolgen lässt. Zweitens sieht Heinemann darüber hinweg, dass Musik zu geistlichen Texten nicht eo ipso für die Liturgie des Gottesdienstes geschrieben wurde (auf die Schwierigkeiten, in die man hier bei Schütz gerät, hat schon Eberhard Schmidt 1961 aufmerksam gemacht), und dass es nicht gleichgültig war, ob man, wie Schütz, am Hof arbeitete oder, wie Hammerschmidt, als Kantor an einer städtischen Kirche. Schütz jedenfalls verstand sich nie als Kirchenmusiker, sondern als Hofkapellmeister. Die täglichen Gottesdienste in der Schlosskapelle überließ er seinem Vertreter, und in die Polemik zwischen Scacchi und Siefert schaltete er sich lediglich ein, weil ihm die Solidität des Komponierens am Herzen lag. In der Vorrede an den Leser seiner *Geistlichen Chor-Musik* von 1648 spricht Schütz zwar vom unverzichtbaren alten kontrapunktischen Stil auch als vom „Stylus der Kirchen-Music“. Doch wird seine Formulierung relativiert durch die Ausführungen wenige Zeilen zuvor, wo Schütz

in Erinnerung an seine frühen Jahre in Venedig Anfängern die „gute Ordnung“ empfiehlt, im generalbasslosen Stil Stücke mit weltlichem oder geistlichem Text zu schreiben. Heinemanns Schluss, Schütz sei an der Erhaltung einer „kompositorisch selbstständigen protestantischen Kirchenmusik“ (S. 110) interessiert gewesen, ist jedenfalls unhaltbar, und auch mit seiner Behauptung, der Dresdner Hofkapellmeister habe sich mit Rücksicht auf die Regeln Scacchis dazu gezwungen gesehen, ältere Sätze bei der Aufnahme in die *Geistliche Chor-Musik*, in die *Geistlichen Gesänge* oder in die Neuausgabe des *Becker-Psalter*s zu revidieren, schießt der Autor weit übers Ziel hinaus.

Die Publikation der Dokumente zum Scacchi-Siefert-Streit in den Bänden 4 und 5 ist eine verdienstvolle Sache, für die man dem Herausgeber nur danken kann. Endlich sind alle Quellen mit Übersetzungen und mit Spartierungen sämtlicher Notenbeispiele beieinander. Bei Stichproben in Band 4 sind allerdings einige Fehler ans Licht gekommen; auf S. 18–24 etwa „versa“ statt „verba“, „intelligent“ statt „intelligere“, „potent“ statt „potest“, „genera“ statt „genere“, „paces“ statt „partes“, „velum“ statt „verum“, „interdictum“ statt „intellectum“. Die Übersetzungen scheinen weitgehend gelungen, auch wenn etwa die Übersetzung von „tonus“ mit „Ton“ statt mit „Kirchentonart“ wenig überzeugt. Die Kommentare sind leider äußerst knapp gehalten. Und in den Kopfzeilen hätten die jeweiligen originalen Seitenzahlen die Benutzung vor allem der umfangreicheren Texte gewiss erleichtert.

(März 2015)

Walter Werbeck

EMILIO SALA: *The Sounds of Paris in Verdi's „La traviata“*. Übers. von Delia CASADEI. New York: Cambridge University Press 2013. XV, 206 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

Die jüngst erschienene englische Übersetzung von Emilio Salas zunächst auf Italienisch verfassten Monographie zu dem Nachhall von Pariser Klängen in Giuseppe Verdis Operschaffen – *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella „Traviata“* (Turin 2008) – soll hier zum Anlass genommen werden, eine methodisch wegweisende Studie vorzustellen, deren beispielgebender Ansatz zu einer kulturwissenschaftlich orientierten Musiktheaterforschung kaum an Aktualität eingebüßt hat, stattdessen in seinem Potential noch lange nicht erschöpft ist. Und es ist gewiss kein Zufall, dass sich Sala bei seiner Spurensuche nach einem spezifischen Pariser „Sound“ in Verdis *La traviata* intuitiv einem Bereich nähert, dessen Bedeutung für die Musiktheaterforschung weiterhin auf bedauerliche Weise marginalisiert wird: Gemeint ist der Tanz und in diesem Fall insbesondere die Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts, die nicht nur ein Spiegel der sozialen Spannungen in der zwischen der Juli-Monarchie und dem Second Empire aufblühenden Großstadt waren, sondern die tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Umbrüche auch maßgeblich vorantrieben. Dass sie im Zuge der *Verstädterung der Oper* (Anselm Gerhard) daher gerade für das französische beziehungsweise französisch geprägte Musiktheater von eminenter Bedeutung waren, soll nicht weiter erstaunen – vielmehr erstaunt, dass dieser Sachverhalt in seinen musikdramaturgischen und letztlich kompositorischen Konsequenzen bislang noch kaum zur Kenntnis genommen wurde, sieht man von wenigen Arbeiten, wie eben jene von Emilio Sala, ab.

Sala begegnet dem lange Zeit vorherrschenden Verdi-Bild als einem italieni-

schen Nationalhelden ländlicher Abstammung mit äußerster Skepsis und sieht ihn vielmehr unter dem Einfluss der gerade aufblühenden Ästhetik der Moderne (im Sinne Charles Baudelaires). Es liegt nahe, dass sich Sala in diesem Zusammenhang auch wiederholt auf Walter Benjamins *Passagen*-Projekt bezieht, um den schmalen Grad beziehungsweise die subtilen Übergänge (Passagen) zwischen Realität und (künstlerischer) Imagination aufzuzeigen, die diese „Hauptstadt“ und gleichzeitig „Traumstadt“ des 19. Jahrhunderts (Benjamin) so charakteristisch prägten. Dennoch konzentriert er sich keinesfalls ausschließlich auf die Rezeption urbaner Erfahrungswirklichkeiten im (Musik-)Theater, vielmehr betont er ausdrücklich, dass gerade umgekehrt Kunst (und insbesondere Theater) soziokulturelles Leben maßgeblich beeinflusst: Menschen imitieren Produkte künstlerischer Phantasie, um sie sich anzueignen und sie in ihren Alltag zu integrieren (vgl. hierzu insb. S. 93ff.). In diesem Zusammenhang übt Sala sehr dezidiert Kritik an Theorien, die einen unmittelbaren Spiegeleffekt zwischen historischer Realität und Mythen kollektiver Einbildungskraft konstatieren. Stattdessen spricht er von „Verdichtungen“ mit einem psychoanalytischen Bedeutungshorizont (beispielsweise zwischen realen Personen und literarischen Gestalten): Die historische Realität verhält sich zu künstlerischen Produktionen ebenso wie Träume zum Bewusstsein nach dem Erwachen.

Sehr nachdrücklich betont Sala, dass es ihm bei seiner Spurensuche nach alltäglichen Mythen (Roland Barthes, vgl. S. 61) beziehungsweise nach dem Mythos der Stadt Paris (Karlheinz Stierle, vgl. S. 9) in Verdis *La traviata* darum gehe, sich einem relationalen Gefüge aus musikalischen und nicht musikalischen Phänomenen anzunähern, das zu einer doppelten Bewegung zwischen einer „Kontextualisierung des Textes“ und einer „Textualisierung des Kontextes“

führe (vgl. hierzu das „Prelude“, S. 6, sowie seine Ausführungen zu „Musicology and Ethnomusicology“, S. 173, im Folgenden zitiert): „I confess to a certain disappointment, or even irritation, with those cultural studies on music in which the subject matter is only that which surrounds the text. Yet a purely formal analysis of works treated as monads outside any relational network leaves me rather indifferent. The way I have searched within (and not just around) *La traviata* for the ‚system‘ of relations on which its historical meaning largely depends has led me instead to follow a double movement of ‚contextualization of the text‘ and ‚textualization of the context‘.“ Gerade diese dichte Vernetzung von Erörterungen zu kulturhistorischen Kontexten und originär musikalischen Argumentationen ist es auch, die seine Ausführungen so bestechend machen, zumal sie niemals die Musik als das eigentliche Zentrum der Untersuchungen aus dem Blick (beziehungsweise aus dem Ohr) verlieren.

Nicht ohne Grund beginnt Sala als ausgewiesener Spezialist für französische Melodramen mit seinen Recherchen bei den Pariser Boulevard-Theatern, die Verdi zeitweise mehr faszinierten als die „großen Produktionen“ der etablierten Häuser, allen voran der Pariser Opéra. Fünf Produktionen aus diesem Repertoire musiktheatraler Subkulturen, die sich seinerzeit nicht nur größter Beliebtheit erfreuten, sondern auch namhafte Dramatiker wie Alexandre Dumas (père) und Victor Hugo nachweislich zu eigenen Stücken anregten, schenkt Sala besondere Aufmerksamkeit: *Le Chiffonnier de Paris*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Monte-Cristo*, *Robert Macaire* und *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer*. Besprochen werden in diesem Zusammenhang unterschiedliche Funktionen der obligatorischen Musikuntermalungen, die Sala zufolge veritable „Soundtracks“ darstellten: „In short, music – with its ability to remain in the mind – ‚fixes‘ the focal points of on-

stage development and functions as the nervous system of the performance. Since it had been made to be heard rather than listened to, it can be thought an integral part of the performance's ‚soundtrack‘, and thus as almost completely lacking in aesthetic autonomy.“ (S. 25f.) Mit Bezug auf *Le Chiffonnier de Paris* erörtert er, dass es sich bei diesem „Soundtrack“ aufgrund seiner „cultural and psycho-social (as well as dramaturgical) relevance“ geradezu um ein „Songbook“ einer ganzen Epoche handelt habe: „Life itself was, as it were, part of these pieces of music: the excerpts belong more to the physiological or existential sphere than to the realm of aesthetics.“ (S. 29) Am Beispiel von *Le Chevalier de Maison-Rouge* werden insbesondere die „spotlight effects“ von instrumentalen Soli vorgestellt, die einen Einblick in die „innere“, psychologische Konstitution eines Charakters gewähren, während an *Monte-Cristo* eine neuartige szenische Konzeption hervorgehoben wird, die Verdi nachhaltig beeinflusste. Anstelle eines (mehr oder weniger spektakulären) Dekors wurden durch die Bühnenbildgestaltung nun in erster Linie musikalisierte Räume eröffnet, die mit den dramatischen Vorgängen eng verbunden waren: „[...] the new mise en scène was primarily a new mise en musique and mise en espace.“ (S. 44) Und während Sala *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer* als Modell für eine Verdi-typische Musikdramaturgie vorstellt, zumal dieses Melodram eine direkte Vorlage zu Verdis *Stiffelio* bildete, und in diesem Zusammenhang „Topoi einer melodramatischen Rhetorik“ erläutert, derer sich Verdi bediente, hebt er an *Robert Macaire* musikdramaturgische Topoi hervor, denen wir ebenso in den zeitgenössischen Ballets pantomimes und (wenngleich etwas seltener) in „großen Opernproduktionen“ begegnen: Zur Darstellung von Bewusstseinsweiterungen (wie in den seinerzeit überaus beliebten Schlafwandel-Szenen) und schließlich diabolischen alias inferna-

len Kontrollverlusten wurden obligatorisch Tanzkompositionen herangezogen, die auf Modelle seinerzeit beliebter Gesellschaftstänze zurückgriffen, zumal letztere auch in der „Realität“ des Stadtlebens zu ebensolchen, gleichermaßen bedrohlichen wie faszinierenden Bewusstseinsentgrenzungen führten.

Den vor allem auf „Bals publics“ (einer liberalen Errungenschaft der Juli-Monarchie) neu aufblühenden urbanen Tanzkulturen, die nicht zuletzt der Pariser Demimonde erstmals ein öffentliches Podium boten, nähert sich Sala mit Erörterungen zur Polka und Valse à deux temps, konkreter: einer walzerartigen Polka und einem polkaartigen Walzer aus Alexandre Dumas' (fils) *La Dame aux camélias* als besonders raffinierte Beispiele für die seinerzeit typische, überaus kreative und bisweilen auch (wie im vorliegenden Fall) sehr hintersinnige Vermischung unterschiedlicher Tanzformen. Dieses bemerkenswert erfolgreiche *Pièce mêlée de chant* erlebte seit seiner Premiere im Februar 1852 rund 100 Aufführungen, so dass von Verdis Kenntnis dieses Stücks ausgegangen werden kann. Dementsprechend spannt Sala von hier aus ein Netz an musikalischen Beziehungen zwischen stofflich verwandten Stücken wie *Manon Lescaut* (insbesondere in der melodramatischen Fassung von Théodore Barrière und Marc Fournier für das Théâtre du Gymnase, 1851, später ergänzt mit Hinweisen zu Daniel-François-Esprit Aubers gleichnamigen, Opéra comique von 1856, wobei sich auch ein Vergleich mit dem gleichnamigen Ballett von Jacques François Fromental Élie Halévy, 1830, angeboten hätte), *La Vie de Bohème* (eine Zusammenarbeit von Barrière mit Henry Murger für das Théâtre des Variétés, 1849) sowie dem *Dame aux camélias*-Derivat *Les Filles de marbre* (1853, auch hierzu gibt es ein Ballett-Pendant, vertont von Cesare Pugni, 1847), um Verdis *La traviata* erfrischend neue Facetten zu verleihen. Besondere Beachtung finden in

diesem Zusammenhang die musikalisch vermittelten „Körperbilder“ und charakteristischen Bewegungen (Gesten) der jeweiligen Protagonistinnen, Funktionen von Erinnerungsmotiven (insbesondere bei den Darstellungen ihres Sterbens) und schließlich das vermeintliche Gegensatzpaar von diegetischer und extra-diegetischer Musik, das Sala durch die Einführung einer dritten Größe, der „sonic subjectivisation“ (nach Sergio Micelli, vgl. S. 154f.), nivelliert. Aber auch seine grundsätzlichen Ausführungen zu seinem methodischen Vorgehen, die er in seine musikanalytischen Erörterungen immer wieder sehr dezent einwebt, gleichen einem salomonischen Urteil, das (in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen) virulente Polarisierungen unversehens in Luft auflöst: „My work entails documentation but also the re-reading and re-appropriation of the materials collected, among which it is not always easy to tell fact from interpretation, original meaning from reconstructed meaning. [...] Therefore, even though we have just stumbled across the oft-quoted fragment 481 from Nietzsche's *The Will to Power* (‘there are no facts, only interpretations’), I do not wish to devalue empirical research or (worse still) deprive things of their immanent historical meaning. Yet I concede that the latter must be constantly reconstructed and renegotiated. Perhaps I can tailor Nietzsche's remark to the spirit of this study by juxtaposing the epigraph by Barilli that opens this book's Prelude: there are no facts without interpretations. This book takes distance from the neo-positivistic claim to facts without interpretations, but also from an excessively abstract critique – a postmodern stance, if you will – that philosophises on interpretations without facts.“ (S. 112f.) Diesem klaren Statement stimmt man gerne zu!

(September 2015) *Stephanie Schroedter*

HERMANN DANUSER: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN, Christian SCHAPER und Laure SPALTENSTEIN. Schliengen: Edition Argus 2014. Band 1: *Theorie*, 556 S., Abb., Nbsp. Band 2: *Ästhetik*, 485 S., Abb., Nbsp. Band 3: *Historiographie*, 527 S., Abb., Nbsp. Band 4: *Analyse*, 455 S., Abb., Nbsp.

Hermann Danuser hat die musikhistoriographischen Veränderungen etwa seit Mitte der 1970er Jahre nicht nur kontinuierlich mitvollzogen, sondern vor allem auch – das geht aus seinen gesammelten Vorträgen und Aufsätzen eindrucksvoll hervor – maßgeblich initiiert und getragen: initiiert mit einer ungemein differenzierten, gänzlich unpolemischen Auseinandersetzung mit vorherrschenden historiographischen Konzeptionen, getragen durch die schier überwältigende Fülle seiner anregenden und weiterführenden Arbeiten, die jetzt problemlos erkennbar wird. In Deutschland mochten sich diese Veränderungen komplementär zu solchen der „kompositorischen Lage“ ergeben haben, wie sie besonders drastisch in den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ spürbar wurden, aber sie stellten sich als ein internationales Phänomen heraus, das im musikwissenschaftlichen Kontext von Danuser mit allen Folgerungen besonders eindringlich dargestellt, diskutiert und reflektiert wurde (vgl. zum Beispiel Bd. 2, S. 377 oder Bd. 2, S. 413ff.). Mögen seine Arbeiten auf diese Weise sich ihrerseits – neben allen musikhistorischen Informationen – als ein „historisches“ Dokument erweisen, so sind sie doch – leider! – keinesfalls „repräsentativ“; denn die Einsichten und Erkenntnisse, zu denen er gelangt ist, ihre Einbindung in einen übergreifenden kulturgeschichtlich-politischen Kontext, die Weite und Tiefe der fruchtbar gemachten Kenntnisse, über die er souverän verfügt, die abwägende argumentative Großzügig-

keit, die über Schwächen hinwegsieht, das darstellerische Vermögen: Das alles stand und steht eben doch nur ihm zur Verfügung. Seine schlechterdings bestechende Auseinandersetzung mit Thomas Manns *Doktor Faustus* (Bd. 1, S. 175ff.) vermag im Bereich wissenschaftlicher Prosa durchaus auch der Sprachkunst eines Thomas Mann standzuhalten. Das zählt umso mehr, als – wie Brecht im „Arbeitsjournal“ einmal von einer Diskussion mit Feuchtwanger berichtete – die „Beschreiber“ mit der „Qualität ihrer Formulierungen“ in letzter Instanz über „die Geschichte triumphieren“ werden. Das wäre auch von denjenigen zuzugeben, die mit guten Gründen rhetorischen Aufwand verachten.

Mit den vier hervorragend ausgestatteten und redaktionell betreuten Bänden – man traut sich kaum, Notizen einzutragen oder Unterstreichungen vorzunehmen – werden nicht weniger als 127 Aufsätze oder Vorträge veröffentlicht, davon immerhin 22 erstmals auf Deutsch, zumeist sogar erstmals überhaupt. Aus ganz unterschiedlichen Anlässen hervorgegangen, ergänzen, vervollständigen oder führen sie die Themen und Arbeitsbereiche weiter, die Danuser mit der ohnehin schon stattlichen Reihe seiner Buchpublikationen der Musikwissenschaft erschlossen hat; sie reichen entsprechend von grundlegenden Enzyklopädie-Artikeln (zum Beispiel die Artikel „Gattung“, „Interpretation“, „Neue Musik“, „Gustav Mahler“) bis hin zu substantiellen, bislang bibliographisch kaum erfassten Programmheft-Beiträgen (etwa „Zur Partitur der *Lukas-Passion* von Penderecki“), die mit ihren dem Anlass geschuldeten Pointierungen besonders willkommen sind. Die Reihe der Komponisten, denen sich Danuser zuwendet, reicht von Rameau bis Rihm mit dem Schwergewicht des 19./20. Jahrhunderts. Dass eine Vielzahl der Arbeiten der Musik und dem musikalischen Denken Mahlers und Schönbergs gewidmet ist, war zu erwarten und mag mittlerweile konven-

tionell wirken, doch wäre zu bedenken, dass Danuser vielfach überhaupt erst zur Etablierung ihres Ranges beitrug. Umso mehr überrascht es dann, dass er etwa auch Komponisten wie Strauss, Reger, Honegger, Eisler, Schostakowitsch, Cage, Carter, Rochberg oder Schnebel substantielle Beiträge widmete. Durchweg bringt Danuser dabei einerseits auch solche Aspekte von Wirkung zur Sprache, die zumeist eingeklammert werden, wie etwa die – taktvoll – konstatierte „geringe Neigung zur Bescheidenheit“ der Schönbergschule, die dann jedoch, wie er konstatiert, bis hin zur „Verunglimpfung“ von Komponisten wie Bartók oder Strawinsky ging, die nun einmal „andere Wege beschritten“ (Bd. 3, S. 124), wie er andererseits eindringlich für Werke wie etwa Hindemiths Neufassung seiner Oper *Cardillac* (Bd. 2, S. 471f.) plädiert, auf der ein geradezu „negativer“ Mythos lastet und die als Inbegriff von subalternen kompositorischer Selbstzensur gilt, die ihn aus dem Kreis ernst zu nehmender Komponisten katapultierte. Danuser zitiert grundsätzlich Lucien Febvre: „Am Ursprung jeder wissenschaftlichen Errungenschaft steht der Nonkonformismus.“ (Bd. 3, S. 274.) Doch zum Konformismus des Anderseins sind Danusers Arbeiten keinesfalls zu zählen.

Er plädiert denn auch nachdrücklich für Pluralismus (Bd. 1, S. 123) und für eine theoretisch und wissenschaftspraktisch freie Wahl von Perspektiven, unter denen Gegenstandsbereiche aufgeschlüsselt werden können (Bd. 1, S. 124). Konstatiert er etwas ironisch, dass „Niemand nach Methodologie“ dürstet (Bd. 1, S. 104), so erweist er zwingend, dass erst durch das Insistieren auf Methodenreflexion die freie und zugleich auch befreiende Perspektivwahl wohlbegründet hergestellt werden kann. Auf diese Weise lassen sich viele seiner Texte auch wie Anleitungen zum Gewinnen abwägender musikhistorischer Einsichten lesen. Das geht mit besonders großer Eindringlichkeit aus seinen Auseinandersetzungen mit

Adorno und Dahlhaus hervor. So stichhaltig er nachweist, dass sich Adornos vielbeschworene „Dialektik“ in Formanalysen zu einer „Ontologie“ verwandeln kann (Bd. 1, S. 316), dass seine Lehre vom „Stand des Materials“ gescheitert ist (Bd. 1, S. 377), dass in Werkinterpretationen nachgerade der „Jargon der Eigentlichkeit“ angeschlagen wird, um rhetorisch eigene Überlegungen geradezu als eine Art Selbstinterpretation des Werkes zu inszenieren (Bd. 2, S. 349), so sehr wirbt er dafür, Adornos Einsichten als „regulative Ideen“ fruchtbar zu halten. Die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichtsschreibung von Dahlhaus wiederum repräsentiert ein bislang kaum einmal verwirklichtes Muster minutiöser Lektüre, die indirekt auch drastisch vergegenwärtigt, was es bedeutet, verantwortlich zu schreiben und zu formulieren. Danuser bestätigt über seiner Dahlhaus-Lektüre, dass der Geschichtsschreiber rigoros die musikhistorischen Fakten selektieren muss, die dann als Tatsachen in seiner Darstellung den Charakter von Hypothesen annehmen (Bd. 3, S. 265 bzw. 273). Und auf dieser Folie kann er zeigen, was bei der Selektion der Fakten mit welchen Konsequenzen ausgeklammert wird und was den hypothetischen Charakter der Geschichte ausmacht, die erzählt wird. Aber keinesfalls vergisst Danuser darüber seine Erkenntnis: „Es ist zum Schaden der Wissenschaft, wenn das, was einer Erkenntnis fehlt, für wichtiger gehalten wird als das, was eine Erkenntnis leistet.“ (Bd. 1, S. 126.)

Danusers bedeutender Aufsatz „Die Kunst der Kontextualisierung. Über die Spezifik in der Musikwissenschaft“ (Bd. 1, S. 104ff.), der in musikwissenschaftlichen Seminaren zur Pflichtlektüre gemacht werden müsste, entwirft so etwas wie eine grundsätzliche Methodologie: Er unterscheidet sieben Modi des Kontext-Begriffes, die er als „Möglichkeitsräume“ für analytisch zu gewinnende musikhistorische Einsichten auffasst und welche er ihrerseits

nach erkenntnisleitenden Interessen gruppiert: nach Spezifik (als Bündel von Eigenschaften eines bestimmten Gegenstandes bis hin zur besonderen Konfiguration einer kulturellen Praxis), nach Partialanalyse (die sich auf „lokale“ musikalische Ereignisse konzentriert), nach Transdisziplinarität (als Anschluss an und Verbindung mit andere(n) Disziplinen), nach Historisierung (als Einsicht in die Geschichtlichkeit von gewissermaßen Modellen, mit denen historische Prozesse verstanden werden) sowie nach flexibler Kontextualisierung (welche zwischen allgemeiner Kulturhistorik und konzentrierter Partituranalyse zu vermitteln vermag). Entscheidend ist, dass Danuser kein „Forschungsprogramm“ entwirft, das mit jeder Auseinandersetzung mit Musik(-geschichte) ungeschmälert durchzuführen ist, sondern mögliche Perspektiven aufzeigt, die aus nationaler Borniertheit, subalternem Dogmatismus oder ästhetischem Fundamentalismus hinausführen, deren Spuren sich leider immer noch bis in jüngste Publikationen (übrigens besonders häufig in Rezensionen) hinein verfolgen lassen.

Das alles bedeutet nun keinesfalls, dass Danuser auf geradezu harsche Urteile und Werturteile verzichtet; vielmehr vermag er sie – wie etwa bei der Differenzierung von Phänomenen, die zur Postmoderne gezählt wurden – überzeugend zu diskutieren und zu begründen, ohne dass er seine Erkenntnis vergisst: „Nichts ist leichter, als eine Aussage, die innerhalb eines Paradigmas gefällt wird, durch ein aus einem anderen Paradigma abgeleitetes Argument zu ‚widerlegen‘.“ (Bd. 1, S. 126.) Er spielt sich aber mit seiner Meinung auch dann nicht auf, wenn er etwa hochschulpolitische Folgen von pompös-wortreich eingeführten „neuen“ Forschungsgebieten, die er als verfehlt ausweist und begründet, mit größtem Sarkasmus kommentiert. (Bd. 1, S. 544f.)

Die gesammelten Aufsätze und Vorträge sind in den vier Bänden überzeugend ange-

ordnet: Sie schreiten von allgemein-theoretischen Arbeiten über ästhetische Studien, musikhistoriographisch akzentuierten Darstellungen zu spezifischen Werkanalysen fort und bilden unverkennbar eine Einheit. Ein dankenswerterweise im vierten Band beigefügtes Register verzeichnet Werke und Personen; die Erstpublikationen der Arbeiten werden in jedem Band jeweils nachgewiesen. Es wäre peinlich-verwegen, in Besprechungen wie der vorliegenden an irgendwelchen Einzelheiten besserwisserisch herumzumäkeln. Ein Urteil wird vielmehr mit und durch die musikwissenschaftliche Praxis gefällt, in der sich, wenn die Prognose erlaubt ist, Danusers Œuvre dauerhaft bewähren wird.

(Februar 2015)

Giselher Schubert

Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 1.–2. November 2007. Mit der Erstpublikation von Georgiades' Schrift „Musik im Alterum“. Hrsg. von Hartmut SCHICK und Alexander ERHARD. Tutzing: Hans Schneider 2011. 189 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 70.)

Der vorliegende Band geht auf ein Symposium zurück, welches das Münchner Musikwissenschaftliche Institut zum 100. Geburtstag, als auch zum 30. Todestag des einstigen Lehrstuhlinhabers (1956–1972) veranstaltet hatte. Die versammelten Beiträge, fast allesamt von Schülern oder Weggefährten verfasst, fragen weniger nach dem Weg des einstigen Athener Formenkundlers und Wiener Korrepetitors nach München (der, wie ein näheres Aktenstudium im Universitätsarchiv ergeben würde, über Heidelberg gleichsam *primo et unico loco* an den Ort seines frühen Wirkens als Nachfolger seines Lehrers Rudolf von Ficker zurückkehrte –

mit deutlichem Abstand übrigens vor dem Exilanten Leo Schrade). Sondern sie fragen vielmehr nach den Inhalten und Methoden von Georgiades' Hauptwerk und dessen Aktualität bis heute. Hier gibt es freilich genügend Anknüpfungspunkte, die von der deutschsprachigen Erstpublikation eines allgemeinverständlichen einführenden Textes über „Musik im Altertum“ und näheren Betrachtungen zu alt- (Frieder Zamminer) und neugriechischer Musik (Reinhold Schlötterer), über mittelalterliche Musik (Marie Louise und Theodor Göllner sowie Rudolf Flotzinger) bis hin zu den besonders ausführlich thematisierten Schriften von Georgiades zur Musik der Klassik, zu Schubert sowie dem Verhältnis von Musik und Sprache generell reichen.

In mehrfacher Replik nähern sich Ludwig Finscher und Wolfgang Osthoff der Auffassung Georgiades' von der Musik der Klassik. Während Osthoff, inzwischen vielleicht etwas ahistorisch, die „Dirigiernotwendigkeit“ und den „Gerüstbau“ als Charakteristika herausstellt, die Georgiades für die Klassik wichtig gewesen seien (S. 81 und 90), stört sich Finscher an Georgiades' „Epiphanie des selbst bestimmten Individuums in der Musik der Wiener Klassik“ und an seiner „teleologischen Konstruktion der abendländlichen Musikgeschichte“ mit der „Rolle der Wiener Klassik als Höhepunkt und Ende dieser Geschichte“ (S. 100f.): „Die Klassiker waren ein Höhepunkt der Musikgeschichte nicht, weil sie ‚ein neues Verhältnis der Welt als Musik‘ gewonnen haben, sondern weil sie die besseren Komponisten waren.“ Für Osthoff jedoch liegt keine Wertung vor, vielmehr eine Andersartigkeit der Klassiker; er relativiert, dass Georgiades' phänomenologische Methode in der Nachfolge Heideggers stehe. Finscher hingegen sieht gerade in der „Verbindung von philosophischer Reflexion und historischer Arbeit“ den Grund, der „ihn unter den Fachkollegen so sehr isoliert und seine Wirkung so sehr begrenzt“ habe (S. 95).

Hierauf folgt sinnfällig die außerordentlich erhellende „Glosse“ von Andreas Haug, der die Beziehung zwischen Georgiades und Adorno unter der Prämisse untersucht, dass „beide Fremdlinge“ gewesen seien, was sie aber nicht verbunden habe (S. 113). Haug belegt, dass Georgiades gleichwohl bereits 1950 Adornos *Philosophie der Neuen Musik* als ein Buch begrüßt habe, „das das Merkmal des Notwendigen trägt“ (ebd.), was angesichts von Adornos Parteiname für Schönberg einen besonderen Akzent in der Frage einer teleologischen Geschichtsschreibung setzt. Auf der anderen Seite zeigt Haug, wie Adorno auf Georgiades' Vortrag 1956 zur „Idee des Festlichen“ in Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zunächst positiv Bezug genommen hat, ihn später jedoch nicht nur in Hinblick auf Beethoven relativiert oder „fast in sein Gegenteil verkehrt“ hat (S. 115). Dabei urteilt Haug nachvollziehbar, dass Georgiades der „affirmative Grundzug, der Mozarts Sinfonien bis zu seiner letzten prägt, anscheinend kein Problem“ bereitet habe, während Adorno gezwungen gewesen sei, „zur ästhetischen Rettung sinfonischer Festlichkeit zu einer dialektischen Denkfigur zu greifen“ (S. 118). Adorno sah demnach zwischen Mozart und Beethoven eine „historische Kluft“, wie Georgiades sie nicht erkannt habe (S. 119). Gleichwohl folgert Haug, dass „die Plausibilität von Adornos geschichtsdialektischen Deutungsmustern [...] in hohem Maße von der Glaubwürdigkeit von Metanarrativen“ abhängt. Georgiades habe hingegen „weniger in seinen Deklarationen einer das Kunstreligiöse streifenden Kunstauffassung als in seinen konkreten Interpretationen etwas hinterlassen [...], was [...] überaus ‚anschlussfähig‘“ sei (S. 120).

Wie ein Beleg dieser These erscheint der Beitrag von Manfred Hermann Schmid, der sich detailliert Schuberts Lied *Fischermädchen* widmet. Schmid vermag zu zeigen, dass „das Moment des Ambivalenten [...] von Anfang an Teil der Komposition“ ist

(S. 133). In diesem Sinn formuliert er sein faszinierendes Fazit, dass sich „der Akt der Komposition“ durch die Begleitung ereigne: „Der Hörer erlebt gewissermaßen zwei Lieder gleichzeitig“ (S. 134). Entsprechend fordert Schmid mit Georgiades – und über ihn sinnvoll hinausgehend – bei syntaktischen Differenzierungen eine höhere Subtilität in der Analyse ein.

Auch Hans-Joachim Hinrichsen widmet sich der Frage der „Vertonung“ sehr erhellend am konkreten Schubert-Beispiel (*Furcht der Geliebten*), fragt aber auch grundsätzlich nach Bedeutung und Rezeption von Georgiades' Monographie *Musik und Sprache* (1954). Das Buch habe zwar auch Zustimmung, aber angesichts seiner Außenseiterrolle im Fach vor allem Widerspruch und betretenes Schweigen hervorgerufen (S. 142). Dabei habe Georgiades später „so radikal wie niemand vor ihm das Problem der Lyrikvertonung erkannt und benannt“ (S. 149f.): „Um dem Gedicht gerecht zu werden, muss ihm musikalisch widersprochen werden.“ Die Auseinandersetzung mit den von Georgiades aufgeworfenen Fragen, wie etwa dessen provokanter Deutung von der „Tilgung“ des Gedichts im Lied, lohne laut Hinrichsen noch heute (S. 142), wie er selbst multiperspektivisch vorführt.

Reinhard Wiesend und Petra Weber-Bockholdt (stellvertretend für den verstorbenen Rudolf Bockholdt) lassen abschließend auch in die Werkstatt der – laut Wiesend – „hermetisch gelebten“ sogenannten „Münchener Schule“ blicken, in der die „Verwendung von wissenschaftlichen Arbeiten externer Autoren nur unter großem Vorbehalt toleriert worden“ sei (S. 185). Gleichwohl habe Georgiades von der nächsten Generation eine größere Offenheit erwartet, ja sogar eingefordert. Weber-Bockholdt, die „eine teleologische Vorstellung von Musikgeschichte“ bei Georgiades denn auch nur „bis zur Musik einschließlich der Niederländer“ sieht, „sobald die

Menschendarstellung ins Visier auch der Komposition tritt“ und damit die Notwendigkeit entfällt, „primär ‚historisch‘ zu arbeiten“ (S. 180), schreibt vieldeutiger, dass Georgiades genau gewusst habe, dass „keine Fachtradition ihn wirklich“ trage (S. 184). Umso mehr macht der Band deutlich, welche Potentiale im Weiterdenken seiner unkonventionellen Ansätze liegen.

(Oktober 2015)

Jörg Rothkamm

GUIDO HELDT: *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol/Chicago: Intellect 2013. X, 290 S., Abb., Nbsp.

Um es gleich vorwegzunehmen: Guido Heldt, Senior Lecturer in Music an der University of Bristol, hat mit seiner englischsprachigen Studie die Filmmusikforschung um eine grundlegende und wegweisende Publikation bereichert. Erstmals wird in solch einem Umfang (290 Seiten) Filmmusik mit Blick auf ihr narratives Potential analysiert und damit ein bislang wenig beachteter Aspekt ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

Ausgehend von einer fundierten Auseinandersetzung mit Erzähltheorien der vergangenen 40 Jahre, wird im ersten Teil des Buches das konzeptionelle Analysewerkzeug entwickelt. Die in der Filmmusikforschung so gerne und oft gezogene Grenze zwischen diegetischer und nondiegetischer Musik löst der Autor auf, denn: „[A]nything can happen to and with music at any point in a film; the borderline is purely conceptual and offers no resistance.“ (S. 112) Stattdessen entwickelt er ein viel reicheres Kategoriensystem, das den Blick auf die vielschichtigen narrativen Qualitäten schärft, die durch solch starre dichotome Kategoriensysteme häufig unberücksichtigt bleiben. Unter Einbeziehung des Erzählmodells von Edward Branigan werden hierbei die verschiedenen Schichten der film-

musikalischen Narrationspotentiale und deren mannigfaltige Ausprägungen freigelegt, die von der extrafikionalen Ebene bis hin zu Subjektivitäts- und Fokalisierungsaspekten reichen.

Dem theoretischen Teil schließen sich zahlreiche sprachlich sehr sensible Filmanalysen an, anhand derer exemplarisch verschiedene narratologische Aspekte aufgezeigt werden. Hierbei werden zunächst zwei Genres fokussiert: das Hollywood-Musical und der Horrorfilm, wobei es gelingt, eine Vielzahl von genretypischen Einbindungen der Musik in die filmische Erzählung herauszuarbeiten. Im Fall des Horrorfilms werden Aspekte wie „implicit contract between audience and film“ (S. 175), „unsettling ambiguities“ (S. 177) oder „music as shock effect“ (S. 181) anhand zahlreicher Beispiele treffend verdeutlicht. Im Anschluss daran setzt sich der Autor mit verschiedenen narratologischen Strategien auseinander, die für die analysierten Filme aus weiteren Genres zentral sind. Anhand von *Once Upon a Time in America* wird etwa verdeutlicht, wie die Musik mit entsprechenden Objekten als Erinnerungsträger verknüpft und somit aufs Engste mit der Struktur des Films verwoben wird. Weitere Studien folgen zu *The Truman Show* mit Blick auf den Aspekt der Selbstreflexivität sowie zu *Far from Heaven* und *The Adventures of Robin Hood*, in denen die Verwendung von Leitmotiven als „retrospective prolepsis“ (S. 239) untersucht wird. Um aufzuzeigen, wie präsent die jeweiligen musikalischen Strategien generell sind, werden zahlreiche weitere Filme vergleichend hinzugezogen. Deutlich wird dabei immer wieder, dass die Musik im Film mit Blick auf ihre narrative Rolle höchst dynamisch sein kann und ihre besondere Qualität gerade dadurch gewinnt, dass sie sich eindeutigen Zuweisungen entzieht.

Verständlicherweise bilden „western, live-action fiction films“ (S. 245) das Zentrum der Untersuchungen. In seinem Aus-

blick versäumt es der Autor aber nicht, entsprechende Forschungsdesiderate aufzuzeigen, indem er darauf hinweist, dass „non-western films“ (S. 245), wie etwa das Bollywood-Musical, auf ganz anderen Erzähltraditionen beruhen und es ebenso lohnenswert erscheint, die Bereiche Animation, Experimentalfilm, Dokumentarfilm und vor allem die (mittlerweile auf höchstem Niveau produzierte) Fernsehserie mit jeweils ganz unterschiedlichen narrativen Formen genauer in den Blick zu nehmen.

Bemerkenswert ist, dass der Autor auf sperrige musikologische Termini weitgehend verzichtet und so – ohne dabei an deskriptiver Präzision einzubüßen – einem breiten Publikum ein Lesevergnügen bereitet. Man kann nur hoffen, dass diese Studie zum Nachdenken über die Terminologie und Kategorisierung in der Filmmusikforschung anregt und als neues Standardwerk entsprechend rezipiert wird.

(August 2015)

Peter Moormann

GREGOR HERZFELD: *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 232 S., Abb., Nbsp. (Internationale Hochschulschriften. Band 590.)*

Der nordamerikanische Erzähler und Lyriker Edgar Allan Poe (1809–1849) hat mit seinen Schauer-, Grusel- und Kriminalgeschichten nicht nur in seiner Zeit Erfolg gehabt, sondern auch auf Literatur, Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts mächtig eingewirkt. Sowohl sein großes Werk als auch sein kurzes Leben können als vielgestaltig, unstet, ruhelos und unberechenbar angesehen werden, waren also von einer „Versatilität“ bestimmt, die anziehend auf Künstler verschiedenster Genres wirkte: auf die Lied-, Song- und Chorgesangskultur des 19. Jahrhunderts ebenso wie auf symphonische, musikdramatische

und melodramatische Produktionen der musikalischen Hochkultur, auf die experimentelle Musikmoderne der jüngeren Vergangenheit ebenso wie auf Pop- und Rockmusiker und Gothic- und Heavy-Metal-Zirkel bis heute. Eine Monographie über das Thema „Poe in der Musik“, die bisher ein Desideratum war (in MGG² fehlt E. A. P.), muss sich zwangsläufig zu einem weit gespannten kulturgeschichtlichen Unterfangen auswachsen. Gregor Herzfeld hat sich dieser Herausforderung gestellt und ein Buch von bemerkenswerter Stofffülle, ideengeschichtlicher Tiefe und souveränem Darstellungsvermögen vorgelegt.

Um sich seinem Gegenstand adäquat zuwenden zu können, wäre die „alte“ Ästhetik mit ihrem elitär-bürgerlichen Begriff der hohen und wahren Kunst eher hinderlich gewesen. Herzfeld greift stattdessen auf die „neue“ Ästhetik Gernot Böhmes zurück, in der nicht das Kant'sche „Urteil“, sondern Leiblichkeit und Sinneswahrnehmung Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung sind. Zentraler Begriff ist „Atmosphäre“, mit dem ästhetische Gegenstände in allen Formen von Kultur erörtert werden können, ohne auf den letztlich normativ gebundenen Benjamin'schen Begriff der „Aura“ zurückgreifen zu müssen. So wie Böhme „Das Machen von Atmosphären“ an Artefakten aller Sparten analysiert (Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2013), so erfasst Herzfeld die Vertonungen, Dramatisierungen, Musikalisierungen usw. Poe'scher Lyrik und Narration durch Beschreibung kompositorischer Mittel, seien diese nun einfach oder komplex. Wohl wissend, dass sein Ort in der konventionellen Diskurslandschaft unseres Faches als prekär angesehen werden könnte, bekennt Herzfeld, dass „Musik als atmosphärische Kunst zu beschreiben“ dazu einlade, „den an Details und ihrer komplexen strukturellen Anordnung geschulten musikwissenschaftlichen Analyseapparat zurückzusetzen und sich auf Basiseigen-

schaften der Musik samt ihren Wirkungsweisen zu konzentrieren.“ (S. 61)

Der enormen Fülle an Material, das sich in den diversen kulturellen Milieus im Zeitraum von gut 150 Jahren eingestellt hat, wird Herzfeld durch die Wahl von sechs Aspekten Herr: „Atmosphäre“, „Konstruktion“, „Biographie“, „Gender“, „Song“ und „Vertonung“. Gedacht als „Stichworte“, die durchaus austauschbar sind und vermehrt werden können, gliedern sie die Untersuchung und akzentuieren sie die Kapitel inhaltlich. Befragt werden im Einzelfall stets beide Seiten der medialen Verbindung: Dichtung und Musik. Im Fall der Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* (1839) verortet Herzfeld die Erzählung zunächst in der Zeit ihrer Entstehung (durch Hinweise auf Vorgängertexte wie Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*, 1794, und Nachfolger wie Nathaniel Hawthornes *House of Seven Gables*, 1851, und Charles Dickens' *The Haunted House*, 1859), um dann die spezielle Melancholie und die Todesstimmung von Haus und Figuren der Ushers zu kennzeichnen, wobei auf die beiden wichtigsten literaturtheoretischen Essays von Poe, *The Poetic Principle* und *The Philosophy of Composition*, zurückgegriffen wird. In Hinwendung auf das Opernfragment Claude Debussys, *La Chute de la maison Usher*, das der vom Symbolismus eingenommene Poe-Fan seit 1890 plante und teilweise parallel zu *Pelléas et Mélisande* skizzierte, bestimmt Herzfeld die kompositorischen Mittel, mit denen der düsteren Phantastik der Short Story entsprochen werden sollte – darunter häufig vorkommende Ganztonakkorde und Tritonusfortschreitungen.

Ist bei Debussy das Atmosphärische vorwiegend von dem unheimlichen und düsteren Haus der Ushers bestimmt, so geht bei Nikolaj Mjaskowski, der um 1909/10 die „Symphonische Erzählung“ *Silentium* schrieb, die Wirkung von einer Landschaft aus, die in Poes Erzählung *Silence* zunächst

apokalyptische Züge trägt, am Ende aber in absoluter Stille er stirbt, motiviert durch den dritten und letzten Fluch eines Dämons, der dem Menschen sein Ende in der Ruhe des Grabs prophezeit. Mjaskowskis Orchesterwerk, das in der Tradition symphonischer Programmmusik steht (ein Begriff, den Herzfeld zu umgehen bemüht ist), sucht der Erzählung durch langsames Tempo, Mollfärbung und dunkle Orchesterfarben zu entsprechen, wobei auch deskriptive Mittel zum Einsatz kommen. Für den „Klang der Stille“ mögen zwei Generalpausen stehen, die einen „verminderten *pianissimo*-Dreiklang der tiefen Posaunen und Tuba“ einrahmen (S. 42).

In der Erzählung *Shadow*, auf die ein Hörstück von Heiner Goebbels Bezug nimmt (1990), wird die unheimliche Atmosphäre schon im Erzähltext selbst als von einer Stimme ausgehend beschrieben: „For the tones in the voice were not the tones of one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends.“ Diese Stelle dürfte Goebbels' entscheidende Stükkidee ausgelöst haben, „ehundert unvorbereitete Passanten in der Stadt Boston“ ins Mikrofon sprechen zu lassen, die Tonaufzeichnungen zu montieren und so eine von mehreren Schichten des Hörstücks *Shadow/Landscape* zu bilden. In einer anderen Schicht wird „ethnisch-kulturelle Vielfalt“ („multitude“) simuliert, indem der Komponist eine iranische Sängerin, einen mazedonischen Instrumentalisten und einen britischen Schlagzeuger musizieren lässt, deren kulturelle Herkunft teils auf die Region verweist, in der die Parabel spielt.

Ein viertes Unterkapitel von „Atmosphäre“ nennt Herzfeld „Mediale Räume“. Hier geht es u. a. um „Sonic Movies“ der Firma Walcott & Sheridan, in denen Geschichten und Gedichte Poes von Schauspielern gelesen und von Mood Music untermalt

werden. Diese Verfahren transformieren im Grunde genommen eine Praxis, die Poe selbst gepflegt hatte, indem er regelmäßig (und sehr erfolgreich) als Vorleser durch die USA reiste und mit seiner Emphase ein großes Publikum in Bann schlug. Einziger Zweck der Sound Movies, die heute als mp3-Dateien verkauft werden, ist es, die Hörer zu erschüttern und kommerziellen Gewinn zu erzielen. Gleiches gilt für Horrorfilme nach Poe, für die sich der Regisseur Roger Corman den Komponisten Les Baxter ausgesucht hat, der zu *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*, *Tales of Terror* und *The Raven* die Filmmusik schrieb. Er ließ sich von der schlichten Vorstellung leiten, dass „with a horror score the melodies can go much farther out, the notes can be extremely strange“ (S. 52).

Auch unter dem Stichwort „Konstruktion“ handelt Herzfeld von Atmosphären, jetzt aber unter dem besonderen Aspekt der Herstellung und des technischen Designs. Erster Bezugspunkt ist Maurice Ravel, dessen Vorliebe für Uhrwerke und andere Maschinen bekannt ist und dessen Essay von 1933, *Finding Tunes in Factories*, von Maschinenästhetik handelt. Ravel hat in keinem seiner Werke Poe direkt zitiert, aber er kannte und bewunderte ihn und hat – besonders bei gewissen motorischen Effektstücken wie *Boléro* oder *La Valse* – Gestaltungsmittel des Dichters aufgegriffen und analog umgesetzt, so dessen Vorliebe für prägnante Refrains, die sich manchmal zu einem einzigen, immer wiederkehrenden Begriff verdichten können (z. B. „nevermore“ in *The Raven*).

„Soundstyling“ gehört zum Handwerk des Toningenieurs, dessen „Kunst“ in der Pop- und Rockmusik so sehr gefragt ist, dass sogar ein Toningenieur den Spitznamen „der fünfte Beatle“ (George Martin) bekam. Mit Bezug auf die Texte Poes geht es ganz konkret um den Klang von Sprache – ihren Sound und den metrischen Fluss –, gestützt womöglich von Intros

und Bridges. Alan Parsons' Debütalbum *Tales of Mystery and Imagination* (1976), das auf Werke Poes zurückgriff, mündete in ein großes „Parsons-Projekt“ unter Verwendung von *House of Usher*, *Raven* und *Tell-tale Heart*. Alan Parsons verwirklichte es als „progressiver“ Rocker gemeinsam mit dem Songschreiber Eric Woolfson und dem Komponisten Andrew Powell. Laut Herzfeld handelt es sich bei derartiger Literaturadaptation wenn nicht um Kunst im emphatischen Sinn, so doch um eine hohe Form von Künstlichkeit (vgl. S. 90).

Das dritte Stichwort für die Gliederung der Abhandlung ist „Biographie“. Hier geht es um Poes Leben, das auf die Bühne gebracht wurde. Herzfeld weiß, dass er hier „ein vermintes Gebiet“ betritt, da die Musikwissenschaft „traditionell eher biographiefeindlichen Paradigmen“ folge (S. 93). Behandelt werden eine Oper (*The Voyages of Poe* von Dominick Argentos und Charles Nolte, 1975) und drei Musicals (*Edgar Allan Poe* von Eric Woolfson, 2010, *Poe. Pech und Schwefel* von Frank Nimsgern und Heinz Rudolf Kunze, 2004, und *POetry* von Lou Reeds und Robert Wilson, 2000). Poe selbst habe es nahegelegt, seine Erzählungen autobiographisch zu lesen, weshalb allerdings die Grenze zwischen faktisch verbürgter Autobiographie und fiktionalem Erzählen grundsätzlich kaum noch ausmachen sei. Die Oper wird von Herzfeld als „eklektisch“, aber „wirkungsvoll“ beschrieben, die Musicals hätten andererseits Züge von „Grusicals“ (S. 99). Interessant sei der Fall der „Velvet Underground-Legende Lou Reed“, weil hier eine potenziert biographische Konstellation vorliege, indem der Autor, ein drogen- und alkoholabhängiger und bereits psychiatrisch auffällig gewordener Singer-Songwriter, sein eigenes problematisches Leben in dem des Dichters gespiegelt sah. Am Ende diagnostiziert Herzfeld eine infantile Regression, die auf Poe projiziert werde, in Wirklichkeit aber Reeds und anderer Rock-

Musiker Problem mit dem Älterwerden meine.

Nicht weniger spannend ist das Stichwort „Gender“, bei dem Herzfeld von unserer „postfeministischen“ Gegenwart ausgeht, in der „Geschlecht als Habitus, als performativer Akt in der Gesellschaft“ verstanden und interpretiert wird. Die Anknüpfung an Poe erfolgt über dessen viel zitierten Satz in seinem Essay *Philosophy of Composition*: „the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.“ Mit einigen seiner Frauengestalten entsprach Poe tatsächlich den „im europäisch-amerikanischen Raum seit dem frühen 19. Jahrhundert“ bestimmenden Typen der *femme fragile* („Berenice“), und der *femme fatale* („Ligeia“) (S. 116). In zwei Opern wird der Gender-Aspekt und indirekt auch Poes Biographie thematisiert, wobei die männlichen Autoren bezeichnenderweise als Stoff eine *femme fragile* (*Berenice* von Johannes Maria Staud und Durs Grünbaum, 2003/04), die weiblichen Autoren eine *femme fatale* (*Ligeia* von Augusta Read Thomas und Leslie Dunton-Downer, 1993/94) gewählt haben. Herzfelds prägnante Charakterisierungen besagen, dass in einem Fall „Männerfantasien“ (S. 124) ausgelebt würden, im anderen Fall von „Emanzipation“ gehandelt werde (S. 120).

Das Kapitel über „Song“ leitet der Verfasser mit generellen Überlegungen zum Problem des Werturteils in den Bereichen Kunst- und Populärmusik ein. Einen Konsens über allgemein anerkannte Kriterien würde es nie geben, wohl aber ließen sich in beiden Bereichen verschiedene Levels an Kunsthaltigkeit oder Feinstrukturierung ausmachen und beschreiben. In Anwendung auf den Aspekt „Song“, dessen Merkmal jedenfalls die Einfachheit der Gestaltung ist, führt Herzfeld aus, die „Kunst des Songschreibers“ bestünde u. a.

darin, Eingängigkeit nicht in Langeweile umschlagen zu lassen, eine Atmosphäre zu schaffen, die der „Zielgruppe“ entspricht und so zum Erfolg führt (S. 133). Poe selbst war auf Popularität aus und hat erklärt: „In speaking of song-writing, I mean, of course, the composition of brief poems with an eye to their adaptation for music in the vulgar sense“ – also keineswegs „scientific music“, wie der Dichter und Rezitator an anderer Stelle bemerkt hat.

Songs bzw. Ballads auf Gedichte von Poe gab es seit 1858 in Hülle und Fülle, darunter von R. E. Best, Michael Balfe, Jane W. Bruner, Henry Leslie und William Charles Levey im englischen, Männergesang von E. S. Engelsberg im deutschen Kulturkreis, außerdem „zahlreiche Parodien“ über Poe-Poems. In der Zwischenkriegszeit finden sich praktisch keine Poe-Vertonungen, aber nach dem Zweiten Weltkrieg setzt die Rezeption wieder ein, und zwar in den Genres Western, Country und Folk. Größte Bedeutung kommt Joan Baez und ihrem Album *Joan* mit dem Strophen-Song *Annabel Lee* zu. Spätere wichtige Singer-Songwriter, die sich auf Poe bezogen, waren und sind Bob Dylan, James Taylor und Leonard Cohen. Noch wieder andere Traditionen von Poe-Songs bildeten sich in gewissen subkulturellen Szenen heraus, u. a. bei Gothic-Anhängern (z. B. in der 1990 gegründeten deutschen Gothic Rock-Band The House of Usher). Anders und härter ausgerichtet ist das Heavy Metal-Genre, dessen Hauptvertreter die Band Iron Maiden ist, die einen ihrer Horror-Songs *Murders in the Rue Morgue* betitelte, also nach Poes gleichnamiger Erzählung. Dazu passt das bei Poe mehrfach durchgeführte Motiv des „Lebendig-Begraben-Seins“, das sogar der deutschen Metalband Grave Digger den Namen gegeben hat. Herzfelds Fazit: „Die Komponisten und Akteure der Subkulturen passen ihre Werke daher nicht so sehr Poes Texten an, als sie umgekehrt vielmehr das, was Poe zur Verfügung stellt,

mit ihren Vorstellungen überformen.“ (S. 172)

Das Stichwort des letzten Kapitels – „Vertonung“ – überrascht ein wenig, handelt es sich doch in allen fünf vorangehenden Kapiteln auch überwiegend um Vertonungen von Poe-Texten. Offenbar wird das Wort hier mit Blick auf die „Klassik-Szene“ eingesetzt, soll also mit einem Bedeutungshof verstanden werden, der dem Bereich der musikalischen Hochkultur angehört. Herzfeld versammelt hier am Schluss Beispiele aus fünf Gattungen der E-Musik: „Melodram“, „Chorgesang“, „Oper“, „Tanz“ und „Sinfonische Dichtung“. Die Erzählung *The Tell-tale Heart* wurde 1924 von John Foulds in ein Melodram umgesetzt, dessen roter Musikfaden aus einem Herzschlag-Rhythmus besteht, der ganz leise beginnt und zum katastrophischen Ende hin dreifaches Forte erreicht. Von Poes berühmtem Gedicht *The Bells* fühlten sich viele Komponisten eingeladen, Chorwerke zu schreiben, da der Klang der Glocken bereits mit wortsprachlichen Mitteln vorgebildet erscheint. Von einem schlichten, tonmalerischen Chorsatz a cappella von Hugh S. Robertson (1909) reicht die Beispielkette bis zu Sergej Rachmaninoffs *Kolokola* – „Die Glocken“, einer großformatigen Kantate, die den Charakter von chorsymphonischen Reflexionen über Leben und Tod gewinnt. Sofern Opernkomponisten auf Poe zugegriffen haben, wählten sie fast immer die Erzählung *The Fall of the House of Usher*. Neben dem bereits im ersten Kapitel behandelten Fragment Debussys waren es Opern von Avery Claffin (1920/21), Larry Sitsky (1965), Philip Glass (1988) und Peter Hammill / Chris Judge Smith (1991/1999, Rock-Oper). Ballettmusik nahm dagegen gern von Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* ihren Ausgangspunkt, wobei die grausige Geschichte eines festlichen Balls mit letalem Ausgang vor allem Komponisten am Beginn des 20. Jahrhunderts fasziniert hat (Joseph Holbrooke, 1907, Nikolaj Tscherepnin, 1913, und Friedrich Wilcken,

1926). Schließlich fungierten einige von Poes Grusel-Gedichten auch als Programme für Symphonische Dichtungen, unter denen Herzfeld Joseph Holbrookes *The Raven* und *Ulalume* näher bespricht. Der von Michael Mäckelmann ausführlich erörterte Fall von Sibelius' vierter Symphonie scheint Herzfeld entgangen zu sein (vgl. HJbMw 6, 1983).

Die keineswegs besonders umfangreiche Habilitationsschrift von Gregor Herzfeld kann zu den wichtigsten musikwissenschaftlichen Arbeiten der letzten Zeit gezählt werden. Wiederholt beschreibt der Verfasser Crossover-Phänomene, sobald die Grenzen zwischen Unterhaltung und Kunst, zwischen Idee und Kommerz, zwischen menschlichem Klang und technisch produziertem Sound usw. überschritten werden. Herzfeld selbst verkörpert in gewisser Weise den Crossover-Musikologen neueren Typs, indem er sich über alte Normgefüge hinwegsetzt und innerhalb seines Fachs tatsächlich Kulturwissenschaft breitester Ausrichtung betreibt. Dabei bewegt er sich auf einem hohen Diskursniveau, ohne in einen abstrakten wissenschaftlichen Jargon zu verfallen – mit seltenen Ausnahmen: Wäre der ein wenig präventöse Untertitel des Buchs – „Eine versatile Allianz“ – nicht einfacher zu fassen gewesen?

Herzfelds Schrift über *Poe in der Musik* liest sich überaus spannend und wird Leser weit über die Fachgrenzen hinaus finden. Ihr Verfasser lässt sich von einem realistischen Blick auf die gegenwärtige Lage im Musikleben der westlichen Welt leiten, in der „Musik“ den meisten Menschen „alles“ bedeutet, während „Klassik“ in kulturellen Nischen zu besichtigen ist. Herzfeld unterläuft diesen vermeintlichen Gegensatz. Er enthält sich jeglicher Werturteile, bestimmt aber gleichwohl die Unterschiede von ästhetischen Gegenständen. Seine Art der Kritik entspricht der ursprünglichen, neutralen Bedeutung des griech. „krinein“ = unterscheiden.

(Juli 2015)

Peter Petersen

SILVIO J. DOS SANTOS: Narratives of Identity in Alban Berg's „Lulu“. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2014. X, 226 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 110.)

Es ist ruhig geworden um Alban Bergs Oper *Lulu*. Den großen Studien von George Perle, Patricia Hall, Susanne Rode-Breyman oder Thomas Ertelt folgten seit der Jahrtausendwende nur wenige monographische Werke und selbst die Anzahl publizierter Aufsätze jüngerer Datums ist überschaubar. Ist bereits alles gesagt worden zu dieser vieldeutigen Frauenfigur, zur komplexen Kompositionstechnik, zum sozio-kulturellen Umfeld, in dem Bergs letzte Oper entstand? Silvio J. dos Santos verneint diese Frage mit seiner Monographie und unternimmt eine Deutung, die zwar an bekannte Themen der *Lulu*-Forschung anknüpft, aber doch in vielem neue Wege beschreitet. Ausgangspunkt seines Zugangs ist zum einen eine (im Laufe des Buches widerlegte) auf Theodor W. Adorno zurückgehende Kontrastierung von Berg und Wagner sowie zum anderen auf Paul Ricoeur rekurrierende Konzepte der titelgebenden Identitätsnarrative.

Dos Santos bewegt sich damit im ersten Teil der Arbeit, der „Berg's ideal identities“ erforscht und aus drei Kapiteln besteht, im Fahrwasser der umfangreichen Forschung zu autobiographischen Bezügen in Alban Bergs Werken. Zunächst argumentiert dos Santos auf Grundlage verschiedener Briefausschnitte, dass Berg sich zwar als treuer Schönberg-Schüler mit allen Konsequenzen für einen formalistischen Zugang zur Komposition positionierte, Richard Wagner aber zeit seines Lebens ein wichtiger Referenzpunkt seiner musikalischen Identität war. Anschließend verfolgt dos Santos die These von der Idealisierung Wagners in der Art weiter, dass er einen Ausdruck dieser idealen Identität vor allem in den ver-

steckten Programmen der Werke aus den 1920er Jahren erkennen will. Dabei wird anhand der *Lyrischen Suite* argumentiert, dass Berg in der musikalischen Verarbeitung seiner Liebe zu Hanna Fuchs auf das präexistente Narrativ von Richard Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonck und deren Repräsentation in Wagners *Tristan und Isolde*, dessen Vorspiel Berg in der *Lyrischen Suite* prominent zitiert, zurückgreift. Einen neuen Kontext greift dos Santos in der Analyse von Identitätsnarrativen für die Figur von Alwa in *Lulu* auf, eine Figur der Berg bekanntlich einige autobiographische Züge gab. Dos Santos bringt Emil Luckas Konzept von den *Drei Stufen der Erotik* ins Spiel, in welchem Lucka bei der Herleitung der höchsten Stufe der Liebe Wagners *Tristan* und insbesondere den Liebestod einbringt. Bergs Rezeption dieser Theorien in seiner musikalischen Umsetzung von Alwas Rondo im zweiten Akt wird anhand zahlreicher Skizzen erläutert. Die musikalische Anlehnung des Reihenmaterials im Rondo an das leitmotivische Material des *Tristan* geht somit gleichsam aus der Rezeption des *Tristan* über den Weg der Theorien von Lucka hervor. Mit diesen Thesen gelingt der Übergang zum zweiten Teil des Buches, der sich in ebenfalls drei Kapiteln mit „personal and cultural identities“, wie sie in der Oper *Lulu* präsentiert werden, auseinandersetzt. Der in der Berg-Forschung bereits mehrfach untersuchten Konstruktion von Lulus Identität durch ihr Portrait und die dazugehörigen Bildakkorde fügt dos Santos eine neue Facette bei, indem er vor allem auf deren Verwendung in der Filmmusik eingeht und argumentiert, wie Lulu hier die ihr zunächst von den anderen Figuren zugeschriebene Identität im Bild annimmt, um sie später im dritten Akt zurückzuweisen. Im nächsten Kapitel wird der Blick wieder auf breitere kulturelle Kontexte sowie einige Nebenfiguren der Oper geweitet. Mit Bezug auf Otto Weininger, Karl Kraus und andere, wird Bergs starke Verbindung

oder sogar Ineinssetzung von Ehe und Prostitution sowie deren musikalische Umsetzung (insbesondere für die Figuren Prinz, Marquis und Schigolch) erläutert. Dabei erscheint mit dem Hochzeitsmarsch aus *Lohengrin* ein weiteres Wagner-Zitat am Ende des Duetts zwischen Alwa und dem Prinzen. Weitere Analysen zeigen, wie der Ton *c* in Bergs Musik symbolisch sowohl für die Ehe als auch die Prostitution (v. a. bei der Verwendung von Wedekinds Lautenlied im dritten Akt) steht. Im letzten Kapitel wird die Gräfin Geschwitz als Neue Frau der 20er Jahre positioniert. Die Bedrohung der kulturellen Ordnung, die sie als lesbische – und für dos Santos androgyne – Frau darstellt, wird insbesondere durch eine detaillierte Analyse der ersten Szene des zweiten Aktes verdeutlicht. Anschließend kommt dos Santos über Jacques Le Riders Anmerkungen zu Weiningers Androgynie-Konzept wieder auf Wagner zu sprechen. In Bergs Realisierung von Geschwitz' Schlussmonolog sieht er eine aus Isoldes Liebestod hergeleitete metaphysische Liebeserlösung.

Silvio J. dos Santos gelingt es in seiner Studie, eine sehr detaillierte und facettenreiche Auseinandersetzung mit der Präsenz von Wagner und mit ihr einhergehenden Ideen in Bergs *Lulu* vorzulegen, die aufgrund ihres theoretischen Zugangs über Identitätsnarrative auch nicht Gefahr läuft, in die plumpe Frage eines kompositorischen Einflusses abzugleiten. Die Analyse von Briefen, Skizzen, konzeptionellen und kompositorischen Prozessen, 12-Ton-Reihenherleitungen und -verwendungen sowie breiterer kultureller Konzepte wird zu einer sehr dichten Argumentation verwoben, die großteils zu interessanten Erkenntnissen führt, gelegentlich vielleicht auch stutzig macht. Nicht alles ist in gleichem Maße überzeugend: So scheint unklar, warum im zweiten Kapitel Bergs Beschäftigung mit *Tristan und Isolde* über das Pränarrativ der Affäre Wagners mit Wesendonck hätte geschehen sollen, und auch die Positio-

nierung der Geschwitz als Neue Frau im letzten Kapitel wirft die Frauenbewegung der Jahrhundertwende sowie subkulturelle Weiblichkeitsentwürfe von lesbischen Frauen zu leichtfertig in einen Topf mit der medial populären Neuen Frau der 1920er Jahre. Eine umfassendere Analyse verschiedener musikalischer Parameter wird häufig zugunsten eines starken Fokus auf die Verwendung der 12-Ton-Reihen vernachlässigt, was zwar im Hinblick auf die dahinterliegenden Narrative sinnvoll erscheint, gelegentlich aber analytische Leerstellen hinsichtlich der expressiven Qualitäten der Musik zum Vorschein treten lässt. Wenn dos Santos am Ende feststellt, dass Wagner eine besondere Bedeutung für Berg hatte, „in ways we are only now beginning to measure“ (S. 186), so ist zu hoffen, dass seine Monographie ein Anstoß ist für neue Wege, nicht nur der *Lulu*-, sondern der Berg-Forschung insgesamt.

(Januar 2015)

Kordula Knaus

KONSTANTIN VOIGT: Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den drei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Editions-kollegium: Friedhelm BRUSNIAK, Andreas HAUG, Bernhard JANZ, Ulrich KONRAD, Eckhard ROCH und Elena UNGEHEUER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 261 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 3.)

Konstantin Voigt behandelt in seiner Dissertationsschrift das Spannungsfeld, das sich zwischen den Axiomen von Vers und Atonalität entfaltet. Während der Vers als gebundene Sprache einer Rhythmisierung unterliegt, welche auch die Wiederholung einbezieht, werde die Atonalität im herkömmlichen Sinne als Befreiung von einer ästhetisierenden Formensprache charakterisiert.

Methodisch orientiert sich Voigt an der Verstheorie von Roman Jakobson, um von hier ausgehend exemplarische Analysen vorzunehmen. Den Gegenstand seiner Untersuchung bettet der Autor in eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte ein: Die Beschäftigung mit der Musik Arnold Schönbergs rechtfertigte sich dadurch, dass Schönbergs Werk selbst aus einer geschichtslogischen Folgerichtigkeit begründet wurde. Reinhold Brinkmann habe die Webern-Forschung durch seine analytischen Arbeiten substantiiert – und bedeute eine tatsächliche Auseinandersetzung mit Schönbergs Kompositionen wie seinen zuweilen apologetischen Schriften. Von besonderer Bedeutung ist für Voigt die Dissertationsschrift von Elmar Budde (*Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Anton Webern*, Wiesbaden 1971), da diese erstmalig die von Schönberg behauptete „Prosa-Auflösung der Verse“ (S. 14) kritisch hinterfrage und klare Bezüge zwischen den metrischen Texten in den atonalen Liedern von Schönberg und Webern nachweise.

Schon im ersten Kapitel findet sich eine Beispielanalyse von Schönbergs *Sprich nicht immer von dem Laub* (op. 15,14), in der Voigt die in der Schönberg-Rezeption vielfach behauptete „Prosaauflösung“ als musikhistorisches Narrativ enttarnt. Dass sich die freie Atonalität als „eigenmusikalische Form“ etabliert habe, sieht Voigt, ganz anders als Schönberg seine Leser glauben macht, nicht in Abgrenzung zum Text, sondern in der Nähe vokaler Texturen. Voigt bemerkt die Übertragung des Unbehagens gegen die Wiederholung als Regressionsverdacht gegenüber der Versform. Dabei sei der lyrische Text nicht nur Teil des kompositorischen Prinzips, sondern habe in Hinblick auf die kompositorische Form sogar „tragende“ Funktion (S. 65). Die vermeintliche „Verbiegung der Dichtung“ (S. 41) findet der Autor nicht so sehr in der musikalischen Faktur, als vielmehr in den

Diskursen vor. Voigt stellt jenen Befund plausibel in Zusammenhang mit dem ebenfalls überstrapazierten Begriff des „Formproblems“, der lange Jahrzehnte implizierte, die freie Atonalität sei als Übergang zur Dodekaphonie zu verstehen.

Die in den begrifflichen Koordinaten des „Formproblems“, des „Wiederholungsverbots“ und der „musikalischen Prosa“ stehende Diskrepanz zu den jeweiligen Textvorlagen relativiert Voigt insofern, als er sie als „topische Verallgemeinerung“ (S. 70) entkräftet. Was bedeutet das für die von ihm analysierten Lieder? Es heißt, dass die behauptete Irrelevanz der Versform für die „Formkraft freier Atonalität“ (S. 70) ein Mythos ist. Hellsichtig deckt Voigt unnütze Oppositionen auf, die den Stücken nicht gerecht würden, dafür aber eine Zementierung von Ideologien im Kontext der Wiener Schule bedeuteten.

In einem Kapitel zu „Versvertonung unter den Bedingungen von Tonalität und Takt“ stellt Voigt die Auflösung tonaler Harmonik in Zusammenhang mit dem Zurücktreten der metrischen Qualitäten. Anhand der Analyse von Hugo Wolfs *Auf ein altes Bild* differenziert der Autor die Möglichkeiten der Übersetzbarkeit von Text in musikalische Faktur. Er unterstreicht, dass bei Wolf keine Auflösung des Versmetrums erkennbar werde, sondern vielmehr eine Übertragung der textlichen Akzentabstufung auf musikalische Akzentuierung nachzuvollziehen sei. Die Korrelation von Text und Musik sei bei Wolf folglich als Äquidistanz von metrischer und musikalischer Faktur aufzufassen, wobei Voigt die Palette möglicher Bezugnahmen im Folgenden anhand von verschiedenen Vokalkompositionen durchdekliniert. Mahlers *Urlicht* ist ihm ein Beispiel für eine besonders komplexe Text-Musik-Relation, und anhand von Richard Strauss' *Ich schwebe* macht Voigt einerseits die Parzellierung in Versfußeinheiten, andererseits die Verbindung von Vershebungen und „stär-

ker betonten Zählzeiten“ (S. 99) anschaulich.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Analysen der George-Lieder, nämlich Schönbergs op. 15 und Weberns op. 3 und op. 4. Hier knüpft Voigt insofern an die Schrift von Budde an, als schon dieser aufgezeigt hatte, wie stark Metrum und Syntax die rhythmische Struktur der Komposition beeinflussen. Voigt geht noch weiter, wenn er mit Blick auf Weberns op. 3.1 behauptet, dieser gewinne „die gesamte musikalische Struktur aus dem Gedicht“ (S. 116). Auch Weberns „aperiodische Gliederung“ (S. 125) in op. 3.5 führt Voigt in seiner Analyse auf sprachliche Irregularität in der Gedichtvorlage zurück. Anhand von op. 4.4 und op. 4.5 zeigt Voigt den Zusammenhang von Strophe und melodischer Kadenzfolge auf und veranschaulicht damit, dass die Bezüge auf die Textform sehr weitreichend sind.

Im Unterschied zu Webern, der in seinen Liedern offensichtliche lyrische Parameter aufruft, streicht Voigt in Schönbergs George-Liedern die Pluralität der Verfahren heraus: In Op. 15.6 nehme Schönberg auf ganz unterschiedlichen Ebenen Bezug zum Text, wobei er sowohl auf die Textform als auch auf die Syntax und Semantik in seiner musikalischen Lesart rekurriere. Bereits in op. 15.3 zeige sich, dass Schönberg die bipolare Perspektive des Gedichts anhand von gegensätzlichen musikalischen Prinzipien fortschreibe. Deutlich wird, dass Reim, Metrum und Vokalstruktur der Textvorlagen nicht nur die Zeitstruktur, sondern auch die Tonhöhenorganisation der Kompositionen beeinflussen.

Konstantin Voigt macht in seiner Dissertation deutlich, dass bei den atonalen Liedern der Wiener Schule eine Kongruenz „zwischen Verstyp und Vertonungstyp“ besteht. In Schönbergs George-Vertonung zeigt sich durch den analytischen Zugang, dass die Behauptung, Schönberg habe sich um die poetische Struktur der Gedichtvorlagen bewusst nicht gekümmert, eine

Chimäre ist. Es geht bei Voigt nicht darum, die Fortsetzung eines imitatorischen Text-Musikverhältnisses zu behaupten, sondern zu unterscheiden zwischen Ideologie (in der behaupteten Divergenz zwischen „Gedichtform und dem musikalischen Idiom ihrer Vertonung“, S. 245) und dem musikalischen Material selbst.

So vielfältig und komplex das Verhältnis von Text und Musik auch ist, so gibt es in den atonalen Liedern bei Webern als auch bei Schönberg durchaus positive Bezüge, die keineswegs einen „ästhetischen Makel“ (S. 248) bedeuten. Voigts Arbeit spürt feinsinnig traditionelle Verfahren der Textvertonung auf und macht die zentrale Rolle deutlich, welche die Versvertonungen am „Übergang zur freien Atonalität“ (S. 184) innehaben.

(August 2015)

Friederike Wißmann

PETER HAWIG: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2014. 370 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)

Karl Kraus und Jacques Offenbach – das ist bislang kein Thema gewesen, dem die Forschung, soweit sie sich für Kraus oder Offenbach interessierte, besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Peter Hawigs Untersuchung bezeugt, dass dies ein Versäumnis war.

Im Zuge seiner von ihm inaugurierten „Offenbach-Renaissance“ hat Kraus ab Mitte der 1920er Jahre 14 Werke Offenbachs (von denen Hawig sechs ausführlich behandelt) bearbeitet und öffentlich vorgetragen. Die entscheidende Richtschnur für seine Arbeit war immer die Sicht Offenbachs als eines Musikedramatikers, bei dem Wort und Ton untrennbar verknüpft sind. Es kam bei der Bearbeitung also nicht darauf an, neue sprachliche Werte zu schaffen, son-

dern „nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen“, das heißt, der Musik die Möglichkeit zu geben, sich an und mit dem Text zu entfalten. Mit keinem anderen Bezirk seines „Theaters der Dichtung“, wie er seine ausgebreitete Vortragstätigkeit nannte, die immerhin 700 öffentliche Auftritte mit eigenen und fremden Texten umfasste, hat Kraus so viel Resonanz erfahren wie mit seinem Eintreten für Offenbach, eine Resonanz, die allerdings sowohl in positiver wie negativer Form auftrat. Positiv war zunächst die Tatsache, dass sich deutsche und österreichische Bühnen überhaupt für jene Offenbach-Werke zu interessieren begannen, die abseits der gängigen Werke (und das waren nur wenige) lagen. Ernst Krenek berichtet, dass für kurze Zeit Kraus die „Spur einer Hoffnung“ hatte, einem Sektor seiner ‚Wertwelt‘ weite Resonanz zu verschaffen. So kam es 1931 zu einer Aufführung der *Perichole* in Kraus’ Bearbeitung an der Berliner Staatsoper. Der Berliner Rundfunk war es dann, der ihm die Wortregie bei einem Offenbach-Zyklus von insgesamt zwölf Stücken übertrug, die zwischen 1930 und 1932 gesendet wurden. Dies war für Kraus wohl eine der beglückendsten Bestätigungen; auf die Begeisterung aller Mitwirkenden hat er immer wieder hingewiesen.

Dem stand allerdings entgegen, dass sich vielerorts eine „Offenbach-Renaissance“ begab, die nicht in Kraus’ Sinne sein konnte. Gegen solche „Offenbach-Schändungen“ zog er leidenschaftlich zu Felde. Dass seine eigenen Bearbeitungen und Lesungen dem nicht Einhalt zu gebieten vermochten, erfüllte ihn mit Zorn und Bitterkeit, ja sogar mit dem Gefühl einer Mitschuld, denn er hatte eine ‚denaturierte‘ Theaterwelt ja eigentlich erst auf Offenbach aufmerksam gemacht.

Es blieb ihm „die selbstsüchtige Wonne einer Flucht, die ich mir einmal im Jahr aus eben dieser Trostlosigkeit in einen neuen Offenbach gestatte, den ich – für den eigenen Podiumzweck – jeweils als den alten

wiederherstelle“, eine Flucht, die zumindest von Kennern gebührend gewürdigt wurde. Gerade Musiker aus dem Kreis um Schönberg wie Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Alban Berg (Ernst Krenek trat hinzu) waren es, die Kraus' Leistung als Bearbeiter und Vortragender (die Leistung eines Mannes, der Offenbach sang und sprachlich virtuos verkörperte, ohne Noten lesen zu können) in ihrer Bedeutung erkannten. Wenn man Gelegenheit hat, die kostbare Originalaufnahme von Kraus zu hören, wie er das Brief-Couplet der Metella aus Pariser Leben singt (in einem Sprechgesangsstil höchster Musikalität, der an Brechts entsprechende Aufnahmen erinnert), dann kann man auch heute noch die eminente Wirkung dieser ‚Aufführungen‘ durchaus nachspüren.

Als Kraus zum ersten Mal die *Kreolin* am 11. November 1935 las, war seine Hoffnung auf die Wirkung seiner Offenbach-Emphase bereits zerstoßen. Das Vorwort dazu ist wohl eine der bittersten Äußerungen aus Kraus' letzter Zeit. Er nimmt dieses ‚zeitferne Kunstwerk‘ in sein Repertoire auf „mit der bewußtesten Abzielung gegen alle Gegenwart der Welt und ihres Theaters, welche wir, solange wir sie noch mitmachen müssen und dürfen, Widerwart nennen wollen, mit dem unbestechlich radikalsten Abscheu vor dem Betrug eines ‚Zeittheaters‘“. Um die gleiche Zeit erreichte ihn die Nachricht von einer Begebenheit bei einer Militärparade vor Hitler: „Aber Offenbach triumphiert doch in dem dämonischen Witz, daß bei der letzten großen Parade vor Hitler, in dem Augenblick, da die Kavallerie an ihm vorbeiritt, sich das Orchester hingegrissen fühlte, nicht etwa den *Tannhäuser*-Marsch, sondern den Höllen-Cancan, den der Unterwelt, zu spielen.“

Bisher gab es zu dem großen Thema ‚Kraus und Offenbach‘ nur ein Buch des berühmten DDR-Musikwissenschaftlers Georg Knepler, der als junger Mann Kraus am Klavier bei seinen Offenbach-Verleben-

digungen begleitet hatte. Das Buch ist von hohem Wert, dies aber vor allem als Erinnerungsbuch eines Beteiligten. Eine größere wissenschaftliche Untersuchung gab es bisher nicht. Eine solche hat nun Peter Hawig vorgelegt. Hawig ist in mehrfacher Hinsicht für diese Aufgabe prädestiniert. Er hat sich in einer Vielzahl von Publikationen als eminenter Kenner des Offenbach'schen Werks (von denen es im deutschen Sprachraum nur eine Handvoll gibt) legitimiert und er hat sich vor geraumer Zeit mit einer Untersuchung über Kraus' Weltkriegs-drama *Die Letzten Tage der Menschheit* als mit diesem Autor vertraut erwiesen, die besten Voraussetzungen also für das, was er sich vorgenommen hat.

Den Begriff der „Autorinszenierung“ übernimmt Hawig von französischen Theoretikern. Dass dem Werk und der Person von Kraus ein eminent theatralisches Element zugrunde lag, ist offensichtlich. Kraus dachte als junger Mensch an eine Schauspielkarriere, das Theater war ein lebenslanger Bezugspunkt in mehrfachem Sinn, und Shakespeare, Nestroy und eben Offenbach waren seine Hausgötter. Unter diesen gewinnt Offenbach in der letzten Lebensphase zunehmend an Bedeutung. Die Zeitsatire und die raffinierte Zitattechnik, für die Kraus wie kein anderer steht, fand er in dessen Werken textlich wie musikalisch vorgebildet. Hawig stellt dar, wie die noch relativ unbeschwerte erste Phase der „Offenbach-Renaissance“ in der zweiten Hälfte der 20er Jahre bald eingetrübt wird durch die schlechten Erfahrungen mit deutschsprachigen Bühnen, die ihn zwar einbinden wollen in ihre Offenbachaufführungen, dem Rigorismus von Kraus und den Ansprüchen der Werke und ihres Stils aber nicht gewachsen sind. Sehr genau kann die Untersuchung zeigen, wie sich die Sicht von Kraus auf Offenbach vertieft. War zu Anfang die „krampflösende“ Funktion der Offenbach'schen Opéra bouffe als Gegengewicht gegen den aufgeblasenen ‚Ernst der

Zeit‘ wichtig, so wurde mit zunehmender Verdüsterung der Zeitläufe ab 1930 auch die zeitkritische Dimension Offenbachs für Kraus immer wichtiger. Hawig kann überzeugend nachweisen, dass ein Teil der Autorinszenierung von Kraus auch darin besteht, sich als Autor Kraus bei seinen öffentlichen Auftritten immer mehr zurückzunehmen, was heißt, dass die Lesungen aus eigenen Schriften (die das Publikum von ihm immer deutlicher verlangte) immer stärker zurücktraten gegenüber den Lesungen und Darstellungen der von ihm in einem durchdringenden Sinn bearbeiteten Werke von Shakespeare und Offenbach. Hawig hat eine gewisse Neigung, die Bedeutung Offenbachs gegenüber der Shakespeares für die letzten verdüsterten Jahre von Kraus höherzustufen. Demgegenüber wäre der späte Kraus zu zitieren: „Die Weltdummheit macht jede Arbeit, außer an Shakespeare, unmöglich“ – Offenbach wird da nicht erwähnt, aber die ebenso gründlichen wie gedankenreichen Darlegungen dieses Buches zeigen, dass Kraus hier neben Shakespeare auch Offenbach hätte nennen können – diese Gleichberechtigung ist durch Peter Hawig doch überzeugend hergestellt worden. Als Walter Benjamin 1928 eine Berliner Lesung von Kraus besuchte, der *Pariser Leben* vortrug, war er hingerissen: „Was auf dem Podium vorgeht, steht also völlig jenseits der verbohrten Alternative von produktiver und reproduktiver Leistung. Kraus ist als Vortragender so wenig ‚Virtuose‘ wie als Autor ein ‚Sprachbeherrscher‘. Er bleibt in beiden Fällen identisch: der Interpret, der den Schurken ertappt, indem er zwischen zwei roten Umschlagseiten ihn nachdrückt, der ein Werk wie das Offenbachs feenhaft ausstattet, indem er es spricht. Aber er spricht in Wahrheit nicht Offenbach; er (*sc. Offenbach*) spricht aus ihm heraus.“

Peter Hawig hat mit seinem bedeutenden Buch die zentrale Bedeutung von Offenbach für Kraus mit aller Deutlichkeit

umrissen und damit zweierlei erreicht: die Liebhaber Offenbachs, die meist Kraus und seinen eminenten Einsatz für diesen nicht oder zu wenig kennen, haben keine Entschuldigung mehr für ihre Unkenntnis, die Anhänger von Kraus, die sich meist für Offenbach nicht so interessieren, können ab jetzt dieses Desinteresse nicht mehr legitimieren.

(Februar 2015)

Jens Malte Fischer

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 342 S., Abb., Nbsp.

Über Mauricio Kagels Jugendzeit in Argentinien war bis vor kurzem wenig bekannt. Der Komponist selbst äußerte sich nur vereinzelt zu diesem Thema, und seine Erinnerung war häufig selektiv oder ungenau, wenn er nicht sogar einzelne Sachverhalte verfälschte. Die Kagel-Forscher der ersten und zweiten Generation waren zumeist des Spanischen nicht mächtig und waren so auf Kagels Selbstaussagen angewiesen – wenn sie überhaupt Interesse an biographischen Zusammenhängen zeigten. Weiterhin waren Kagels frühe Kompositionen verschollen. Nachdem er sich 1957 mit einem DAAD-Stipendium in Köln niedergelassen hatte, gab nur sein im selben Jahr revidiertes Streichsextett, das auf eine Komposition von 1953 zurückgeht, einigen Aufschluss auf sein Jugendwerk. Wie sehr die revidierte Fassung von der ursprünglichen abwich, ließ sich aber bestenfalls erahnen: Wie sich später herausstellte, ist die Originalfassung für ein gemischtes Sextett und in zwei Sätzen; Kagel hatte in der Revision kurze Abschnitte aus beiden Sätzen interpoliert, so dass am Ende ein einsätziges Werk stand. Erst im Jahr 1991 ließ Kagel ein weiteres Frühwerk an die Öff-

fentlichkeit: die Variationen für Quartett. Im Rückblick stellt sich heraus, dass Kagel hier noch tiefgreifender in die Originalfassung (von 1952) eingegriffen hatte.

Erst in den letzten Jahren lichtet sich der Nebel. Autoren wie Matthias Rebstock und Björn Heile begannen, sich auf Spurensuche nach Buenos Aires zu begeben und Kontakt mit Kagels argentinischen Weggefährten und Zeitgenossen sowie dortigen Experten aufzunehmen. So stellte sich etwa heraus, dass Kagels Diktum, er sei „durch Kontakt mit ungenügenden Lehren zum Autodidakten ausgebildet“ (Kagel, *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, München u. a. 1975, S. 7) worden, so wohl kaum zutreffend war. Nicht nur hatte er hervorragende Privatlehrer in Klavier, Dirigieren und Musiktheorie, sondern er war auch stark von Juan Carlos Paz geprägt, einem der einflussreichsten südamerikanischen Komponisten und Leiter der Agrupación Nueva Música, der Kagel bereits als Achtzehnjähriger beitrug (wenn er auch offenbar nie formal Kompositionsunterricht bei Paz hatte). Nur hatte er sich aus nach wie vor nicht ganz geklärten Gründen 1953 mit Paz überworfen, was dazu führte, dass er dessen Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung ganz verschwiegen oder zumindest untertrieben.

Mit der Einrichtung der Mauricio-Kagel-Sammlung an der Paul Sacher Stiftung in Basel in den 1990er Jahren gelangten weitere Dokumente an das Licht der Öffentlichkeit, die Einblick in Kagels argentinische Phase erlaubten. So waren nun etwa die Skizzen und Manuskripte des Sextetts und der Variationen einsehbar. Paradoxerweise sind detaillierte Forschungen zu Kagels Frühwerk und Lehrjahren aber erst seit seinem Tod 2008 möglich: Damit gelangte nämlich sein gesamter Nachlass in die Paul Sacher Stiftung, und, obwohl Kagel zwischenzeitlich behauptet hatte, dass sein Frühwerk in Argentinien verblieben sei, fanden sich hier viele Kompositionen, die

man nur dem Namen nach kannte und weitere, die zuvor nie erwähnt wurden.

Hier setzt Christina Richter-Ibáñez' Dissertation an. Sie beruht auf einer gründlichen Auswertung der in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Quellen, die durch weitere Archive, wie etwa das von Juan Carlos Paz, und Nachforschungen vor Ort, intensivem Presse-Studium sowie Interviews mit Informanten ergänzt wurden. Das Buch basiert auf einer profunden Kenntnis der argentinischen Musik, Geschichte und Kultur und ist insgesamt hervorragend recherchiert. In ihrer Detektivarbeit ist der Autorin auch vom Glück geholfen worden, so ist etwa ein Brief Kagels an den Musikwissenschaftler Francisco Curt Lange, in dem Kagel letzterem Auskünfte über seine Biographie und seine Kompositionen erteilte, nur durch Zufall in ihren Besitz geraten. Aber das Glück hilft bekanntlich dem oder der Tüchtigen.

So finden sich auf fast jeder Seite neue Einsichten in Kagels Leben und Werk. So wird etwa seine Mitarbeit in der Agrupación Nueva Música und sein Verhältnis zu seinen Mitstreitern und seine Karriere als Chorleiter und Dirigent erhellt oder die Umstände von Pierre Boulez' Besuchen in Buenos Aires erzählt, der zu Kagels Mentor wurde. Dabei stellt sich unter anderem auch heraus, dass Kagel um 1954 offenbar das Komponieren weitgehend aufgegeben hatte, um sich auf das Dirigieren zu konzentrieren. Zwischen 1955 und seiner Übersiedelung nach Deutschland 1957 entstanden nur einige Übungen, Entwürfe und kurze Gelegenheitskompositionen. Unklar bleibt dabei, warum zwischen dem von Boulez vermittelten Stipendiums-Antrag beim DAAD und Kagels Ausreise drei ganze Jahre vergangen sind (Kagel hatte Boulez zuletzt 1954 getroffen). Auch die Liste der prominenten Persönlichkeiten, mit denen Kagel Kontakt hatte, muss gründlich revidiert werden. So war das Verhältnis zu Jorge Luis Borges offenbar denkbar einseitig:

Zwar war Kagel von seinem Dozenten zutiefst beeindruckt, ob der aber umgekehrt den Studenten besonders wahrgenommen hat, ist zumindest fraglich. Dafür hatte Kagel aber mit einem weiteren großen argentinischen Schriftsteller der Zeit Kontakt, den er zeit seines Lebens kaum erwähnt hatte, nämlich Julio Cortázar.

Insgesamt gelingt es der Autorin hervorragend, Kagels Werdegang und Schaffen im Musik- und Kulturleben der argentinischen Metropole zu verorten. Dabei geht es nicht nur um einige biographische Details: Wie sich immer wieder herausstellt, blieb Kagel seinen argentinischen Vorbildern und den dort gefassten Idealen sein Leben lang verpflichtet, ist also mindestens ebenso ein Produkt der Moderne von Buenos Aires wie der europäischen Nachkriegs-Avantgarde – und letztere stellt sich im Rückblick als heterogener und kulturell hybrider dar als man es bis vor kurzem wahrhaben wollte und vielleicht auch konnte.

Kagels Kompositionen selbst sind von deutlich über 300 Seiten nicht einmal 50 gewidmet (von denen ein Großteil von großzügigen Notenbeispielen und Faksimiles eingenommen wird). Demensprechend sind die Analysen nicht sehr detailliert. Dennoch ist die Arbeit auch in diesem Bereich sehr sorgfältig und aufschlussreich. Richter-Ibáñez stellt etwa die Zwölftontechniken und -strukturen sehr klar dar und setzt sie überzeugend mit den Werken von Kagels älteren und gleichaltrigen Zeitgenossen, wie etwa Paz, Michael Gielen und Francisco Kröpfl, in Beziehung. Insbesondere gelingt es ihr, viele Umstände und Details des wohl verheißungsvollsten von Kagels Frühwerken, der *Música para una torre* („Turmmusik“, 1954), zu rekonstruieren, wenn auch die konkrete Gestalt des Werkes nach wie vor weitgehend im Dunkeln bleibt und wohl auch bleiben wird.

Wie nebenbei stellt Richter-Ibáñez auch Kagels Werkverzeichnis auf eine solide Grundlage. Hier müssen an den in frühe-

ren Studien erschienenen Verzeichnissen grundlegende Korrekturen vorgenommen werden. Viele dort genannte Werke sind entweder verschollen oder (was wahrscheinlicher ist) haben nie existiert, andere hatten einen anderen Titel als den offenbar durch Kagels Erinnerung überlieferten und wieder andere müssen ergänzt werden. Dennoch muss die Autorin feststellen, dass in den frühen Werken vor ihrer Entdeckung „mehr Potenzial vermutet“ wurde (S. 283, Anmerkung 105 – die Aussage bezieht sich konkret auf die Textumsetzung in Kagels frühen Vokalwerken, kann aber wohl verallgemeinert werden). Viele der Kompositionen, wie etwa die *Vier Klavierstücke* und die *Cinco Canciones del Genesis*, beide 1954 entstanden, sind durchaus interessant und vielversprechend und erlauben darüber hinaus Einblick in Kagels Kompositionsweise, aber bisher unbekannte Meisterwerke findet man hier nicht. Warum Kagel jedoch in Deutschland dem Sextett und den Variationen den Vorzug über die eben genannten Werke gegeben hat, ist nicht ganz klar, handelt es sich bei letzteren doch ziemlich eindeutig um reifere Kompositionen. Hierfür gibt es wahrscheinlich pragmatische Erklärungen. Das Sextett ist allem Anschein nach nicht in Argentinien zur Aufführung gekommen: Zwar war eine Aufführung durch die Agrupación Nueva Música geplant, diese ist aber offenbar dem Streit zwischen Kagel und Paz zum Opfer gefallen. Somit liegt es nahe, dass Kagel gerade dieses Werk der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Warum er Jahrzehnte später ausgerechnet seine erste vollständige Komposition, nämlich die Variationen für Quartett, ausgegraben hat, ist schwerer nachzuvollziehen. Womöglich konnte so ein Programm vervollständigt werden (wie es häufig bei Kagels Gelegenheitskompositionen der Fall ist). Dennoch ist es im Nachhinein erstaunlich, dass Kagel seine reiferen frühen Kompositionen sein Leben lang zwar gut gelagert, aber unter Verschluss gehalten hat.

Das Buch ist klar geschrieben und gut redigiert, gestaltet und verarbeitet, und präsentiert eine Reihe von bisher unbekanntem Fotos und Originaldokumenten in Faksimile. Ein guter Apparat mit einem gründlichen Index erleichtert die Lektüre. Insgesamt setzt der Band neue Maßstäbe in der Kagal-Forschung; niemand, der an Kagels Werk interessiert ist, wird an ihm vorbeikommen.

(Februar 2015)

Björn Heile

VOLKMAR KRAMARZ: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 390 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Populärmusik.)

Volkmar Kramarz untersucht in seinem Buch „Warum Hits Hits werden“ in fünf Abteilungen „Popmusik und Erfolg“, stellt dem Leser seine „Kategorien und Parameter der Analyse“ vor, unterbreitet seine „Parameter-Auswertung erfolgreicher Songs“, erläutert „eigene Experimente und Untersuchungen“ und schließt mit „Fazit und Diskussion“. Der Autor manövriert im Dienste seiner titelgebenden Ausgangsfrage sicher zwischen der Pophistorie und ihrem Repertoire, den Ratgeberbüchern aus der Praxis, vielfältigen musikanalytischen Herangehensweisen und empirischen Verfahren zwischen Konsumentenbefragung und der Messung von Hirnaktivitäten. Die polystilistische Sprache seines Buches lässt sich als Indikator des (eingelösten) Anspruchs lesen, sich gleichermaßen an „Kenner und Liebhaber“ zu richten, wobei es ebenso positiv auffällt, dass seine überreichen Kenntnisse und Insiderinformationen zuweilen die strenge Gliederung überspülen.

Nach den Jahrzehnten der Popsoziologie kann Kramarz' popmusikwissenschaftlicher Ansatz nicht genug gewürdigt werden:

„Die besonders in der europäischen, soziologisch motivierten Populärmusik-Forschung lange Zeit vorhandene Ansicht, dass Popmusik vorrangig als nicht transzendierende, eher funktional-nützliche Musik zu untersuchen sei und sie daher überwiegend als ein politisches und soziologisches, weniger als ein kulturell-musikalisches Phänomen gesehen werden müsse, rückte zuletzt, im Zuge einer nach und nach einsetzenden Emanzipation der musikalischen Elemente, in ein zumindest ungefähres Gleichgewicht und Nebeneinander.“ (S. 22) Bei solchen prinzipiellen Weichenstellungen fallen gelegentliche unkommentierte Übernahmen von fragwürdigen Behauptungen kaum ins Gewicht: „Die bürgerliche Musikkultur ist nach 1945 weitgehend erstarrt, während die industrielle Musikkultur sich in einer Gärungsphase befindet, deren weiteren Verlauf man noch gar nicht voraussehen kann.“ (Reinhard Flender, S. 15) Bringt doch Kramarz den Anspruch seiner Analysen folgendermaßen auf den Punkt: „Eine Popmusik-Analyse würde dann eine Lesart bilden, bei der das wissenschaftliche Ethos darin besteht, ihre Prämissen und Verfahren aufzudecken.“ (S. 22) In akribischer Detailarbeit dekliniert Kramarz die einzelnen Parameter populärer Musik durch, vom Großformalen bis in die kleinsten melodischen und harmonischen Details – ohne allerdings dem zentralen Phänomen von Pop – dem Sound – bei allen höchst lesenswerten Umkreisungen, tatsächlich zu Leibe zu rücken: letztlich wohl weniger ein Beleg des Scheiterns, als eine Frage der Machbarkeit. Mit seinem Streben nach Anschaulichkeit mittels zahlreicher Abbildungen und Notenbeispiele erreicht er mangels Legenden und Erklärungen manchmal eher das Gegenteil, was angesichts des Geleisteten allenfalls eine Randbemerkung bleiben muss. Kramarz wertet Handreichungen zum Songwriting bzw. Produzieren aus, analysiert erfolgreiche Songs und wertet klinische und umfrage-

gestützte Experimente aus. Seine Antwort auf der Suche nach den Erfolgsfaktoren von Popmusik lautet, dass sich nicht eindeutig klären lasse, warum ein Stück ein Hit wird, umso deutlicher allerdings, warum eine Produktion kein Hit wird (S. 361): „Und das Ergebnis dabei kann als eindeutig eingestuft werden: Nur bei

- einigen, wenigen Harmoniekombinationen
- mit entsprechend dazu konsonierenden, diatonisch angelegten Melodien und
- verbunden mit einem durchgehend pulsierenden Rhythmus

wird eine weitestgehend positive Gefallensbekundung hervorgerufen.“ (S. 363.)

Volkmar Kramarz ist ein erfahrener Grenzgänger zwischen Musikwissenschaft, -pädagogik, -produktion und -vermittlung, aktiver Musiker und Rundfunkmann. Die sich daraus ergebende Multiperspektivität auf den Diskurs musikalischer Popularität verleiht der vorliegenden Untersuchung ihren Glanz. Sie ist derart kenntnis- und faktenreich, dass auch der ein oder andere Lapsus (Barthés, S. 51), der in Richtung Namedropping weisen könnte, den Verdiensten dieser methodisch so vielfältigen Analyse keinen Abbruch leistet.

Der prinzipiellen Frage, ob es sich bei der Präferenz der Mehrzahl der Hörer für strukturell stark genormte und gut eingeführte Formen, Verläufe und Sounds um eine Frage der Natur oder Kultur handelt, stellt sich der Autor wohlweislich nicht.

Ob Konsumenten Songs durch ihr Kaufverhalten zum großen Erfolg verhelfen, weil diese sich anthropologischen Konstanten des klanglich Wohlgefälligen nähern (mithin komplexere Musik immer den Keim der „Unmenschlichkeit“ in sich trüge) oder aber die Konsumenten lediglich kaufen, was sie so oder so ähnlich kennen (mithin ein stufenweiser Bildungsprozess denkbar wäre, wie ihn Kramarz dezidiert für das Œuvre der Beatles konstatiert), bleibt wohl auch mit dem hier angewandten Instrumen-

tarium unbeantwortet, wenn nicht unbeantwortbar.

An vorliegendem Band zeigt sich erneut ein Dilemma des deutschsprachigen (Musik) Wissenschaftsbuchmarktes: Verlage, die ihre ureigenen Kompetenzen der Redaktion, des Lektorats und des Layouts an die Autoren abtreten, müssen sich mittelfristig die Frage nach ihrer Existenzberechtigung gefallen lassen.

(Februar 2015)

Matthias Tischer

Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum. Symposiumsbericht Kulturhauptstadt RUHR 2010. Hrsg. von Andreas JACOB und Gordon KAMPE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 366 S., Abb., DVD. (Folkwang Studien. Band 13.)

Im Rahmen des Kulturhauptstadtjahrs Ruhr 2010, veranlasst durch die erfolgreiche Bewerbung von Essen (stellvertretend für das Ruhrgebiet) zur Kulturhauptstadt Europas, fand eine Fülle von unterschiedlichen Veranstaltungen statt, die jeweils unterschiedlich den strukturellen Wandel der Region beleuchten. Der vorliegende Sammelband präsentiert Erträge eines in diesem Rahmen stattgefundenen Symposiums, das von der Folkwang Universität der Künste vom 18. bis zum 20. November 2010 am Campus in Essen-Werden veranstaltet wurde. Wie die beiden Herausgeber im Vorwort erörtern, haben sie es sich zur Aufgabe gestellt, der Besonderheit des kulturellen Handelns sowie kultureller Produktion unter den Prämissen fortwährenden Wandels in einem Kulturraum wie dem Ruhrgebiet nachzugehen. Die Aufmerksamkeit des Sammelbandes gilt dabei primär akteurbezogenen Perspektiven und kulturellem Handeln, dessen Bedingungen und Möglichkeiten.

Unter dieser Aufgabenstellung vereint der vorgelegte Band 17 interessante Beiträge. Der Beitrag von Andreas Jacob führt die

Leser in die generelle Thematik „Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum“ ein, indem das theoretische Rahmenkonzept des Sammelbandes (Kulturbegriff, Transkulturalität, Glokalität u. a.) dargelegt und die Konstellation der beiden Begriffe ‚kulturelles Handeln‘ und ‚transkultureller Raum‘ erörtert wird. Daran schließen sich zwei sozialgeschichtlich ausgerichtete Beiträge an: Stefan Goch legt in seinem Beitrag dar, wie und unter welcher Zielsetzung die Arbeiterkulturen im Ruhrgebiet sich herausbildeten und welche kulturelle Praxen in ihnen wirksam waren. Und Dagmar Kift erörtert ausführlich kulturelles Handeln und Identitätskonstitution im Ruhrgebiet nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive von Migration, Integration und Partizipation. Der Beitrag von Eberhard Grunsky „Bauen und Rückbauen im transkulturellen Raum“ behandelt eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts im Ruhrgebiet im Hinblick auf die im Zuge der Industrialisierung herausgebildeten Kulturen bzw. „kulturellen Schichtungen“ (S. 94), deren wechselnde Dominanz und Fluktuationen. Ronald Hitzler stellt die Loveparade im Ruhrgebiet dar und analysiert ihr düsteres Ende. Auf diese vier bzw. fünf Beiträge folgt eine Reihe von spezifisch musikbezogenen: Birger Gesthuisen stellt Musik und Migration in Nordrhein-Westfalen in einen engen konstruktiven Zusammenhang. Robert von Zahn erörtert die spezifische Bedeutung des Begriffs ‚Heimat‘ bei Migranten in Nordrhein-Westfalen und ihre Weltmusik-Imaginationen anhand verschiedener Ensemble- und Musikerbeispiele. In dem Beitrag von Jan Reichow geht es darum, die Bedingungen und Möglichkeiten transkultureller Verständigung und kultureller Abgrenzung zu thematisieren. Ralf Martin Jäger behandelt in seinem Beitrag Transkulturalität als musikgeschichtliches Problem und stellt neben dem Transkulturalitätskonzept von Wolfgang Welsch eine weitere methodische Überlegung an, die „Möglichkeit und Notwendigkeit der Übersetzung von Kultur“

(Homi K. Bhabha). Danach folgen Beiträge zum transkulturellen Handeln im gegenwärtigen Musiktheater (Monika Woitas), zur Jazz- und Popmusikszene (Martin Lücke), zu Musikprojekten am Beispiel der „Eichbaumoper“ (Stefan Drees), zur Neuen Musik als Medium gesellschaftlicher Bildung (Gordon Kampe) und zu einer „Musik-Theater-Tanz-Produktion mit Jugendlichen aus Chile, Weißrussland, Finnland und dem Ruhrgebiet“ (Matthias Schlothfeldt). In dem sich daran anschließenden Beitrag von Stefan Orgass geht es um die Analyse der Mikroprozesse des musikbezogenen Fremdverständnisses, ihre Grenzen und Möglichkeiten vor systematisch-theoretischem Hintergrund, bezogen insbesondere auf ein interkulturelles Lehr-/Lernprojekt an der Folkwang Hochschule. Anna-Maria Schatilow thematisiert die Möglichkeit, Theater in seiner Funktion als „Dritter Raum“ (Homi K. Bhabha) als gesellschaftlich integratives Medium zu gewinnen. Den Sammelband rundet der Text *RUHRLAUTSONATE* von Bruno Klimek ab. Und eine DVD mit einer Reihe von künstlerischen Produktionen im Rahmen von RUHR 2010 ist beigelegt (hergestellt in den Studios des ICEM FU).

Diese 17 Beiträge stellen eindrucksvoll eine spannende Kulturgeschichte des Ruhrgebiets dar und beleuchten, wie und unter welchen Bedingungen sich die ehemals industrielle Ausprägung der Region zur kulturell identitätsstiftenden umwandelte. Besonders gelungen an der Konzeption des vorliegenden Sammelbandes ist, dass der Untersuchungsgegenstand Ruhrgebiet sowohl in seiner lokalen Spezifik als auch als exemplarisches Beispiel für die allgemeine Historie der Urbanität in den Blick genommen wird. Die Vereinigung von lokaler Besonderheit und urbaner Allgemeinheit macht den Sammelband insgesamt interessant und ergiebig. Dazu verdient das beinahe in allen Beiträgen befolgte Konzept des Bandes, theoretische Reflexionen und empirische Studien miteinander zu verbinden, Anerkennung und zeigt

die Anschlussfähigkeit der hier behandelten Thematik an aktuelle kulturorientierte und gesellschaftliche Debatten. Als Mangel an der Konzeption des Sammelbandes erweist sich allerdings ein unausgewogenes Verhältnis zwischen musikwissenschaftlichen und nicht-musikwissenschaftlichen Beiträgen (12 zu 5), was der fachlichen Herkunft der beiden Herausgeber geschuldet ist, wie die Herausgeber selber im Vorwort anmerken. Eine stärkere Berücksichtigung interdisziplinärer Ansätze aus den Bereichen Literatur, Film, Tanz, Medien oder auch Psychologie hätte das thematische Spektrum des vorliegenden Bandes bereichern können und wäre dem Titel des Bandes eher gerecht geworden. Freilich fehlt ein grundlegender Beitrag aus der empirischen Soziologie, der anhand quantitativer Datenauswertungen einen geschichtlichen Überblick über Akteure, Projekte, Veranstaltungen etc. hätte geben können. Allerdings umfasst der Band mit seinen 17 Beiträgen bereits mehr als 360 Seiten.

(Januar 2015)

Jin-Ah Kim

MATTHEW GARDNER und SARA SPRINGFELD: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung. Mit einem Geleitwort von Nicole SCHWINDT-GROSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 292 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 19.)*

Was ist eine Primärquelle? Wie finde ich die richtige Literatur? Wie zitiere ich korrekt?

Zur Beantwortung solcher grundlegenden Fragen stand innerhalb der Musikwissenschaft bisher Band 1 der Bärenreiter Studienbücher Musik zur Verfügung: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel, Techniken, Aufgaben*, verfasst von Nicole Schwindt-Gross (1992ff.). Matthew Gardner und Sara Springfeld präsentieren nun mit dem vorliegenden Buch *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung* den Nachfolger des auf-lagenstarken Bandes von Schwindt-Gross.

Die Übernahme des Haupttitels verdeutlicht den Bezug zum Vorgänger, von dem die grundlegende Struktur weitgehend übernommen wurde – Adressaten sind weiterhin in erster Linie Studierende der Historischen Musikwissenschaft (S. 11).

Die Notwendigkeit einer Aktualisierung wird sowohl von Schwindt-Gross in einem Geleitwort (S. 9f.) als auch in der Einleitung von Gardner und Springfeld hervorgehoben (S. 11f.) und begründet sich insbesondere durch den technischen Fortschritt, der die Arbeitsweise von Musikwissenschaftlern verändert habe.

Am Ende der Einleitung (S. 23–26) wird kurz eine idealtypische Vorgehensweise für das wissenschaftliche Arbeiten skizziert – Fragestellung, Auffinden von Literatur und Quellen, deren kritische Sichtung sowie Interpretation und schließlich die – meist schriftliche – Darstellung der neu gewonnenen Erkenntnisse. Derart wird auf die folgenden Kapitel zu „Arbeitsmaterialien“, „Recherche und Beschaffen von Arbeitsmaterialien“ und schließlich auf „Wissenschaftliche Arbeitstechniken“ vorbereitet. Bereits hier fällt auf, dass Gardner und Springfeld viel Mühe auf klare, gut verständliche und angenehm zu lesende Texte verwendet haben. Auf diese Weise werden in den genannten Kapiteln alle für das musikwissenschaftliche Studium essentiellen Werkzeuge erläutert. Die Lesbarkeit wird durch einen logischen Aufbau der vielen Unterkapitel, aber auch durch diverse Querverweise innerhalb des Bandes vereinfacht. Ein chronologisches Lesen der Einführung ist für Studierende des ersten Semesters empfehlenswert, man kann aber problemlos jederzeit an verschiedenen Stellen des Buches einsetzen (S. 27). Somit wird es zu einem wertvollen Nachschlagewerk für das gesamte Studium. Hier reiht sich der „Leitfaden für bibliographische Angaben“ perfekt ein, der sinnvolle Zitierformen für Quellen aller Art (u. a. auch Blogs, Manuskripte und Musikinstrumente) vorschlägt und dabei unterschiedliche Formatierungen für das Quel-

len- oder Literaturverzeichnis, für Fußnoten und einer Kurzform anbietet. Abgerundet werden Kapitel und Unterkapitel durch passende Infokästen oder Exkurse (z. B. „Wie lese ich einen kritischen Bericht?“, S. 70), Literaturangaben sowie abschließende „Fragen zur Selbstüberprüfung“. Diese Fragen fordern leider nur zur Rekapitulation des gerade Gelesenen auf und verzichten auf Anwendungsaufgaben wie sie Schwindt-Gross stellte, die ohne Gang in die Fachbibliothek nicht zu lösen waren. Dies fällt jedoch weniger ins Gewicht, da das Buch ohnehin idealerweise im Zusammenhang mit der obligatorischen Einführungsveranstaltung zu Beginn eines musikwissenschaftlichen Studiums Verwendung findet.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf dem Umgang mit Quellen aus dem Internet. So wird zunächst nach der Verwendbarkeit von „Wikipedia“ gefragt (S. 33–35); als ein Vorteil wird die schnelle Verfügbarkeit von Information hervorgehoben, als ein Nachteil hingegen die begrenzte Zitierfähigkeit, da meist der Autor und/oder die für den jeweiligen Artikel verwendete Fachliteratur unbekannt sind. Diese beiden Punkte werden im Zusammenhang mit Internetquellen mehrfach aufgerufen (S. 58ff., S. 108f.).

Besonders gründlich wird der Umgang mit den in der Musikwissenschaft gängigen Online-Bibliothekskatalogen – aber auch mit Suchmaschinen wie Google – besprochen und eingängig dargestellt, wie Suchergebnisse verbessert werden können. Zudem wird auf das Web 2.0 verwiesen, wo beispielsweise über Facebook oder Google+ aktuelle Publikationen in Erfahrung gebracht werden können. Zu ergänzen wären hier Plattformen wie Academia.edu oder ResearchGate.net.

Der Verweis auf digitale Musikeditionen, die sich in ihren Funktionen deutlich von herkömmlichen Editionen abheben oder diese ergänzen können, fehlt hingegen nicht – wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Nennung von Projekten wie Edirrom oder *OPERA* (S. 80).

Etwas uneinheitlich wirkt der Abschnitt über „Ältere musikalische Quellen“ (S. 82ff.), der zwar die besondere Stellung von Manuskripten herausstellt, jedoch wird im Gegensatz zu den folgenden gedruckten Quellen keine einzige Handschrift abgebildet. Zwar finden sich stilisierte Abbildungen von Dasia-Notation aus Manfred Hermann Schmid's *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900* (Bärenreiter Studienbücher Musik 18, Kassel 2012) und eine Neumentabelle, die fälschlicherweise erneut mit Schmid zitiert wird – hier hätte vielmehr auf Solange Corbin verwiesen werden müssen (*Die Neumen, Palaeographie der Musik* I,3, Köln 1977). An dieser Stelle wäre es anschaulicher gewesen, Ausschnitte aus Handschriften zu reproduzieren. Immerhin verweist etwas später ein Link zum St. Galler Cantatorium Cod. Sang. 359 (S. 86). Weitere Links zu Handschriften finden sich zwar bei der Erläuterung von Lesefelderteilungen (S. 96f.), jedoch führen diese nicht direkt zum jeweiligen Manuskript, sondern zu allgemeinen Suchmasken. Dies ist insofern inkonsequent, als im „Leitfaden für bibliografische Angaben“ unter den unterschiedlichen Internetquellen auch der Uniform Resource Name (URN) und seine Verwendung dargestellt sind (S. 263). Eben solche URNs hätten hier Verwendung finden müssen. Weiterhin fällt im Zusammenhang mit Handschriften auf, dass bei der Besprechung von Faksimiles (S. 78) keinerlei Angaben zu Faksimilereihen oder besonderen Ausgaben gemacht werden. Hier wäre ein entsprechender Infokasten – wie für die kurz vorher vorgestellten Gesamtausgaben und Editionsreihen (S. 74–77) – wünschenswert.

Aber dies sind nur Marginalien. Matthew Gardner und Sara Springfeld haben eine hervorragende Einführung vorgelegt, die Studierenden das musikwissenschaftliche Arbeiten erleichtern wird.

(Mai 2015)

Andreas Janke

NOTENEDITIONEN

Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Band IV: Tropi Ordinarii Missae. Agnus Dei. Hrg. von Hana VLHOVÁ-WÖRNER. Prag: Bärenreiter-Verlag 2013. 152 S., Abb.

Während die mehrstimmige Musik des westeuropäischen Mittelalters größtenteils schon mehrfach ediert ist, steht man bei einstimmiger Musik einem kaum überschaubaren Berg von Material gegenüber, der nur in kleinen Schritten aufgearbeitet werden kann. Insbesondere die Randbereiche des liturgischen Gesangs sind so stark lokal geprägt, dass es üblich geworden ist, Teile einzelner Handschriften oder Handschriftengruppen zum Gegenstand von Editionen zu machen. Der zu besprechende Band ist der vierte einer fünfteiligen Editionsreihe, die das Repertoire der Tropen der Messe aus böhmischen Handschriften abdeckt. Während die Herausgeberin für die Propriumstropen im ersten Band 34 Handschriften heranziehen kann, liegen für das Agnus Dei nur 13 vor, von denen die meisten nur ein oder zwei relevante Stücke enthalten. Der größere Teil der hier edierten Agnus-Tropen stammt aus dem Repertoire der Prager Kathedrale, das hauptsächlich durch zwei Handschriften des 12. und 14. Jahrhunderts vertreten ist. Die Handschriften aus dem Bistum fügen wenige Stücke hinzu, haben aber nur eines gemeinsam mit der Kathedrale. Die von der Herausgeberin durchgeführte Untersuchung der Herkunft der Tropen und der Melodiefassungen zeigt, dass die Kirchen des Bistums an süddeutsche Tradition anschließen, die Kathedrale jedoch an eine französische Tradition, die vielleicht mit der erhaltenen Handschrift Cim. 4 des Metropolitankapitels im 13. Jahrhundert importiert wurde. Die Handschriften der Utraquisten, die eine dritte Gruppe bilden, enthalten kein Agnus Dei, fallen daher für diesen Band aus. Im Anhang der Ausgabe erscheinen noch drei weitere Stücke aus Frag-

menten vielleicht böhmischer Herkunft, die das Repertoire abrunden.

Die Melodien werden synoptisch nach allen Handschriften wiedergegeben, die in den Handschriften meist nur mit Incipit angegebenen Bezugsgesänge werden in Klammern ergänzt. Da die Handschriften sämtlich auf Linien notiert sind, halten sich die Übertragungsschwierigkeiten in Grenzen. Gelegentlich werden Terzverschreibungen korrigiert und Quinttranspositionen innerhalb eines Stückes vereinheitlicht. Problematisch bleiben vorhersehbar die Liqueszenzgraphien der Kathedralhandschriften, die man anhand der beigegebenen Faksimilenseiten studieren kann. In der Edition erscheinen abwärts gerichtete Liqueszenzen fast immer mit Tonverdoppelung, aufwärts gerichtete ohne. Auch graphisch liegt hier die Deutung der abwärts gerichteten Graphie als diminutive Liqueszenz der lothringischen Clivis nahe; dann wären diese Stellen ohne Tonverdoppelung zu singen. Für das Quilisma, das in der Handschrift Cim. 4 ziemlich inkonsequent verwendet wird, bietet die Edition vier verschiedene Graphien (zwei Haken links aufwärts, Haken+Notenkopf, Punkt+Notenkopf, zwei Notenköpfe); vermutlich ist die erste die eigentliche, die das graphische Erscheinungsbild nachahmt, die übrigen aber Versäumnisse der Endredaktion. In jedem Fall sollte der Leser wissen, dass hier keine Tonwiederholung zu singen ist – was auch immer das Zeichen sonst bedeuten mag. Ein weiteres Problem sind die b-Akzidentien. Die beigegebene Faksimilenseite der Handschrift XIII E 8 des Nationalmuseums zeigt mit feinem Strich geschriebene b-Zeichen, es sind jedoch eindeutig mehr, als in den Haupttext der Edition übernommen wurden. Da mit einer vollständigen Bezeichnung des b molle in den Handschriften ohnehin nicht zu rechnen ist, empfiehlt es sich, den Vorschlägen der Herausgeberin zu folgen, die noch erheblich mehr b-Zeichen über dem System zufügt. Bei Nr. 14 wäre in der tiefen Oktave wohl durchgehend b molle zu singen.

Aufgrund der Zufälle der Überlieferung bietet dieser Band einen gewissen Querschnitt durch die Gattung der Agnus-Dei-Tropen vom 10. bis zum 15. Jahrhundert. Man kann an diesem Material die Entwicklung der Tropenelemente zu strophischen Formen beobachten, die es ermöglichte, Tropen auch unabhängig vom Bezugsgesang zu singen oder – offenbar eine böhmische Besonderheit – Agnus-Dei-Tropen zum Sanctus zu verwenden. Die ausführliche zweisprachige Einleitung (tschechisch/englisch), die beigegebenen Tabellen sowie die Kommentare zu den einzelnen Stücken bieten eine gute Orientierung im unvertrauten Gelände. Da die bisherigen Forschungen und Editionen zum Agnus Dei sich schwerpunktmäßig mit den frühen Schichten des Repertoires beschäftigt haben, bietet der Band eine willkommene Horizonsweiterung.

(Juli 2015)

Andreas Pfisterer

JOHANN ADOLF HASSE: Werkausgabe. Abteilung IV: Kirchenmusik. Band 3: Missa in g. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXXIX, 248 S.

Die Musik von Johann Adolf Hasse ist lange ein Stiefkind der Musikwissenschaft gewesen. Nach einigen grundlegenden Studien aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gab es eine jahrzehntelange Unterbrechung, bevor sich einzelne Autoren wieder für diesen Komponisten interessierten. Der Forschungsrückstand – z. B. gegenüber den nur wenig jüngeren Carl Philipp Emanuel Bach oder Christoph Willibald Gluck – ist überall spürbar, und erst in den letzten beiden Jahrzehnten zeichnet sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit Hasses Musik ab. Spätestens seit der 300. Wiederkehr des Geburtsjahres kamen eine faszinierende Musikerpersönlichkeit von gesamteuropäischer Ausstrahlung (wie von den Komponisten des 18. Jahrhunderts zu ihren Lebzeiten sonst

nur noch Händel und Haydn) und nicht weniger faszinierende Kompositionen in den Blick der Fachwelt, aber auch der musikin-teressierten Öffentlichkeit. Innerhalb der seit 1999 im Carus-Verlag erscheinenden Hasse-Werkausgabe hat Wolfgang Hochstein nun die Partitur der 1783 entstandenen Missa in g vorgelegt, die der Komponist ausdrücklich als „Terza nuova Messa“ bezeichnete und wie zwei Vorgängerwerke von Venedig aus an den kurfürstlichen Hof in Dresden einsandte, wo er trotz seiner Entlassung im Jahre 1763 bis zu seinem Tod als Oberkapellmeister geführt wurde. Der Öffentlichkeit war diese Messe schon länger bekannt, weil bereits zwei Einspielungen (1992 und 2006) unter der Leitung von Ludwig Güttler existieren, von denen die zweite im Zusammenhang mit der Wiedereinweihung der Dresdner Frauenkirche entstand, obwohl das Werk historisch nichts mit dieser Kirche zu tun hat.

Der Herausgeber stellt die Missa in g in Vorwort und Kritischem Bericht seiner Edition auf umfassende Weise in den Kontext von Hasses letzten Lebensjahren in Venedig und den weiterbestehenden Kontakten zum kurfürstlichen Hof in Dresden. Dazu gehört auch die Beurteilung der herangezogenen Quellen: Neben den komplementären Partituren in der Bibliothèque National de France zu Paris und in der Bibliothek des Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand, die jeweils ungefähr zur Hälfte vom Komponisten selbst und zur anderen Hälfte von Hasses venezianischem Kopisten stammen, gehören eine in Dresden aufbewahrte Abschrift des dazugehörigen Motetto *Ad te levavi* von der Hand des letzteren (mit autographen Eintragungen) und das für die Dresdner Hofkirche hergestellte Aufführungsmaterial dazu. Während die über einen handschriftlichen Katalog nachweisbare Partitur aus dem Hofkirchenfundus bei einer späteren Revision schon nicht mehr vorhanden war, existiert noch eine weitere, in der Mitte des 19. Jahrhunderts hergestellte Partitur aus dem Besitz des Dresdner Advokaten Carl Niese, die als

Basis für Konzertaufführungen des Werkes durch die Dreyssig'sche Singakademie in den Jahren 1855 und 1857 diente und später in die Bibliothek dieses Chores übernommen wurde. Hochstein vermutet zurecht eine Abhängigkeit der Niese-Kopie von der verschollenen Dresdner Partitur aus der Hofkirche, rechnet aber nicht mit der Möglichkeit, dass letztere mit der Pariser Partitur identisch sein könnte. Auf Niese geht auch die fragwürdige und vom Herausgeber kritisch kommentierte Vermutung zurück, das Werk sei für die Taufe der am 21. Juni 1782 in Dresden geborenen Prinzessin Maria Augusta bestimmt gewesen. Anlässlich dieser Taufe erklang eine Messe von Joseph Schuster (Partiturskopie mit Widmung in D-DI, Mus. 3549-D-16). Aus dem detaillierten Vergleich, vor allem zwischen der Pariser und der Mailänder Partitur, ergeben sich wichtige Einblicke in die wechselseitige Abhängigkeit, aber auch in Hasses Arbeitsweise und seine Zusammenarbeit mit dem bisher nicht identifizierten Kopisten, wobei das Bemühen des Herausgebers um eine „Fassung von letzter Hand“ nachdrücklich erkennbar wird. Bei der Lektüre des Lesartenvergleichs ist darüber hinaus nicht nur der geschulte Blick des Philologen, sondern auch die erfahrene Hand des Praktikers überall zu spüren, obwohl sich die Systematik der Fußnotenhinweise in der Partitur und des Kritischen Berichts dem Leser manchmal nur mit Mühe erschließt. Trotzdem ist jeder Dirigent, der eine Aufführung des Werkes vorbereitet, gut beraten, den Kritischen Bericht bis in alle Einzelheiten hinein genau zu studieren. Praxisnähe im traditionellen Sinn beweist die Ausgabe auch mit den Vorschlägen für Kadenzes und die Credo-Intonation sowie der Generalbassaussetzung. In jedem Fall eröffnet diese Edition dem Werk die verdiente Chance auf eine größere Verbreitung und schließt für die Kenntnis der katholischen Kirchenmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine wichtige Lücke. Zugleich provozieren Entstehungsumstände und mu-

sikalische Faktur dieser Messe weiterführende Fragen und Beobachtungen: Nach der vom Herausgeber aufgrund der Sängernamen im Aufführungsmaterial für die Jahre ab 1787 plausibel angenommenen Erstaufführung verhinderte offenbar der Umfang (mit einer Aufführungsdauer – ohne Motetto – von mehr als 50 Minuten) einen festen Platz des Werkes im Dresdner Hofkirchenrepertoire. Andererseits stand das Bemühen des Sächsischen Hofes um weitgehende Exklusivität der für ihn komponierten Kirchenmusik einer weiteren Verbreitung entgegen. In solchen Zusammenhängen drängt sich – sowohl aus der Faktur des Werkes als auch aus den äußeren Umständen – der Eindruck eines Schwanengesangs oder Epitaphs (so der Herausgeber) vonseiten des Komponisten auf, zu dem auch der nicht aus den liturgischen Vorlagen stammende Text des Motetto passt. Hasses Missa in g realisiert eine Art Idealtypus der spätvenezianischen Messe, den es in der Praxis so nie gegeben hat. Nimmt man noch Mozarts gleichzeitig entstandene, aber Fragment gebliebene Messe c-Moll KV 427 als Vergleichsobjekt hinzu, werden sowohl der gemeinsame Traditionsraum als auch der Abstand zwischen beiden Ausnahmewerken in aller Klarheit sichtbar.
(September 2015) *Gerhard Poppe*

Eingegangene Schriften

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

ANKLAENGE 2015. Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven. Hrsg. von Fritz TRÜMPI und Simon OBERT. Wien: Mille Tre Verlag 2015. 204 S. (Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)