

Besprechungen

URSULA KIRKENDALE: Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma. Überprüft von Warren KIRKENDALE und übersetzt von Giorgio MONARI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017. 227 S., Abb., Tab.

Händel ist einer der größten Kosmopoliten der Musikgeschichte, auch weil sich in seinem Werk gleichzeitig deutsche, französische, italienische und englische Traditionen sowie Stilelemente vermengen. Gewöhnlich akzentuiert man vor allem seine Verbindung mit England, doch eine erschöpfende Dokumentation und Wertung seines Aufenthalts in Rom zwischen 1706 und 1708, im Zuge dessen er zum erfahrenen Komponisten reifte, blieb für lange Zeit ein Desiderat. Erst Ursula Kirkendales († 2013) Nachforschungen sollten endlich jenes klärende Bild erstellen, das der wichtigen italienischen Erfahrung des Großmeisters ein angemessenes Gewicht verschafft. Ihre akkuraten Recherchen im Archivio Segreto Vaticano wurden ab Ende der 1960er Jahre in verschiedenen Fachzeitschriften veröffentlicht, um dann auch in jenem Band neubearbeitet zu werden, der ausgewählte Aufsätze des Ehepaares Kirkendale in englischer Sprache enthält (Warren und Ursula Kirkendale, *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, Florenz 2007). Drei dieser umfangreichen Studien bilden nun den Inhalt des vorliegenden Buches, diesmal auf Italienisch. Warren Kirkendale hat, als Herausgeber und auch Verwalter des wissenschaftlichen Nachlasses seiner Frau, die thematisch untereinander verwobenen Aufsätze in einem einzigen Band zusammengefasst und um zahlreiche Addenda erweitert: Darunter ein entsprechendes neues Vorwort, ein angemessener Anhang, eine auf den letzten Stand gebrachte Bibliographie, fünf differenzierte

Register und, nicht zuletzt, neue, wertvolle, äußerst informative Illustrationen.

Der konzentriert aufzählende Titel ist programmatisch und findet im Inhalt volle Bestätigung. Der Komponist, sein Mäzen und die Ewige Stadt zu Anfang des 18. Jahrhunderts bilden ein kompaktes Trinom. Händels künstlerisch zukunftssträchtiges Verweilen in Rom war zwar schon zuvor offenkundig, verblieb aber eher im Ungefähren. Ebenso war die herausragende Rolle des Marchese Francesco Maria Ruspoli im gegebenen Zeitraum als Förderer der Künste, vor allem aber der Musik, nicht gebührend zur Kenntnis genommen worden, wobei man das Augenmerk eher auf die Kardinäle Benedetto Pamphilj und Pietro Ottoboni richtete. Doch der gebildete Ruspoli war der damals wohl reichste Mann am Platze und übte seine segensreiche Wirkung auf die Kultur und auf die politischen Geschicke der Stadt auf eine singuläre Weise aus – somit war er auch für Händels Aufenthalt am Tiber von entscheidender, fast schon ausschließlicher Bedeutung. Rom gab während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714), und auch danach, auf dem internationalen Parkett für Politik und Diplomatie einen außerordentlich geeigneten Schauplatz ab, was im kulturellen Bereich vielfach – und vielfältig – einen differenzierten und ausgefeilten Niederschlag fand. All diese interaktiven Tatsachen werden mithin durch Ursula Kirkendales gewissenhafte Arbeit ins rechte Licht gerückt.

Händels Verbleiben in Italien war lange ein Gegenstand der Spekulation. Nun sind zumindest die Daten seiner Ankunft am Tiber gegen Ende 1706, wie auch seiner definitiven Abreise im Herbst 1708, eindeutig belegt, durch Dokumente, die die Ausgaben der Familie Ruspoli im besagten Zeitraum anführen. Die großzügige Unterbringung und Verpflegung des geschätzten Künstlers – auch im ländlichen Vignanello – werden nahezu im täglichen Detail erfasst, dank der eloquenten Angaben zahlreicher handschriftlicher Quellen. Es mag erstaunen, dass der Marchese

sich die Anwesenheit des „Monsù Händel“, um dessen Wohlergehen er besonders besorgt war, sehr viel kosten ließ, aber das lässt auf die große Wertschätzung schließen, die Händel am Hofe Ruspoli genoss.

Die in Rom entstandenen Kompositionen waren zwar bekannt, doch wusste man sehr wenig über ihre Entstehung. Aus dem Band erfahren wir, durch eine Reihe von Kopisten-Rechnungen, dass Händel, wie anschließend Antonio Caldara, am Hofe Ruspoli zeitweilig fast wöchentlich eine neue weltliche Kantate ablieferte. Dank besagter Dokumente werden nicht nur relative Aufführungsdaten und eine intensive Musikkultur daselbst ersichtlich, sondern – durch den Abgleich mit anderen Archivmaterialien sowie die Einbeziehung von historischen Fakten – auch der jeweilige Zweck und die Bedeutung einzelner Werke. So wird überzeugend dargelegt, dass die am 26. Dezember 1706 aufgeführte Kantate *Arresta il passo* symbolisch darauf anspielt, dass der eben angekommene Musiker bei Ruspoli bleiben sollte. *Donna che in ciel* diente am 6. Februar 1707 der Erinnerung an das 1703 über Latium gekommene Erdbeben, während *Diana cacciatrice* am 23. Februar eine Jagdpartie in Cerveteri musikalisch feierte. Historisch wie auch politisch von Bedeutung ist die am 18. März im Hafen von Civitavecchia vorgetragene Kantate *Udite il mio consiglio*. Hier wird metaphorisch auf den Rat des Marchese an die Gouverneure der päpstlichen Flotte hingewiesen, die obsoleten Galeeren derselben endlich durch moderne Brigantinen zu ersetzen. Mit besonderer Sorgfalt wird auch der Hintergrund der Serenata *Il Tebro* beleuchtet, die am 9. September 1708, als Händels letzte an den Marchese gewidmete Komposition, zur Aufführung kam. An jenem Tag wurde die Mobilisierung eines Regiments gefeiert, das Ruspoli dem Papst zur Verfügung gestellt hatte. Wenig später flüchtete Händel wegen der Kriegsgefahr aus Rom. Die verbreitete Behauptung, er habe Italien verlassen, weil er nicht in einem katholischen Lande leben

wollte, ist wohl nicht haltbar. Wie aus seinen Kompositionen hervorgeht, hatte er nie ein Problem damit, für die römischen Riten zu komponieren; und wie es scheint, wäre er nach dem Waffenstillstand gern nach Rom zurückgekehrt. Doch Ruspoli, vom Papst aus Dankbarkeit am 3. Februar 1709 in den Fürstenstand erhoben, konnte nun unmöglich einen protestantischen Kapellmeister anheuern. Aus ähnlichem Grunde hat er wohl schon zuvor an Händel niemals ein Gehalt bezahlt, sondern ihn vielmehr als einen privilegierten Gast behandelt. Erst dessen Nachfolger Caldara sollte dann einen entsprechenden Titel und eine Besoldung erhalten.

Der erwähnte Aufmarsch des Ruspoli-Regiments, ein denkwürdiges und schicksalsträchtiges Ereignis in der Geschichte der römischen Adelsfamilie, wurde auch in einem monumentalen, anonymen Gemälde festgehalten. Durch philologische Nachforschungen gelang es der Autorin, nicht nur den entsprechenden Maler zu bestimmen, sondern auf dem Bild mit bemerkenswertem ikonographischem Scharfsinn Händel selbst als den „nuovo Apollo“ – wie er genannt wurde – in einem goldenen Gewand zu identifizieren. Die relative Beweisführung basiert teils auf des Meisters dokumentierter Gewohnheit, seinen Hut unter dem Arm zu tragen, und dies steht in direkter Verbindung mit dem kürzeren, mittleren Teil des Buches, der sich fast wie ein heiteres Intermezzo ausnimmt, und in dem zwei recht bemerkenswerte, virtuose Auftritte des jungen Musikers dargestellt und kommentiert werden.

Ursula Kirkendales Arbeit ist eine in hohem Grade geglückte Synthese zwischen akribischem Archivstudium, das alle Quellen offenlegt, präsentiert und erörtert, sowie subtiler Interpretation der ersichtlichen Fakten: Mithin ein Plädoyer und Beleg dafür, dass penible Quellenforschung keineswegs ausschließlich dem Selbstzweck, sondern vielmehr dem Erlangen weiterreichender Erkenntnisse dienen sollte.

(Februar 2019)

Johann Herczog

HANS-JOACHIM SCHULZE: *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen. Mit einem Geleitwort von Peter WOLLNY. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt/Stuttgart: Carus-Verlag 2017. 817 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Johann Sebastian Bach und seine Musik gehörten von Anfang an zu den zentralen Themen der deutschen und internationalen Musikwissenschaft. Mit der Bach-Renaissance verband sich eine Gemeindebildung und damit ein Nährboden für Forschungen, deren Spezialisierung und Differenzierung in der Abfolge mehrerer Generationen spürbar zunahm und zu einer Sonderrolle innerhalb des Faches führten. Das gilt vor allem für die Untersuchung von Archivalien und Musikmanuskripten. Hier ist die Bachforschung zum Vorreiter der gesamten historischen Musikwissenschaft geworden, und die Impulse, die von hier aus für die Erforschung der Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts ausgingen, sind kaum noch zu überschauen. Auch der mögliche Einwand, vor lauter Quellenstudien die Musik nicht aus den Augen (und Ohren!) zu verlieren, blieb innerhalb der Forschungen zu Leben und Werk des Thomaskantors immer präsent.

Ein solches Arbeitsfeld ist – neben den unvermeidlichen und wissenschaftspolitisch wichtigen Großprojekten – prädestiniert für einzelne herausragende Forscher, die ihre Fragestellungen über Jahrzehnte verfolgen und dabei ihre Methoden immer weiter verfeinern. Aus denselben Gründen bietet es auch den nötigen Resonanzraum für Sammelbände mit Beiträgen jeweils eines einzigen Autors. Wie Hans-Joachim Schulze selbst im Vorwort der *Bach-Facetten* bemerkt, fügt sich der vorliegende Band innerhalb der Bachforschung ein in eine Abfolge vergleichbarer Anthologien. Gleichzeitig bildet er eine Art Pendant zu den 1984 erschienenen *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* des Autors, die ihrerseits auf älteren Aufsätzen sowie seiner Rostocker Dissertation von

1977 aufbauen. In den *Bach-Facetten* wird nun eine im Laufe von Jahrzehnten gewachsene Methodik und Sichtweise demonstriert, die sich sowohl beim Verfolgen scheinbar abseitiger Detailfragen als auch für die Darstellung übergreifender Zusammenhänge bewährt hat. Peter Wollny beschreibt sie in seinem Geleitwort treffend als „hochentwickelte Kunst des verbalen Porträtierens“ und hebt im Anschluss an Hans Wollschläger die „sinngewaltige Macht der Worte“ hervor, weil „die Präzision und Logik des syntaktischen Gefüges funktionellen Zusammenhang stärker noch stiften kann als die, oft scheinhafte, Ursachen- und Wirkungsordnung der Fakten selbst“. (S. 13f.) Schulze selbst hat die Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Vorgehensweise klar vor Augen, weil sich nach seiner Auffassung Forschung „zunehmend als Kompensation für das merkliche Defizit an authentischer Information sieht. Dies verändert unsere Perspektive in nicht wiedergutzumachender Weise, weil damit Unzulänglichkeiten der Quellenüberlieferung überspielt werden, statt sie ins Licht zu bringen“. (S. 644)

Die Besprechung eines solchen Bandes kann die Fülle des Gebotenen nicht – und auch nicht in Ansätzen – angemessen würdigen. Der Leser findet nicht nur eine überaus gewichtige Anthologie aktueller Bachforschung, sondern auch eine vollständige Bibliographie der gedruckten Texte des Autors. Gelegentliche Missgriffe bei der Erstveröffentlichung einiger Beiträge wurden korrigiert und neue Erkenntnisse zu den behandelten Gegenständen jeweils am Ende unter der Rubrik „Nachtrag 2017“ eingefügt. In manchen dieser Nachträge erfährt der Leser (in sehr gedrängter Form) auch etwas über die besonderen Entstehungsbedingungen einzelner Texte und hinterlässt den Wunsch, dass der Autor noch Muße zur Niederschrift weiterer Details finden möge. Das ergäbe mit Sicherheit eine Reihe lesenswerter „Bruchstücke zur Geschichte der Musikwissenschaft“. Wie die ganze Bach-Forschung, fällt

die vorliegende Anthologie in einer schnelllebigen Zeit aus dem Rahmen des üblich Gewordenen heraus und präsentiert sich in erfrischender Weise als unzeitgemäß. Das konsequente Festhalten an der traditionellen Orthographie auf dem Stand des Dudens von 1991/92 ist dafür nur ein äußeres Zeichen. Die verhaltene, aber immer wieder auftauchende Frage, wie historische Musikwissenschaft in Zukunft aussehen kann, findet hier eine mögliche Antwort: Die akribische Untersuchung der Quellen und ihrer Überlieferung bietet immer noch – und immer wieder – sinnvolle Ansatzpunkte für die Befragung der Musik in ihrer jeweiligen Faktur und erklingenden Praxis. Wenn sich diese Antwort dann noch mit einem ausgesprochenen Lesevergnügen verbindet (siehe dazu bereits Georg von Dadelsen im *Bach-Jahrbuch* 73, 1987, S. 193), kann der Rat an die nachwachsende Generation nur lauten: Nimm und lies.

(Februar 2019)

Gerhard Poppe

CHRISTOPH WOLFF: Bach. Eine Lebensgeschichte in Bildern. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Redaktionelle Mitarbeit: Marion SÖHNEL und Markus ZEPF. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 469 S. (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 5: Bach-Dokumente. Band 9.)

Das Leben Johann Sebastian Bachs ist bekanntlich eher spärlich dokumentiert. Dieser Not ist allerdings in den letzten Jahrzehnten, vor allem durch das Bach-Archiv, mit der Tugend einer systematisch ausgebauten Kontextforschung entgegengetreten worden, die auch scheinbar bachferne Quellen und Dokumente mit einbezieht und sowohl den verzweigten Schülerkreis als auch die sozialen Felder, in denen Bach tätig war, weit über ihn hinausgehend untersucht. Das begann spätestens mit den auf Anregungen Hans

Joachim Schulzes zurückgehenden Untersuchungen von Ulrich Siegele zu den Umständen von Bachs Berufung nach Leipzig, die 1983 bis 1986, auf drei Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs verteilt, erschienen und heute als Standardtexte gelten dürfen. Und in jüngster Zeit ist zu erinnern an Michael Mauls 2012 publizierte, überaus ertragreiche Habilitationsschrift zur Geschichte und Institution des Thomaskantorats. Trägt man also „alles zusammen, was an materieller Überlieferung im umfassenden Sinn vorhanden ist, dann entsteht dennoch ein erstaunlich vielfältiges und farbiges Mosaik visueller Erkenntnisquellen“ – daran erinnert in seinem Vorwort mit Recht das hier zu besprechende Buch.

Christoph Wolff hat zum Bach-Jubiläumjahr 2000 eine der vielen damals erschienenen großen Biographien beigeuert (zugleich eine der besten, wenn nicht gar die beste tout court), und so kann man sich kaum einen geeigneteren Verfasser / Kommentator / Herausgeber für die hier vorliegende Bild-Biographie wünschen als ihn. Das großformatige und voluminöse Buch, das gleichzeitig als Band IX der 1963 begonnenen *Bach-Dokumente* und als Band 5 der 2010 gestarteten revidierten Neuen Bach-Ausgabe (NBAREV) erscheint, versteht sich als eine „Lebensgeschichte in Bildern“ und ist damit also außerdem noch eine erheblich erweiterte und aktualisierte Version des Bandes IV der *Bach-Dokumente* (Bild-dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1979). Deswegen enthält es eine überaus nützliche Konkordanz der in dem alten Band IV und dem jetzigen neuen Band IX wiedergegebenen Dokumenten- und Kommentarnummern (S. 460–463). Gegliedert ist das Buch in einen systematischen ersten Teil, der dem Bestand der Bach-Ikonographie des 18. Jahrhunderts und ihrer ausführlichen Kommentierung gewidmet ist, und einen weitaus größeren biographischen zweiten Teil, der die Lebensstationen Bachs in sieben etwa gleich umfangreichen Unterkapiteln beleuchtet (wo-

bei die lange Leipziger Phase naturgemäß drei dieser Unterkapitel in Anspruch nimmt).

Herausgekommen ist ein bibliophiles Highlight, das man sich lange gewünscht hat. Nirgendwo vorher ist, um mit dem ersten Teil zu beginnen, die Fülle der Bach-Porträts des 18. und frühen 19. Jahrhunderts so umfassend dokumentiert wie hier. Es handelt sich um nicht weniger als 54 Abbildungen, die sich in die zwei „Originalgemälde“ von Elias Gottlob Haußmann von 1746 und 1748 sowie die vielen von ihnen abhängigen Bildnisse, Porträtdrucke und Plastiken untergliedern lassen. Auf sie folgen noch die eindeutig „zweifelhaften und unechten Bildnisse“, unter ihnen die zwischenzeitlich so beliebten des jungen Weimarer Konzertmeisters (P 41) oder des Köthener Kapellmeisters (P 43), die vor allem von der Tonträgerindustrie des späten 20. Jahrhunderts werbewirksam gegen das Haußmann-Porträt aufgeboten worden sind und aus dem Bewusstsein des Publikums wohl nicht so rasch verschwinden werden. Es bleibt also dabei, dass außer den beiden Haußmann-Porträts kein weiteres Bild Bachs, wie man so sagt, „nach dem Leben“ entstanden ist, obwohl es als sicher anzunehmen ist, dass es einige gegeben haben muss, vor allem aus früherer Zeit. Durch deren bedauerlichen Verlust ist Bach nur als über Sechzigjähriger mit ernster Miene und feierlicher Perücke in die Vorstellungswelt der Nachgeborenen eingegangen, gegen die P 41 und P 43 zwar ein legitimes Bedürfnis erfüllt haben, dies aber ohne jede Rechtsgrundlage. Besonders interessant ist die indirekt dem Haußmann-Original verpflichtete, 1824 entstandene Porträtplastik von Shadow (P 38), die zwar Bachs dort festgehaltene Gesichtszüge reproduziert, aber ihm die leidige Perücke nimmt. Dabei ist interessant, dass das weitaus bessere (und vor allem besser erhaltene) Haußmann-Porträt von 1748, das im 19. Jahrhundert verschwunden war, erst im Bach-Jubiläumsjahr 1950 schlagartig bekannt geworden ist (heute im Bach-Archiv Leipzig). Es gewährt dem Komponisten ein

deutlich freundlicheres und frischeres Antlitz als sein fast zu Tode restaurierter Vorgänger von 1746 (Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum). Wolffs brillanter Kommentar zu diesen Sachverhalten ist so knapp wie möglich und so ausführlich wie nötig, also vorzüglich.

Es ist „der unersetzbare Erzählwert bildlicher Darstellungen“ (Vorwort, S. 7), auf den der kostbar aufgemachte Band setzt, und in der Tat entfaltet sich das Leben des Protagonisten buchstäblich wie ein aufgeblätternes Buch. Dabei ist dem Verfasser selbstverständlich klar, dass das Dokumentarische nicht von selbst die objektive Wahrheit verbürgt, die es in der Bio- und Historiographie im naiven Sinne gar nicht geben kann. Es bedarf der Deutung. Man erkennt also in den Vorspanntexten zu jedem biographischen Unterkapitel den vorsichtig interpretierenden, sortierenden und wertenden Biographen wieder, der sich auch schon 2000 durch profilierte Thesen zu Bachs Leben und Schaffen vernehmbar gemacht hat. So begegnet im letzten Leipzig-Kapitel auch die damals für Kontroversen sorgende, indessen gut begründete Ansicht vom freiwilligen Vorruhestand hier ein weiteres Mal: „Das gesamte [letzte Leipziger] Jahrzehnt gleicht [...] einem Balanceakt zwischen selbstverordnetem Ruhestand mit dem Rückzug aus den Amtspflichten auf der einen Seite und einem zwar verlangsamten, doch ruhelosen Verfolgen eigener musikalischer Interessen auf der anderen.“ (S. 358) Und auch eine andere Diskussionsanregung Wolffs, erstmals 2011 im Bach-Jahrbuch vorgestellt, wird hier bekräftigt: die Deutung der Werkreihe von Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium (BWV 248, 249 und 11) als einer bewusst geplanten „Trilogie zu den hohen Christustagen des Kirchenjahres“ (S. 320, vgl. S. 268) parallel zu der ultimativen kalligraphischen Fassung der nun doppelchörigen *Matthäuspasion* von 1736.

So kann man also in den hochwertigen farbigen Abbildungen schwelgen, vor allem aber viele lehrreiche Entdeckungen machen. Es ist zum Beispiel aufschlussreich, den

schon seit drei Jahren als Leipziger Musikdirektor und Thomaskantor tätigen Bach auf dem Taufzettel für seine am 5. April 1726 geborene Tochter Elisabeth Juliana Friedrica eigenhändig den damals noch nicht erloschenen Köthener Kapellmeistertitel bei seinem Namen und seiner amtlichen Leipziger Titulatur akribisch nachtragen zu sehen (S. 234, Abb. 246). Die späteren Strategien der Einwerbung von Hoftiteln, die zur Unabhängigkeit von den Leipziger Behörden verhelfen sollten, werfen hier bereits ihren Schatten voraus. Gerade an diesem Beispiel kann man als Benutzer des Bandes aber auch ein leichtes Bedauern artikulieren. Es wäre schön, den Standort dieses Dokuments zu erfahren, was aber bei allen Quellen, die in den *Bach-Dokumenten* verzeichnet sind, im sonst so erfreulich ausführlichen Nachweisverzeichnis (S. 440–459) leider nicht erfolgt – offenbar aber gar nicht so systematisch, wie es erst den Anschein hat, denn bei einigen in den alten *Dokumenten* begebenen Nummern ist der Standort (versehentlich? jedenfalls erfreulicherweise!) dann doch angegeben (etwa bei Nr. 253, 362). Konsequenterweise ist das nicht, und an Platz hätte es nicht viel gekostet, das zu ändern. Einige winzige Unstimmigkeiten seien erwähnt: So wird Johann Adolph Scheibe einmal als „früherer Schüler“ Bachs bezeichnet (S. 268), dann aber heißt es später (zutreffend), dass Scheibe „nicht sein Schüler“ war (S. 338). Entsprechend wäre es schön zu wissen, wo sich das hier abgebildete Exemplar von Scheibes Bach-Kritik im *Critischen Musikus* vom Mai 1737 (mit handschriftlichen Ergänzungen Johann Gottfried Walthers, Abb. 379) befindet, was aber dem Prinzip zufolge, dies bei früherer Wiedergabe in den *Bach-Dokumenten* zu unterlassen, eben leider unterbleibt (siehe oben). Man muss also erst dort nachschlagen.

Einzelne Versehen, wie sie bei einem so großen Unternehmen unterlaufen können, seien nur kurz erwähnt; sie schmälern den positiven Gesamteindruck nicht. Die Lebensdaten Wilhelm Friedemanns sind

einmal falsch (S. 302: * 1714, offenbar Verwechslung mit Carl Philipp Emanuel), später allerdings korrekt angegeben (S. 390). Ähnlich korrekturbedürftig ist das Sterbedatum Friedrichs II. (S. 389, Abb. 445: 1788, recte: 1786). Das sind, auf 469 Seiten verteilt, Marginalien. Insgesamt hält man hier einen Band in den Händen, der für die Bachforschung ein vorzüglicher Leistungsausweis und für alle Kenner wie Liebhaber von Bachs Musik ein opulentes Geschenk darstellt. Der konsequent zweisprachige (deutsch / englisch) Band ist für jede weitere Befassung mit Bachs Leben unentbehrlich und stellt in seiner klug kommentierten Bilderfülle die adäquate Ergänzung zu den inzwischen im Internet zugänglichen musikalischen Bach-Quellen dar (von denen hier allerdings glücklicherweise auch etliche wiedergegeben sind). Man kann Christoph Wolff, seinen redaktionellen Mitarbeitern Marion Söhnel und Markus Zepf sowie dem Verlag also nur in höchstem Maße dankbar sein.

(Februar 2019) Hans-Joachim Hinrichsen

British Musical Criticism and Intellectual Thought, 1850–1950. Hrsg. von Jeremy DIBBLE und Julian HORTON. Woolbridge: Boydell & Brewer 2018. 372 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music in Britain, 1600–2000.)

Die systematische Erkundung des britischen Wesens britischer Musikliteratur hat eine beachtliche Tradition. Wir wissen viel über die Autorenpersönlichkeiten, nicht selten gibt es auch Biographien über sie. Beeindruckend ist die Vielfalt, der Individualismus bei der schriftstellerischen Betrachtung mit Musik. Welche Persönlichkeiten könnten weiter auseinanderliegen als Edward J. Dent, der Exponent der musikalischen Moderne weit über Europa hinaus, und der „Konzertveranstalter“ Donald Francis Tovey, dessen *Essays in Musical Analysis* aus ausführlichen analytischen Einführungen zu seinen Sinfo-

nie- und Kammerkonzerten in Edinburgh hervorgingen. Da gibt es George Bernard Shaw, den Elgar-Freund, oder Cecil Gray, den feuerifrigen Förderer Bernard van Dierens oder Peter Warlocks. Der vorliegende Sammelband bietet sozusagen eine Art theoretisches Fundament zu vielen dieser Einzelfälle. Peter Horton und Bennett Zon befassen sich mit den ästhetischen Voraussetzungen zu Beginn der hier diskutierten Periode. Zu den maßgeblichsten Autoren der ersten Zeit zählten James William Davison, der Musikkritiker der Londoner *Times*, und Henry Fothergill Chorley, der sich u.a. im *Athenaeum* negativ über die Musik Schumanns und Wagners aussprach („*Paradise and the Peri* has gone to the tomb of the Lohengrins“, zitiert S. 17). Herbert Spencers Prinzip der „sympathy“, des positiven emotiven Effekts von Kunst auf den Rezipienten, das (zusammen mit der von ihm gleichfalls geforderten „relationality“, dem intellektuellen Anspruch) zu einem wesentlichen Ausgangspunkt für das Musikdenken etwa Hubert Parrys und John Stainers wurde; während sich diese Perspektive schon eine Generation später bei William Hadow ändern würde, prägte Parry Ernest Walker, langjähriger Musikdirektor des Oxford Balliol College, in seinem kompositorischen wie auch seinem musikschriftstellerischen Denken erheblich. In der Lagerbildung Brahmsianer – Wagnerianer war Walker Opponent Bernard Shaws; überhaupt ist auffallend, dass in vielfacher Weise die erkundeten Sichtweisen und Persönlichkeiten erst durch ihr Gegenüber klare Kontur erhalten. Die Rezeption russischer Musik erkundet Philip Ross Bullock anhand der Autoren Rosa Newmarch, Michel-Dimitri Calvocoressi und Gerald Abraham; so wird leider die Chance, Newmarch, deren Bedeutung für den Erfolg Sibelius‘ in Großbritannien nicht zu unterschätzen ist, angemessen zu würdigen, nicht genutzt (im Kapitel zu Cecil Gray wird Sibelius umfassend herangezogen).

Dass das musikästhetische Schrifttum der Komponisten Ralph Vaughan Williams,

Constant Lambert und Herbert Howells je eigene Kapitel erhalten, darf als erfreuliche Überraschung in der Publikation gelten – dass gleichzeitig noch deutlich profiliere Autoren wie Havergal Brian, Cyril Scott, Kaikhosru Sorabji und der in seinen Positionen sich durchaus selbst schadende Josef Holbrooke nicht einmal jeweils eine Erwähnung im ganzen Buch erhalten, stimmt bedenklich und überrascht teilweise auch unmittelbar, da Sarah Collins, die Autorin des Kapitels zur Problematisierung des „nationalen Charakters“ von Musik, jüngst eine umfassende monographische Arbeit zu Scott vorgelegt hat. Die auch in dem vorliegenden Band erforderliche Beschränkung zeigt, wie auch ästhetisch selektiv Forschung ungewollt werden kann. Umgekehrt ist das abschließende Kapitel zu dem „Anti-Critic“ Hans Keller, der eindeutig nicht in den historischen Zeitrahmen passt, ein echter Fremdkörper.

So kenntnisreich und gut lesbar die Beiträge fast durchgängig sind, so gibt es doch einige wirklich störende editorische Unschönheiten (Fortsetzungen von Fußnoten in gleicher Typographie wie die unmittelbar darüber stehenden Zitate). Dass die Photoabbildungen nicht sorgfältig mit Nachweisen versehen sind (d. h. Datierung und Photograph), ist leider immer noch eine Unart, die bei einem Verlag, der das so sorgfältige Register wie vorliegende erstellen lässt, längst tabu sein sollte. (Februar 2019) Jürgen Schaarwächter

DANA GOOLEY: *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press 2018. XVII, 312 S., Abb., Nbsp., Tab.

Genau gesagt, nimmt Dana Gooley mit seiner Untersuchung zum „free playing in nineteenth-century music“ den Zeitraum von 1810 bis 1880 in den Blick. In jenen Zeitraum fällt ein schon oft benanntes Verschwinden von Improvisationspraxis, vor allem von öffentlichem Improvisieren am

Klavier. Die Konnotation dieses Verschwindens ist üblicherweise eine des „Verfalls“ (Carl Dahlhaus), des „decline“ (Robin Moore) oder des „Niedergangs“ (Michael Syrbe). Begründet wird das Verschwinden u. a. damit, dass der Interpretation von Werken der Vorzug gegeben worden sei gegenüber dem zunehmend ästhetisch zweitklassig erscheinenden Improvisieren. Gooley findet andere überzeugende Gründe für das Verschwinden und setzt dem Narrativ von der Herabwertung der Improvisation gegenüber der Interpretation ein Narrativ der Idealisierung von Improvisation entgegen.

In einzelnen Fallstudien, die die Kapitelstruktur des Buches prägen, widmet sich Gooley improvisierenden Pianisten und Organisten des 19. Jahrhunderts: Georg Joseph Vogler und seinen Schülern Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer (Kapitel 1); Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles und Felix Mendelssohn Bartholdy (Kapitel 2); Carl Loewe (Kapitel 3); Robert Schumann (Kapitel 4); und Franz Liszt (Kapitel 5). Angesichts des Quellenproblems, mit dem Untersuchungen zu Improvisationspraxis vor der Möglichkeit von Tonaufnahmen konfrontiert sind, entscheidet er sich dafür, vor allem Konzertrezensionen, Tagebucheinträge, Briefe, Skizzen und Erinnerungen heranzuziehen. Auf notierte Musik, die explizit oder vermutet Improvisationen nachempfunden sein soll, greift er mit Vorsicht zurück.

Gooley legt einen Schwerpunkt darauf, Verbindungen aufzuzeigen zwischen musikalischer und literarischer Improvisation in der Tradition der italienischen „improvvisatori“ (mit solchen Verbindungen ist auch ein Aufsatz Gooleys zu Liszt, *improvisation and the idea of Italy* aus dem Jahr 2014 befasst). Besonders anschaulich ist diesbezüglich das Kapitel zu Loewes Balladen-Improvisationen. Ferner berücksichtigt Gooley auch das bei öffentlichen Konzerten äußerst seltene und bisher weniger beachtete Improvisieren zu zweit (Vogler mit seinen Schülern, Moscheles mit Mendelssohn, Mendelssohn mit Hiller).

In der Frage, warum die Praxis öffentlichen Fantasierens am Klavier zurückgegangen sei, lenkt er den Blick ausgerechnet auf die publikumsorientierten Auftritte der Protagonisten jener Praxis: Weniger eine Inkompatibilität zwischen Werkästhetik und Improvisation macht er als Grund für das Verschwinden aus, sondern Unvereinbarkeiten „between the communicative logic of improvisational performance and the demands of communication in the public sphere“ (S. 278). In Gooleys Argumentation sind dabei Bezüge zur Forschung der *Critical Studies in Improvisation* (CSI) erkennbar, einem Journal, in dem Improvisation vor allem als soziale Praxis untersucht wird.

Mit dieser Perspektive nähert er sich der Improvisationskunst Hummels, dessen improvisierte Fantasien immer gelungen zu sein und das Publikum stets überzeugt zu haben scheinen (das war durchaus keine Selbstverständlichkeit: Selbst versierten und etablierten Improvisatoren wie etwa Moscheles konnte es widerfahren, dass ein Publikum missgünstig reagierte). Hummels besonders erfolgreiche Improvisationskunst also fasst Gooley als soziales Phänomen auf. Die Fantasien Hummels gelangen, so Gooley, als „unique reconciliation between older and newer institutions and values“ (S. 63), namentlich vor allem zwischen dem elitäreren „kapellmeister network“ und dem auf Publikumswirksamkeit abzielenden Virtuositentum. Durch seine heterogene und „inklusive“ Art des Fantasierens, konkret etwa den selbstverständlichen Wechsel zwischen kontrapunktischen Techniken und dem Variieren beliebter Themen, habe Hummel eine Brücke zu schlagen vermocht zwischen den unterschiedlichen Interessen. Gooley geht soweit, das als soziale Utopie, als „social ‚fantasy““ (S. 77) aufzufassen. Dabei behauptet er jedoch nicht, dass Hummel eine solche soziale Utopie selbst im Sinn gehabt hätte. Tatsächlich erscheint Hummels eigene Motivation recht pragmatisch: In einem kurzen Kapitel zum Improvisieren innerhalb

seiner Anweisung zum Piano-Forte-Spiel beschreibt er, wie er während des Fantasierens heimlich das Mienenspiel seiner Zuhörer – Kenner und Liebhaber – beobachtete und mit seinem Spiel auf das Beobachtete reagierte, um es möglichst allen recht zu machen.

Den oft pauschal vorgetragenen Befund vom „Verschwinden der Improvisation“ relativiert Gooley. Er führt Bereiche vor, in denen improvisatorische Praxis auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortbestand, etwa den elitären Salon und den Bereich der Kirchenmusik. Außerdem zeigt er, dass das Improvisieren gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Rang einer künstlerischen Idealvorstellung aufstieg. So ist Gooleys Buch außer einer Historiographie improvisatorischer Praxis im 19. Jahrhundert auch eine Historiographie des „improvisation imaginary“, eine Geschichte also von auf das Improvisieren bezogenen Debatten und Bedeutungszuweisungen. Vor allem in literarischen Kontexten wurde die Idee von musikalischer Improvisation zu einer Projektionsfläche für ideale Vorstellungen: „In the writings of romantic authors, improvisation accumulated a surcharge of positive associations – with freedom, spontaneity, and naturalness – that found expression in music criticism, poems, novels, and stage works.“ (S. 2) Nach dem konkreten musikalischen Phänomen der Fantasie und der sozialen „Fantasie“ liegt in jenen literarischen „Fantasien“ eine dritte Dimension der titelgebenden „Fantasies of improvisation“.

Im Schlusskapitel („Improvisation and Utopia“) führt Gooley den Gedanken von Improvisation als sozialer Fantasie und die Argumentation des „improvisation imaginary“ zusammen. Die Idealisierung von musikalischer Improvisation im 19. Jahrhundert sei Grundlage für spätere Idealisierungen von Improvisation als humanistischer Utopie (bei Ernest Ferand) und als politischer Utopie (etwa im Rahmen der oben genannten CSI-Forschung).

Es ist das Fehlen eines zusammenhängenden Diskurses in der musikwissenschaftlichen Forschung zu Improvisation bemängelt worden (so etwa 2011 von Nina Polaschegg). Tatsächlich findet sich noch immer kaum mehr als Ferands Untersuchung *Die Improvisation in der Musik* von 1938 als immer bekannter Standard. Gooleys Darstellung zur Improvisation im 19. Jahrhundert könnte für diesen Zeitraum durchaus zu einem Standard werden. Seine Darstellung ist überaus informativ, zeugt von einer beeindruckenden Quellenkenntnis, ist hervorragend zu lesen und mit ihren Narrativen vom sozialen Konzept von Improvisation und vom „improvisation imaginary“ auch noch spannend. Notwendigerweise bringen jene Narrative einige Zuspitzungen mit sich, und manche anderen möglichen Handlungsstränge können dann weniger Berücksichtigung finden, etwa der sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierende Anspruch, eine improvisierte Fantasie habe aus einem einzigen Gedanken hervorzugehen und sei in einem dem thematischen Arbeiten verwandt scheinenden Prozess zu entfalten – ein Anspruch, der schwer erfüllbar schien und ebenfalls einen möglichen Grund für das Verschwinden improvisatorischer Praxis liefert. Gelegentlich finden sich in Gooleys Darstellung vielleicht etwas zu starke Zuspitzungen im Detail, etwa wenn es über Stephen Heller heißt: „Heller had studied in Vienna with both Czerny and Carl Maria von Bocklet, giving him a double dose of improvisational influence [...]“ – inwieweit Czerny in seinem Klavierunterricht Improvisationslehre einfließen ließ, ist (außer dass er Liszt auf Anregung von dessen Vater Themen zum Improvisieren stellte) fraglich.

Reizvoll könnte es sein, Gooleys Fallstudien um den Fall einer Improvisatorin zu erweitern. Alle Fallstudien Gooleys sind männlichen Improvisatoren gewidmet, und in der Tat traten selbst die auf höchstem Niveau agierenden Virtuosinnen kaum je mit improvisierten Fantasien hervor. Gooley widerlegt aber die mögliche Annahme, dass es

Frauen aus welchen Gründen auch immer nicht möglich gewesen sei, künstlerisch zu fantasieren. Er tut das, indem er literarische Improvisationspraxis berücksichtigt – deren prominentester Vertreterin Karoline Leonhardt-Lyser er einige Aufmerksamkeit widmet – und damit aufzeigt, wie durch Improvisationspraxis Geschlechterrollen infrage gestellt werden konnten und wurden. Ähnliches könnte für das musikalische Fantasieren etwa bei Maria Brizzi und Clara Wieck-Schumann (die Gooley in seiner Darstellung natürlich berücksichtigt) weiter untersucht werden: Hier könnten weitere „Fallstudien“ mit Gooleys Narrativen der sozialen Dimension von Improvisation und des „improvisation imaginary“ gewinnbringend sein.

(Februar 2019)

Philip Feldhordt

Franz Liszt. Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011. Hrsg. von Klaus ARINGER unter Mitarbeit von Ulrike ARINGER-GRAU und Martin CZERNIN. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 237 S., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 18.)

Zu Beginn seines Beitrags „Metamusik – Idee und Form in Franz Liszts Opernbearbeitungen für Klavier“ hält Sieghart Döhring mit Blick auf Liszts Gesamtwerk grundsätzlich fest: „Dessen Mittelpunkt bilden [...] die Transkriptionen, die Liszts kompositorische Entwicklung in jeder Phase seines Schaffens – von der Jugend (*Impromptu pour le Piano sur des thèmes de Rossini et Spontini*, 1824) bis ins hohe Alter (*Tarantella von Cui*, 1886) – maßgeblich bestimmt haben und deshalb den Schlüssel für seine musikalische Ästhetik enthalten“ (S. 15). Dieser Befund ist zwar nicht neu, das Phänomen jedoch bleibt erstaunlich und faszinierend, und dies nicht allein mit Blick auf die Ästhetik, sondern auch in Bezug auf Liszts Klaviersatz und sei-

ne stilistische Entwicklung, den Umgang mit den Vorlagen, die Verteilung dieser Fülle von Werken auf die eindrucksvolle Zeitspanne von 64 Jahren u. a. m. Zugleich aber macht der Satz – nach der Lektüre des vorliegenden Bandes – auch deutlich, wie wenig aus diesem riesigen Feld hier behandelt worden ist. Das Buch enthält zwölf Referate, die im Liszt-Jahr 2011 im Rahmen eines Symposiums in Oberschützen (Österreich) gehalten worden sind. Dem Vorwort kann man entnehmen, dass drei Teilnehmer – unter ihnen Kenneth Hamilton – offenbar von der Publikation ihrer Vorträge abgesehen haben; warum, erfährt man nicht. Der dann erst 2017 erschienene Band ist dem Andenken an die beiden Liszt-Forscher Gerhard J. Winkler und Detlef Altenburg gewidmet, die beide in der Zwischenzeit verstorben sind; ein ehrendes Erinnerungswort von Dorothea Redepenning eröffnet den Band.

Die fortlaufende Lektüre der einzelnen Beiträge macht dann sehr schnell und mitunter fast drastisch deutlich, dass die Herausgeber bei der redaktionellen Einrichtung der Texte ein bemerkenswert großes Maß an Freiheit haben walten lassen: sowohl hinsichtlich der Themenstellung als auch mit Blick auf den Umfang. Der gediegene und, wie stets, glänzend geschriebene Beitrag von Sieghart Döhring stellt die *Réminiscences des Huguenots* in den Mittelpunkt und zeigt einleuchtend die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen der in den 1830er Jahren in Paris sich entwickelnden Ideenkunst und Liszts Konzeption der *Réminiscences*. Diese „waren für den Klavierkomponisten Liszt [...] ein Versuch, mit den Werken dieser Großen [genannt werden für den Bereich der Oper Meyerbeer, Donizetti, Bellini und Pacini, U.B.] vom Klavier aus auf Augenhöhe Maß zu nehmen, gleichsam als deren geistiger Dialogpartner: ein zweifellos kühnes, vielleicht sogar hybrides Unterfangen, aber gerade darum Liszt gemäß“ (S. 24). Treffender kann man das nicht auf den Punkt bringen.

Dass die einzelnen Beiträge des Bandes

praktisch gar nicht aufeinander bezogen sind, macht sich dann schon sehr deutlich bei der Lektüre des folgenden Textes von Hartmuth Kinzler bemerkbar, der auf 44 Seiten „Anmerkungen zur Klavier- und Satztechnik“ von Liszts Bearbeitung der *Tannhäuser-Ouvertüre* festhält: eine feine, sehr ins Detail gehende Analyse, bei der praktisch jeder einzelne Fingersatz auf den Prüfstand kommt (und die den Rezensenten wiederholt und zu seinem Vergnügen ans Klavier getrieben hat). Ein Text Überblicksdarstellung (Döhring), ein Text Fallbeispiel (Kinzler) – so weit, so gut. Der dritte Text freilich, der sich Liszts Jugendoper *Don Sanche* widmet, hat (wenn überhaupt) so losen Themenbezug, dass die Einbeziehung in die vorliegende Schrift zumindest einer besseren Begründung bedürft hätte. Die folgenden Beiträge können hier nicht alle einzeln en détail referiert werden. Es zeigt sich jedenfalls auch weiterhin, dass das Themenspektrum eher verengt als breit umfassend ausgeleuchtet wird, wenn noch eine weitere *Tannhäuser*-Bearbeitung, der *Einzug der Gäste*, ins Blickfeld genommen wird (Jonathan Kregor), wenn sich gleich zwei Beiträge mit einem nun wirklich peripheren Thema, Liszts Auseinandersetzung mit Mozart, befassen (Peter Revers und Klaus Aringer), wenn in den Beiträgen von Hartmut Hein und Thomas Kabisch ein Missverhältnis zwischen dem Anspruch (erkennbar nicht zuletzt an der hochgestochenen Diktion) und der Dürftigkeit der konkreten Ergebnisse in Gestalt der Fallbeispiele zu beobachten ist; beide untersuchen jeweils nur ein einziges Beispiel. Kabisch liefert stattdessen ein weiteres Grundsatzreferat zur Funktion und Ästhetik der Bearbeitung im historischen Wandel, das – wie dem Vorwort zu entnehmen ist – 2011 den Kongress eröffnet hat. Als Einleitungsreferat mag sein Text „funktionieren“, an der ihm zugewiesenen Stelle im Band wirkt er wie ein Fremdkörper. Stattdessen hätte man sich viel mehr Texte in der Art von Dorothea Redepenning gewünscht, die sich den Bearbeitungsprinzipien endlich

einmal aus übergreifender, überblickender und systematischer Perspektive nähert – und dabei sprachlich stets unpräzise bleibt. Christa Brüstle untersucht „performative Konzepte des 19. Jahrhunderts im Lichte der Genderforschung“; ihr Beitrag ist informativ und gut geschrieben, doch auch hier mangelt es am konkreten Themenbezug. Der performative Aspekt, die Selbstinszenierung des Virtuosen, spielt auch eine wesentliche Rolle in Bruno Moysans Beitrag, der sich erneut den Opernbearbeitungen der Pariser Zeit widmet.

Der Band hat weder ein Register noch ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis; der Beitrag von Döhring ist überhaupt der einzige, der etwas ausführlicher auf die Sekundärliteratur zu den Bearbeitungen eingeht. Mit Blick auf die von ihm gewählte Fragestellung, „die [...] auch die ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexte miteinbezieh[t]“ (S. 15), trifft es zu, dass dazu erst in jüngerer Zeit Spezialstudien vorgelegt worden sind. Was aber den Bereich der „Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen“ (so immerhin der Buchtitel) ganz grundsätzlich betrifft, so fällt doch auf, dass sehr wichtige Titel unberücksichtigt geblieben sind, etwa die Arbeiten von Hofbauer und Presser. Die auf Busoni zurückgehenden Ausführungen von Krellmann etwa, die Hein in extenso referiert (S. 172), sind kaum aktueller als die von Presser, der genau das liefert, was Hein verspricht: „Ansätze zu einer Typologie“ (S. 167). Auch Hamiltons Dissertation hätte außer Döhring auch manch anderer Autor mit Gewinn zur Hand genommen. Dass eine Reihe wichtiger Titel aus den USA – u. a. zu den *Partitions de Piano* der Beethoven-Symphonien, den Verdi-Transkriptionen, zu vielen Lied- und Operntranskriptionen – einmal mehr gänzlich unberücksichtigt bleiben, ist ein weiterer ärgerlicher Befund. Gern hätte man im Sinne eines „guide to research“ einen zusammenfassenden Literaturbericht gelesen, der die ältere wie die jüngere Literatur in ihrer Gesamtheit aufgearbeitet, Entwicklungsten-

denzen aufgezeigt und so ein wichtiges Stück Forschungsgeschichte festgehalten hätte. In der vorgelegten Gestalt aber ist der Band ein weiterer Beleg für die eigentliche Binsenweisheit, dass aus der einfachen Aneinanderreihung einzelner Beiträge noch kein gelungenes Ganzes wird. Sehr schade!
(Februar 2019) Ulrich Bartels

Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt. Hrsg. von Márta GRABÓCZ. Paris: Éditions Hermann 2018. 432 S., Abb. (Collections du GREAM. Sémiotique & Narratologie.)

Als Schnittstelle zwischen Analyse und Hermeneutik hat die Topos- oder Topikforschung auch in der Musikwissenschaft in jüngerer Zeit an Bedeutung gewonnen. Stand dabei bislang primär das 18. Jahrhundert im Zentrum, so ist dies wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass Forschungen zur Musik des 19. Jahrhunderts immer noch sehr auf die Originalität des einzelnen Werks ausgerichtet sind und sich daher schwerer tun, eine Prägung durch kollektiv verwendete Topoi zu akzeptieren (zumal auf dem heiklen Feld der musikalischen Semantik). Neben angloamerikanischen Autoren wie Kofi Agawu und Raymond Monelle hat sich besonders die aus Ungarn gebürtige, seit den 1990er Jahren in Frankreich wirkende Musikforscherin Márta Grabócz mit Topoi in der Musik des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt: inhaltlich mit Schwerpunkt auf Franz Liszt, methodisch im Dialog mit semiotischen und narratologischen Theorien von A. J. Greimas, Daniel Charles und Eero Tarasti.

Der vorliegende von Grabócz herausgegebene Sammelband, der aus einem Kongress zum Liszt-Jubiläum 2011 in Strasbourg hervorgegangen ist, belegt eindrucksvoll, dass Liszt einen hervorragenden Angelpunkt bietet, um das vielfältige Potential der Toposforschung zu erproben und dies aus einer dezidiert interdisziplinären Perspektive. Denn

die meisten der 25 Beiträge beschränken sich nicht auf genuin musikalische Topoi (wie dies bei einem Großteil der bisherigen Literatur der Fall ist), sondern beziehen auch solche aus Literatur und Bildender Kunst ein. Dementsprechend ist der polyglotte Band (13 französische, 10 englische Beiträge gegenüber je einem deutschen und italienischen) üppig ausgestattet mit Abbildungen (wie auch mit umfangreichen Notenbeispielen).

Die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Ansatzes zeigt gleich der am Anfang stehende Aufsatz von Béatrice Didier über den Topos des „sublime négatif“ in *Obermann* von Senancour und Liszt, der die langjährigen Forschungen der Literaturwissenschaftlerin zu diesem Thema konzis zusammenfasst. Daran anknüpfend aktualisiert Grabócz ihre eigene Theorie der Topoi („isotopies“), die in Klavierwerken Liszts oft in einer ganz bestimmten Abfolge auftreten, am Beispiel des wiederum genuin literarischen Topos des „mal du siècle“ (ins Deutsche am ehesten mit Weltschmerz, romantische Melancholie oder Spleen übersetzbar), bei dem sie zwischen einer christlichen Strömung um Chateaubriand und Senancours der Religion skeptisch gegenüberstehender Haltung differenziert, die beide in Liszts Œuvre einfließen.

Bauen diese beiden Aufsätze ebenso wie der kurze Überblicksbeitrag von Constantin Floros zur Relevanz des Dualismus von „Gut und Böse“ in Liszts Schaffen stark auf eigene frühere Arbeiten auf, so bietet der am Ende des Bandes stehende ambitionierte Text von Panu Heimonen über Transzendenz und die rhetorische Figur der Apostrophe in Liszts Klavierstück *Invocation* auch einen neuen methodischen Zugriff, indem er zwischen Topoi, rhetorischen Effekten und symbolischer Bedeutung unterscheidet; ob der erste Teil des Stücks tatsächlich dem Topos des Pastoralen zuzuordnen ist, bliebe indes weiter zu diskutieren. Ebenso anregend ist der Beitrag von Michael Eisenberg, der, wiederum ausgehend von Senancours *Obermann* und dem Topos der erhabenen Natur, die

Bedeutung von Subjektivität und Abwesenheit in Liszts gleichnamigem Klavierstück thematisiert. Traditioneller angelegt, aber ebenfalls sehr fruchtbar in der Verbindung literarischer und musikalischer Aspekte erscheint Mara Lacchès Aufsatz zum Topos der Suche („quête“) in Liszts Faust-Vertonungen. Weitere literaturbezogene Beiträge widmen sich dem Verhältnis von Text und Musik in Liszts Liedern (François-Gildas Tual, Megan McCarty, Małgorzata Gamrat).

Korrespondenzen zu den Bildenden Künsten werden in zwei Texten beleuchtet: in einer sehr breit (von Michelangelo bis zur zeitgenössischen Komponistin Iris Szeghy) angelegten vergleichenden Untersuchung von Siglind Bruhn über das Motiv des *Penseroso* und in einer Detailstudie von Laurence Le Diagon-Jacquin über *Hunnenschlacht* von Kaulbach und Liszt. Ist der Toposbegriff hier nur implizit präsent, so tritt er wieder verstärkt hervor in einer Textgruppe, die sich dem Themenfeld „la femme/l'amour“ widmet. Herauszugreifen ist dabei der Beitrag von Grégoire Caux, der aufzeigt, dass die Frauengestalten in Liszts Œuvre – im Unterschied zu seiner eigenen bewegten Biographie – semantisch und musikalisch erstaunlich homogen angelegt sind und fast immer einer zart-ätherischen, religiös gefärbten Sphäre zugehören. Dies deckt sich überwiegend mit den Ergebnissen von Yusuke Nakaharas eng am Notentext orientiertem Vergleich der musikalischen Charakterisierung von Gretchen, Zerlina und Leonore.

Einen anderen methodischen Ansatz wählt Bertrand Ott, indem er auf Gaston Bachelards materialistische Philosophie der vier Elemente zurückgreift, um Relevanz und Darstellungsmittel der Sphäre der Luft („espace aérien“) in Liszts Schaffen aufzuzeigen. Die Sparte der länderspezifischen Topoi ist mit einem Beitrag von Sandra Myers über spanisch-exotische Elemente bei Liszt vertreten. Eine letzte Gruppe von Texten widmet sich dem Einfluss des „piano romantique“ auf Topoi in Liszts Musik. Hier ist besonders

der Beitrag von Nathalie Hérold zu nennen, der von akustischen Befunden zum Klavierklang eine Brücke zur Semantik schlägt (u. a. mit Bezug auf Gewitter, Glocken und Trauermusik), sowie eine instrumentengeschichtliche Studie von Olivia Sham.

Daneben enthält der Band noch einige Beiträge, die (wie oft bei Kongressberichten) eher vage Bezüge zum Hauptthema aufweisen. In diesem Rahmen können nur noch zwei besonders ambitionierte, in ihren zugespitzten Thesen aber auch problematische Texte erwähnt werden: zum einen derjenige von Tibor Szász, der ein Harmonikmodell aus Liszts Liedtranskription *Es hat geblüht* (nach Maria Pavlovna) als Schlüssel zur *Sonate h-Moll* und zur *Faust-Symphonie* interpretiert; zum anderen der von Bruno Moysan, der die sogenannte „Solita forma“ der italienischen Opernszene als Modell nicht nur von Liszts Opernfantasien, sondern auch vieler anderer Werke interpretiert, darunter wiederum die Sonate und die *Faust-Symphonie* sowie die meisten symphonischen Dichtungen. Die Relevanz der Opernfantasie für Liszts sehr speziellen Weg zur großen instrumentalen Form kann zweifellos kaum hoch genug eingeschätzt werden; sie sollte aber nicht dazu verleiten, seine Werke anstelle der Sonatenform pauschal in ein anderes Schema zu pressen. Im Übrigen sind Moysans und in geringerem Maße auch Szász' Ausführungen primär auf formale bzw. strukturelle Aspekte fokussiert, während deren semantische Konsequenzen für die Toposforschung im Hintergrund bleiben.

Überwiegt in dem Band insgesamt der Pluralismus der Themen und methodischen Ansätze, so bietet er doch – neben neuen Erkenntnissen über Liszt – eine wichtige Zwischenbilanz der musikalischen Toposforschung, die zu weiteren Studien anregt.

(Januar 2019)

Stefan Keym

EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858). Institutionsgeschichtliche Studie und Dokumentation. Baden-Baden: Tectum Verlag 2018. 962 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 11.)

Im 19. Jahrhundert war die sächsische Residenzstadt Dresden in musikalischer Hinsicht primär eine Stadt der Oper und die Universitäts- und Handelsstadt Leipzig ebenso eindeutig eine Stadt des bürgerlichen Konzertlebens. So oder ähnlich lässt sich das herrschende Bild in den Darstellungen zur allgemeinen Musikgeschichte zusammenfassen. In Leipzig gab es neben anderem auch noch eine überregional bedeutende Musikpublizistik; deshalb fanden der musikalische „Normalbetrieb“ und die außerordentlichen Ereignisse vor Ort eine größere allgemeine Aufmerksamkeit als diejenigen in Dresden. Diese Ausgangssituation, bereits von manchen Zeitgenossen aufmerksam registriert, hat auch die musikhistorische Forschung bis in die Gegenwart bestimmt. Um nur ein markantes Beispiel zu nennen: Während die Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte bereits 1881 durch Alfred Dörffel eine grundlegende und materialreiche Darstellung fand, gibt es für Dresden bis heute nichts Vergleichbares. Andererseits ist die Institution „Gewandhaus Leipzig“ mit ihren Aufgaben viel eindeutiger fassbar als die sächsische Hofkapelle, deren Konzerte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts erst schrittweise als ein zusätzliches Tätigkeitsfeld neben den Primäraufgaben in Kirche und Oper etablierten.

An diesem Punkt setzt das vorliegende Buch von Eberhard Steindorf an: Der Autor ist nach dreieinhalb Jahrzehnte wählender Tätigkeit als Konzertdramaturg der Staatsoper Dresden mit der geschriebenen und ungeschriebenen Geschichte des Orchesters vertraut wie kaum ein anderer. Ihm geht es nicht nur um das Zusammentragen von disparatem historischem Material, sondern um

die Suche nach den Wurzeln der heutigen Sächsischen Staatskapelle als eines herausragenden Konzertorchesters. Die vorliegende Darstellung war dabei zunächst als reine Dokumentation gedacht; die vorangestellte institutionengeschichtliche Studie kam später hinzu (S. 17). Der zeitliche Rahmen beginnt bei der (Wieder-)Übernahme von Theater und Kapelle nach den bewegten Jahren der Napoleonischen Kriege am 1. Januar 1817 in die Verantwortung des Hofes und reicht bis zur Einrichtung regelmäßiger Abonnementkonzerte im Herbst 1858. Während die Überlegungen zur Institutionengeschichte im Rahmen einer konventionellen Spielplan- und Kapellmeisterhistorie verbleiben, weiß der Autor in der Einleitung der Dokumentation die unterschiedlichen Konzertformate hinsichtlich ihrer Veranstalter und Anlässe sehr genau voneinander zu unterscheiden (S. 66–74). Wenn die Generaldirektion von Hoftheater und -kapelle oder letztere selbst als Veranstalter in Erscheinung traten, ging es in der Regel um die verschiedenen Pensionsfonds mit zum Teil festen Konzertterminen (Palmsonntag ab 1827, Aschermittwoch endgültig ab 1850) oder um Wohltätigkeitskonzerte aus unterschiedlichen Anlässen. Daneben gab es musikalische Akademien, die entweder von einzelnen Mitgliedern der Hofkapelle oder von anderen Musikern veranstaltet wurden und bei denen das Orchester mitwirkte. Außerdem konnte sich die Hofkapelle an Konzerten anderer Veranstalter wie z. B. der Dreyssigschen Singakademie beteiligen. Hofkonzerte im engeren Sinn, d. h. für die Hofgesellschaft unter Ausschluss der Öffentlichkeit bestimmte Darbietungen, wurden dagegen nur ausnahmsweise erfasst (S. 64f.). Die ausdrückliche Beteiligung der Kapelle oder einiger ihrer Mitglieder als Aufnahmekriterium hat andererseits zur Folge, dass z. B. die ab 1844 von Ferdinand Hiller in Dresden veranstalteten Abonnementkonzerte ohne Mitwirkung der Hofmusiker nur ganz am Rande Erwähnung finden (S. 325).

Die wichtigsten Quellen für die vorlie-

gende Dokumentation bilden Anzeigen und Besprechungen in den Dresdner Tageszeitungen; hinzu kommen Notizen und Beiträge vor allem aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Auch Akten aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv sowie in geringerem Maße aus dem historischen Archiv der Sächsischen Staatsoper wurden herangezogen, während die zeitgenössische „Dresden-Literatur“ nur ausnahmsweise Berücksichtigung fand. Herzstück des Ganzen ist ein Kalendarium aller nach den gegebenen Kriterien ermittelbaren Konzerte (S. 88–297), das mit kommentierten Registern zu Komponisten und Interpreten umfassend erschlossen wird. Im Anschluss daran folgt ein Reader aus Quellentexten zur Gesamtsituation sowie zu Spielstätten und vielen Details der Aufführungen. Dabei gehen die Quellentexte und ihre Kommentierung oft so direkt ineinander über, dass die Unterscheidung beider Textsorten einer besonderen Aufmerksamkeit beim Lesen bedarf. Das ist auch der Punkt, an dem sich – bedingt durch die Nichtbeachtung der neueren, über den Gegenstand hinausreichenden Literatur – Ungenauigkeiten und Fehler einschleichen, von denen nur zwei genannt seien: Die Aufführungsgeschichte von italienischen Karwochenoratorien am Dresdner Hof begann bereits 1724 und nicht erst 1730 (S. 538), und die Aufführung von Beethovens *Missa solemnis* am 13. März 1839 ist nicht die insgesamt vierte vollständige (S. 190), sondern mindestens die zwölfte. Andererseits gehört die Bitte um die Meldung von Fehlern und Ergänzungen an das historische Archiv der Sächsischen Staatsoper (S. 65) zu den ausgesprochen sympathischen Zügen dieses Buches. Was am Ende bleibt, ist eine Materialerschließung von imponierender Breite, die eine deutlich fühlbare Lücke schließt. Das ist dann auch ein gewichtiger Beitrag zu einer künftigen „Musikgeschichte Dresdens im 19. Jahrhundert“, deren Reflexionshorizont allerdings noch zu erarbeiten wäre.
(Februar 2019) Gerhard Poppe

ELFI VOMBERG: Wagner-Vereine und Wagnerianer heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018. 302 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 34.)

Was charakterisiert heute eigentlich die Wagner-Rezeption in Richard-Wagner-Vereinen, und welche Bedeutung hat der Begriff des Wagnerianers oder der Wagnerianerin? Auf die Wagnerianer und ihre Vereine stützte bereits Friedrich Nietzsche in *Der Fall Wagner* von 1888 seine Kritik an der Verbindung von Wagners überredendem, den Geist mürrbe machenden musikalischen Ausdruck mit dem vermeintlichen Dilettantismus und dem Genieglauen seiner Anhänger. Und auch den herausragenden Stellenwert von Bayreuth als Festspielort beklagte Nietzsche damals schon als neumodischen Ersatz für eine fundierte klassische Bildung: „Alljährlich führt man ihm Züge der schönsten Mädchen und Jünglinge in sein Labyrinth, damit er sie verschlinge – allmählich intoniert ganz Europa ‚Auf nach Kreta! Auf nach Kreta!...‘“ (Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973, S. 119–120.)

So kritisch dieses Bild auch sein mag – seine Grundlagen haben sich in der heutigen Zeit stark gewandelt: Wagnerianer*innen fahren aufgrund der modernen Inszenierungen nicht mehr mit dem bedingungslosen Enthusiasmus nach Bayreuth, den Nietzsche ihnen noch nachsagte, und auch ihr Altersdurchschnitt ist mittlerweile so angehoben, dass wohl nicht mehr unumwunden von „Mädchen und Jünglinge[n]“ gesprochen werden kann. Diesem zugleich theaterästhetischen und demographischen Wandel widmet sich Elfi Vombergs Dissertation, die an der Universität Bayreuth entstanden ist und sich zum Ziel gesetzt hat, dem heutigen „Mythos Wagner“ auf den Grund zu gehen. Kern der Untersuchung ist eine qualitative und quantitative Erhebung von Daten mittels Leitfadeninterviews, Beobachtungen und Fragebögen bei Mitgliedern von Richard-

Wagner-Verbänden, die der Dachorganisation Richard Wagner Verband International angeschlossen sind. In ihrer Studie verfolgt die Autorin nicht nur einen ländervergleichenden Ansatz, indem sie ihre Befragungen in den USA, Japan und Deutschland unter Hinzunahme einer Vorstudie in Neuseeland durchführte. Zudem kombiniert sie unterschiedliche soziologische Theorien, mit denen aus dem qualitativen Interviewmaterial Fragestellungen für den der quantitativen Studie zugrundeliegenden Fragebogen erarbeitet werden. Die Theorien gehen dabei aus einer qualitativen Inhaltsanalyse der Protokolle der an den Richard Wagner Verband International angeschlossen Ortsverbände seit 1949 hervor, die Vomberg mit weiteren historischen Dokumenten wie Zeitungsrezensionen und literarischen Werken seit 1848 anreichert (S. 24–25). Aus diesem Quellenkorpus extrahiert die Autorin fünf zentrale Bereiche, die laut der offiziellen protokollarischen wie journalistischen Darstellung für das in den Vereinen organisierte Kollektiv der Wagner-Anhänger maßgeblich sind und die von der bedingungslosen Anhängerschaft über den Wagner-Kenner und den religiösen Fanatiker bis zum Sammler von Wagner-Devotionalien und dem Netzwerker reichen. Viele dieser Eigenschaften sind eng mit der Familie Wagner verbunden, die insbesondere in Zeiten Wolfgang Wagners einen engen Kontakt zu den Vereinen pflegte, und zu der zum Teil in den Veranstaltungen, aber vor allem in der Ausrichtung der Vereinsorganisation enge Beziehungen bestehen.

Die soziologischen Theorien, mit denen Vomberg ihre historische Analyse untermauert, um damit Fragestellungen für die quantitative Studie zuzuspitzen, umfassen Gerhard Schulzes Theorie der Erlebnisgesellschaft und Pierre Bourdieus Feldtheorie sowie Max Webers Herrschaftstheorie, wobei der Soziologe vorher auch schon für die Erarbeitung der vereinssoziologischen Grundlagen maßgeblich war. Mit diesen Ansätzen spricht sich Vomberg nicht nur für das Machtgefälle und

die soziale Distinktion als zentrale Momente in Wagner-Verbänden aus, sondern nimmt auch zu vorangegangenen soziologischen Studien Stellung, die eher den Begriff der Szene und des modernen Fantums vorangestellt hatten (S. 126–127). Ihre so ausgerichteten theoretischen Reflexionen führen sie zum Schluss zu der Frage, ob „die Erben das Charisma des Komponisten in die Gegenwart überführen [konnten] oder hat der Grüne Hügel in Bayreuth an ‚mystischem Zauber‘ eingebüßt?“ (S. 137)

Ein letzter Ansatz, derjenige der Markenforschung, die auf den Bayreuther Tagungen zum Jubiläumsjahr 2013 stark vertreten war, schlägt den Bogen zu einer produktiven Handlungsperspektive für eine zeitgemäße Neuausrichtung der Publikumsbindung an Bayreuth durch Verbände und Festspielleitung. Als Marke wird dabei das Haus Wagner angesetzt (S. 144). Insgesamt legt Vomberg den Fragebogen auf die oben genannten fünf Bereiche zwischen Kenner- und Anhängerschaft aus und stellt zudem Fragen zur Gemeinschaft im Verein und zu seinem Image, zum Festspielerlebnis Bayreuth und den Inszenierungen sowie zum Sammlertum und zu den Beschäftigungsarten mit Wagner, erweitert durch Fragen zur Rolle der Kartenbeschaffung für Bayreuth und der Stipendienstiftung zur Förderung junger Künstler*innen.

Im zweiten, der Auswertung der Studie gewidmeten Teil der Arbeit re-zentriert die Autorin die erhobenen Ergebnisse aus den drei Ländern anhand von Mentalitätsbeschreibungen im Hinblick auf die soziale Distinktion, der Präsenz westlicher bzw. klassischer Musik sowie des Vereinsengagements in den drei Ländern. Ihre Interpretationen der Befragung generieren somit Ergebnisse, die auf eine Beschreibung der kulturellen Praktiken in Wagner-Vereinen auf ein geographisch gebundenes Kollektiv abzielen, in das auch die historischen Voraussetzungen der Wagner-Rezeption mit einbezogen werden können, was Vomberg hier anhand des Parameters

der Geschichtsbewältigung macht. In ihrer Zusammenfassung hebt Vomberg vor allem den Japanischen Verein hervor, der in Japan ob des angeschlossenen Selbstverlags so etwas wie eine Monopolstellung für Wagnerbezogene Forschung einnimmt, und unterstreicht die akribische wissenschaftliche Vorbereitung der dortigen Mitglieder auf Vorstellungsbesuche. Während die Vereinsstruktur in Japan auch dazu genutzt würde, mittels der emotionalen Musik Wagners aus den starken gesellschaftlichen Hierarchien auszubrechen, betont Vomberg das prononcierte Interesse von US-amerikanischen Mitgliedern an der widersprüchlichen, aber dennoch genialen Künstlerperson Wagner. In den USA und auch in Deutschland käme des Weiteren vor allem das soziale Prestige des Vereins zum Tragen, wobei Vomberg für Deutschland einen vergleichbar viel „stärkeren Hang zum Personenkult“ herausarbeitet (S. 257). Die Einstufung als Wagnerianer*in lehnen deutsche Rezipient*innen hingegen ab, aus Sorge, mit einem ausgeprägten Fanatismus für Wagner verbunden zu werden; in den USA und Japan wird sie dagegen eher aus Bescheidenheit einer mangelhaften Kennerschaft zurückgewiesen.

Zum Schluss kommt die Autorin auf länderübergreifende Parameter zu sprechen, mittels derer die Mitglieder von Wagner-Vereinen in zwei übergreifende Gruppen eingeteilt werden können: Da sind zum einen die „Kulturkonsumenten“, die eine ausgeprägte Reisetätigkeit zu Wagner-Aufführungen in der ganzen Welt pflegen (S. 257). Ihnen stehen die „Erkenntnissucher“ gegenüber, die Wagner unter anderem auch als historische „Bewältigungsstrategie“ oder als persönliches „Heilmittel“ nutzen (S. 258). Darüber hinaus – das geht aus den zitierten qualitativen Interviews hervor – verbinden viele Mitglieder ihre Wagner-Begeisterung mit ihrer eigenen Biographie und dem alltäglichen Leben, sei es durch eine frühe Initiation in der Familie, sei es durch die starke Einbindung von Wagner-Zitaten in die Alltagssprache

oder von Wagner-Objekten in die häusliche Einrichtung. Auch der Musik schreiben viele befragte Mitglieder eine wichtige Bedeutung zu, sodass einige sogar trotz der abgelehnten modernen Inszenierungen zu Wagner-Aufführungen reisen, um mit geschlossenen Augen die Musik anzuhören.

Insgesamt ist Elfi Vombergs Studie als minutiös reflektierte, statistisch einwandfreie und auch multiperspektivisch gewandte Studie zu übergreifenden Konzeptionen des Begriffs „Wagnerianer*in“ sowie zu den Ausrichtungen der Wagner-Vereine in ihrem sozialhistorischen Wandel zu sehen. Auch gibt die Studie den Blick frei auf zahlreiche Zeugnisse zur individuellen Wagner-Rezeption aus vier Ländern, die Vomberg während ihrer Recherchen sammeln konnte. Was die Studie hingegen vermissen lässt, ist eine breitere diskursanalytische Perspektive auf die philosophische und kulturgeschichtliche Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Anhängerschaft. Durch den Einbezug der an eine breite Öffentlichkeit gerichteten Wagner-Biographik nach dem Krieg hätte z. B. der wichtigen Rolle der widersprüchlichen Persönlichkeit Wagners für die US-amerikanische Rezeption nachgegangen werden können – was wiederum die vorgegebenen Antwortmöglichkeiten der Beschäftigungsweisen mit Wagner mit diskursivem Inhalt gefüllt hätte. Auch stellt sich Vomberg nicht der Frage, warum es trotz des soziokulturellen Wandels der Musikrezeption seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und trotz des Einschnitts der Vorkriegs- und Kriegsjahre eine so hohe Kontinuität in der Verehrung Wagners und auch in den damit verbundenen Praktiken wie dem Führen von Listen mit besuchten Aufführungen gibt. Welche Konstanten sind z. B. zwischen den von den Studienteilnehmer*innen genannten Initiationserlebnissen und den Veranstaltungen der Wagner-Vereine zu erkennen? Nicht zuletzt bleiben die Praktiken der Vereinsmitgliedschaft in Vombergs Studie zumeist viel zu sehr im Hintergrund, zumal

die Untersuchung über weite Strecken textbasiert ist und die Körperlichkeit und Materialität der untersuchten Rezeption nur aus den Aussagen der Studienteilnehmer*innen selbst hervorsticht. Es gibt zum Beispiel ein neues Bildmotiv der Bayreuth-Besucher, das sie auf dem Festspielhügel in einer Pose zeigt, in der sie die kleine Wachsfigur Wagners an die Hand nehmen und dem Meister liebevoll wie einem Kind über das Haupt streicheln. Nicht zuletzt dieses Motiv wirft ein Licht auf die Ambivalenz nicht nur der Verhaltensweisen, sondern auch der Aussagen: Trotz aller Konstanten hat sich die Wagner-Verehrung insofern stark gewandelt, als dass ihr eine Pluralität von Ausdrucksmöglichkeiten zugrunde liegt, die längst über die einzelnen Vereine hinausreicht.

(Februar 2019)

Gesa zur Nieden

GÜNTHER ANDERS: *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente.* Hrsg. von Reinhard ELLENSOHN. München: Verlag C. H. Beck 2017. 417 S., Abb., Nbsp.

Der 1902 in Breslau als Sohn des bedeutenden deutsch-jüdischen Psychologenpaares Clara und William Stern geborene und 1992 in Wien gestorbene Günter Anders dürfte als kritischer Humanist, entschiedenster Warner vor der atomaren Bedrohung und Autor des philosophischen Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen* jedem bekannt sein, der sich jemals mit der Situation der Menschheit in (und seit) der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts näher auseinandergesetzt hat. Anders (sic) sah es bislang mit seinen Schriften zur Musik aus, von deren Existenz man zwar durch die Korrespondenz Anders' mit Adorno wusste, die aber erst durch Reinhard Ellensohn in seiner 2008 erschienenen, aus einer Wiener Diplomarbeit hervorgegangenen Studie über Anders' Musikphilosophie einer eingehenden Analyse unterzogen und von ihm nun in einer mustergültigen Editi-

on vorgelegt worden sind. Im Mittelpunkt dieses Korpus steht die (zurückgezogene) Frankfurter Habilitationsschrift *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* von 1930/31, die von drei Aufsätzen zur Musiksoziologie und zehn Beiträgen zu verschiedenen Themen aus den Jahren 1924–1949 flankiert und komplettiert wird. Ellensohns ausführliches Nachwort liefert eine ausgezeichnete und notwendige Kontextualisierung äußerer und innerer Hinter- und Beweggründe, die ein komplexes Tableau an sich überschneidenden und konkurrierenden geistesgeschichtlichen und politischen Schulen ergeben – und dies überwölbt von der ethischen Bankrotterklärung, die der atomaren Bedrohung voranging, also der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, die Anders wie so viele in das amerikanische Exil zwang. Dass der hochmusikalische Anders keine Laufbahn als Musikdenker (das Wort „Musikwissenschaftler“ verbietet sich hier ebenso wie im Falle des mit ihm in seltsamer Ambivalenz verbundenen fast gleichaltrigen Adorno, der am Scheitern von Anders' Habilitationsplänen zumindest indirekt beteiligt war) einschlug, ist gleichwohl nicht ursächlich von den politischen Verhältnissen ab 1933 bestimmt, sondern hat tiefere Gründe. Man müsste vor allem von dem Scheitern des Versuchs sprechen, die wesentlich logisch begründete und vom intentionalen Akt des Sehens ausgehende Husserl'sche Phänomenologie auf die begriffslose und unanschauliche Kunstform Musik zu übertragen und daraus die Theorie eines musikalischen „Situationismus“ zu entwickeln, die Musik als permanente „Kunst der Verwandlung“ zu fassen versucht. Und dies gilt genauso für den zweiten Ansatz Anders', nun im Gefolge der sich um 1930 etablierenden marxistischen Musiksoziologie eine paradoxe Theorie von Musik als institutionalisierter „nicht-sozialer Situation“ bzw. „Unbedingt im Gewand des Bedingten“ (Ellensohn 2008) zu etablieren. Entsprechend herausfordernd ist die Lektüre der beiden Haupttexte des Bandes,

deren Abstraktions- und Argumentationsniveau enorm ist, ohne dass Anders zu einer klaren Positionierung gelangt oder gelangen will. (Adorno war in dieser Hinsicht pragmatischer, als er mit der *Philosophie der neuen Musik* und der *Einleitung in die Musiksoziologie* zwei unterschiedliche Ansätze ausbaute, vor allem aber doch sich musikhistorisch bzw. sozialgeschichtlich absicherte, so anfechtbar dies auch im Einzelnen sein mochte.) Anders unternimmt dagegen das Wagnis einer existenzialphilosophischen Deutung von Musik, deren Ausgangspunkt bei Kurths Energetismus zwar erkennbar ist, aber doch in seiner spekulativen Überhöhung weit darüber hinausgeht. So begreift Anders das *Tristan*-Vorspiel als Symbol der „ontologische[n] Vieldeutigkeit des Menschen“ (S. 77) oder meint, dass die Musik Debussys erstmals (?) ein reines, nicht-intentionales Hören und damit auch eine gänzlich neue Wahrnehmung musikalischer Zeit erlaube. An einem der frühesten Texte, dem Nachruf auf Ferruccio Busoni von 1924, wird ein gnostischer Grundimpuls von Anders' Musikdenken erkennbar (der auch in Adornos Werk in anderer Weise präsent ist), mit dem er an Schopenhauers Musik-Metaphysik anknüpft: „Nie hat ein Schaffender so die ganze Resignation vor der Notwendigkeit der Zerstörung durch Zeitigung des Unzeitlichen und Verweltlichung dessen, was nicht von dieser Welt ist, wie Busoni. Unlösbar ist allein die Schwierigkeit, daß die Musik selbst Teil der Welt und doch so ideal sein soll, daß man sie durch Verweltlichung doch nur parabolisch darstellen könne.“ (S. 208) Anders' Musik-Texte zeigen damit deutlich, dass hier keineswegs ein „Außenseiter“ schrieb, sondern ein hochsensibler Geist, der in seinen Analysen des phänomenalen und ontischen Status von Musik ihren fundamentalen kulturellen Paradigmenwechsel nach 1918 genauestens nachvollzog. In dieser Perspektive sind Anders' musikphilosophische Schriften gewichtige geistesgeschichtliche Dokumente, deren Studium nur nachdrücklich zu empfehlen ist.

Ihr intellektueller Anspruch und ihre überall spürbare emotionale Empathie fordern den Leser auf, über den so ungreifbaren Gegenstand Musik nicht nur nach-, sondern ihn auch weiterzudenken.

(November 2018)

Wolfgang Rathert

BORIS BELGE: Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2018. 312 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte Osteuropas. Band 50.)

„Die Geschichte der sowjetischen Musik der 1970er Jahre könnte [...] auch als eine Geschichte von Kommunikationsdesastern geschrieben werden.“ – stellt Boris Belge auf S. 82, im Fazit des ersten Kapitels seiner Dissertation fest. Was er danach vorlegt, ist jedoch eine andere Geschichte: nämlich die von Handlungsspielräumen in der Musikwelt der Breschnew-Ära. Damit bringt der Autor aus seiner Sicht als Historiker (der interdisziplinär musikwissenschaftliche Expertise reichlich hat einfließen lassen) grundlegende Korrekturen an etablierten historiographischen Bildern an, wonach die auf das poststalinistische Tauwetter folgende Stagnation in der sowjetischen Kultur zu konformistischer akademischer Routine auf der einen Seite und einer im Kreuzfeuer stehenden, da dissidenten ästhetischen Opposition auf der anderen Seite geführt habe. Eine solche Sicht beruht ganz allgemein auf überkommenen Vorstellungen von Totalitarismus, speziell wurde sie in dieser Thematik gefestigt durch Eigenaussagen der in dieser Studie im Zentrum stehenden sogenannten Moskauer Trojka aus Denisov, Schnittke und Gubajdulina sowie durch apologetische Literatur der Perestrojka-Zeit. Belge legt schon in seiner Einführung Fundamente für andere Perspektiven: Der Zustand der spätsowjetischen Kultur war demnach der einer „Hyperstabilität“, in der Ordnung zum Selbstzweck geworden ist (S. 33) und damit ideologische Parolen zu Leerformeln, insti-

tionalisierte Strukturen zu Versorgungssystemen für Künstler und ritualisierte Handlungsmuster zu ebenso erwart- wie berechenbaren Routinen. Wo sich der schnaubbärtige Volksführer noch persönlich in Details der Musikpolitik eingemischt hatte, herrschten nun Experten-Eliten, denen in den Institutionen und Organisationen die Hebel der Macht anvertraut waren, natürlich auch die Geldhähne. Während die ältere Generation der unter Stalin aktiven Komponisten noch Willkür und existenzielle Bedrohungen fürchten musste, durften sich die „šestdesjati“⁶, also die in den 1960er Jahren hervordringende jüngere Generation, arrangieren mit einem Ambiente, das ihnen berufliche Sicherheit bot, aber zugleich eine immer aufs Neue einzuschlagende Gratwanderung forderte, was das Wechselspiel zwischen Einlösung von Gruppenerwartungen und künstlerischer Autonomie betraf – eine Strategie, für die Belge den in jüngerer historischer Literatur eingebürgerten Begriff „Eigen-Sinn“ einsetzt und die zu einer im Spätsozialismus charakteristischen „Pluralisierung von Identitäten und Musikentwürfen“ führte (S. 84).

Symbolisch für die kommunikativen Schwierigkeiten hinter dieser paradoxen Melange aus Chancen und verringerten (ob schon bis zu Konzertabsagen und Ausreiseverboten reichenden) Risiken steht, kein Wunder, das Phantom des Sozialistischen Realismus, dessen musikalische Äquivalente zu definieren auch in den 1970er Jahren nicht gelingen konnte (und den ja auch Teilaspekte wie Tonalitätsbezug, tradierte Formensprache oder ästhetische Konzepte wie der *simfonizm*, also etwa: das Symphonische als Denkfigur, nicht ausreichend präzisieren können), der also eher durch Musterbeispiele einerseits und die Bloßstellung „formalistischer“ Verirrungen andererseits illustriert wurde. Wie Belge einleuchtend resümiert, war der Diskurs über den Sozrealismus letztlich weniger ein ästhetischer als ein machtpolitischer, um klarzustellen, wem die Deutungshoheit über Werke zusteht (S. 64).

Neben den großen Netzwerken der Komponistenverbände, die Belge sehr differenziert und abwägend in ihren unterschiedlichen Funktionsweisen, Strukturen und in ihrem Zusammenspiel betrachtet, treten damit auch die kleineren sozialen Zellen stärker in den Fokus, in denen sich musikalische Gegenkulturen entwickeln konnten, wie etwa Grigorij Frids für seine Beleuchtung internationaler Gegenwartsmusik legendärer musikalischer Jugendklub – immerhin fest etabliert im „Haus der Komponisten“ – oder die fast ganz ins Private gewandte Improvisationsgruppe „Astreja“ von Gubajdulina, Artemev und Suslin. Das Zwischenfazit lautet, dass die Komponisten der Moskauer Trojka eben doch auch „sowjetische“ Komponisten waren, weil sie gerade keine Ablehnung aller etablierten Strukturen, Foren und Praktiken betrieben haben, sondern an ihnen teilhatten und sich des Systems nach eigenen Maßstäben zu bedienen wussten, indem sie sich einer ästhetischen Anpassung verweigerten, ohne in radikale Provokation zu verfallen.

In einem der exemplarischen Betrachtung musikalischer Werke aller dreier Protagonisten gewidmeten Kapitel gelingt es Belge, über stilistische und (meist nur gestreifte) kompositionstechnische Charakteristika hinaus die auffällige semantische Aufgeladenheit durch sakrale, volks- oder popularmusikalische Elemente zu unterstreichen und diese insgesamt als sowjetischen Traditionsbezug herauszustellen; dass der Autor hier nicht noch tiefer in musiktheoretische und analytische Aspekte eindringt, ist offensichtlich bedingt durch die Orientierung an einem breiteren Leserkreis von (überwiegend) Historikern, für den in Fußnoten Begriffe wie Aleatorik oder Darmstädter Schule erläutert werden. Wer in erster Linie an Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihrer Musik interessiert ist, mag also zu anderer Literatur greifen. Diese Figuren (und en passant noch zahlreiche andere) in ein Gesamtpanorama spätsowjetischer Kultur nicht nur einzubetten, sondern letztlich aus ihren Biographien und Handlungen ein

Gesellschaftsbild mit abzuleiten, ist dafür das erstaunliche Verdienst dieses Buches.

Es folgt noch ein sehr erhellendes Kapitel zur Rolle der Musikwissenschaftler, Journalisten, Interpreten und Verlage für die Rezeption der Trojka inner- wie außerhalb der Sowjetunion, die stark von Kleingruppendynamik und zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt war, dann ein in seiner Gedrängtheit vielleicht ebenso inspirierender wie (angesichts hypothetischer Analogien) problematischer Vergleich der Situation der Musik mit Literatur, Kunst und Film, der aber immerhin verdeutlicht, dass die Musiker alles in allem größere Freiräume besaßen. Wieder stärker allgemein geschichtlich akzentuiert ist das letzte Kapitel, das vom Ende der Breschnew-Ära und der Hyperstabilität erzählt und dabei die Auswirkungen der Perestrojka auch auf das Musikleben und die Trojka betrachtet, die nun weltweit gefeiert wurde (und in Russland sogar in manche offiziellen Ämter getragen), aber zugleich den originären Referenzrahmen ihrer Werke und die Deutungshoheit über sich und ihre Musik verlor. Damals entstanden in Ost und West jene Stilisierungen (u. a. zu Dissidenten), auf denen bisher die meisten Bilder von Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihren Generationengenossen beruhten, weil sie ein jeweiliges Bedürfnis bedienten: sozusagen ein Kommunikationsdesaster der anderen Art.

Boris Belge hat – unter Auswertung zahlreicher Archivalien und Quellentexte sowie eines imposanten Spektrums an deutschen, englischen und russischen Studien – einen frischen, sehr klug abwägenden, den Komplexitäten und Widersprüchen nicht ausweichenden erkenntnisreichen Blick nicht nur auf die drei zu Recht berühmten Komponisten geworfen (die durch ihre hier offenbarte tiefe Integration in die sowjetische Kultur und das Hinterfragen mancher Selbststilisierungen nicht von ihren Podesten gestoßen, aber sinnvoller kulturhistorisch eingeordnet und dadurch besser verständlich werden), sondern auf die ganze paradoxe Welt der

späten Sowjetkultur, in der die Musik gerade deswegen überzeugend Sinn stiften konnte, weil sie sich dieser Paradoxien bewusst war und sie thematisierte.

(Februar 2019)

Christoph Flamm

Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture. Hrsg. von Tina FRÜHAUF und Lily HIRSCH. New York: Oxford University Press 2014. 328 S., Abb., Nbsp.

Seit den 1980er Jahren war Exilforschung ein viel beackertes Wissenschaftsfeld, nach Literatur- und anderen Geisteswissenschaften schließlich auch in der Musikwissenschaft. In letzter Zeit hat dieses Gebiet Erweiterungen und perspektivische Neuausrichtungen erfahren. Nicht mehr „Exil“ ist nunmehr das vorherrschende Definiens, sondern Begriffe wie „Displacement“ und „Migration“, spezifischer „Zwangsmigration“ oder auch „Remigration“, bestimmen den Diskurs. Musik spielt in diesem Geschehen eine bedeutende Rolle, nicht nur als Objekt, das bei den Fluchtbewegungen im Gepäck mitreist, oder als Metier, das die Existenz an verschiedenen Orten mehr oder weniger gut zu sichern vermag: Musik ist auch Trägerin von Heimat, von Erinnerung, von kultureller Interaktion, gelungenem oder misslungenem Austausch. Von solchen Funktionen und Austauschprozessen handelt in vielfältiger Weise der 2015 mit dem renommierten Ruth A. Solie Award ausgezeichnete Sammelband *Dislocated Memories*. Er umfasst ein Dutzend Beiträge, die 2010 bei einem Kolloquium über „Jewish Music and Germany after the Holocaust“ am Dickinson College (Pennsylvania) diskutiert worden sind.

Ausgehend von Leon Botsteins Befund, das Thema „Judentum und Musik“ in Europa sei überdeterminiert durch Antisemitismus und die Nazizeit, fokussiert der Band nun auf Aspekte des Themas in der unmittelbaren Nachkriegszeit und im späteren geteil-

ten Deutschland. Als Leitgedanke dient die Feststellung „Music migrates across national borders as it migrates historically, mediating binaries of tradition and modernity through the central role of memory“ (S. 4). Insofern als Diasporaerfahrung und Displacement grundlegende Kategorien der jüdischen Geschichte sind, nimmt Musik als Speicher von Tradition und Erinnerung, als portables Heimatland neben der Tora schon immer eine zentrale Rolle ein. Diese Rolle an bisher wenig beachteten Stellen zu dokumentieren und dabei kritisch zu hinterfragen, haben sich die meisten der hier versammelten Fallstudien zur Aufgabe gemacht. So demontiert Amy Lynn Wlodarski das auch in Europa nach wie vor dominierende Bild von Theresienstadt als einem vergleichsweise harmlosen Gettolager mit viel Spielraum für kulturelle Aktivitäten. Anhand von Erinnerungsvideos aus dem Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies der Yale University Library zeigt die Autorin, wie diffizil die Befragung von Überlebenden und die Aufzeichnung ihrer Erinnerungen ist. Wlodarskis Analyse musikbezogener Interviews zeigt eindrücklich, dass positive Erinnerungen an musikalische Ereignisse viel eher transportiert wurden als negative und kritische. Zugleich wurden musikalische Aktivitäten etwas pauschal zu geistigem Widerstand stilisiert, wodurch die Überlebenden in ein Dilemma gerieten zwischen dem Eingeständnis traumatischer Erfahrungen und dem Bedürfnis nach einem humanistischen Erlösungsnarrativ. Ganz ähnlich verhält es sich mit der historischen Einschätzung der Jüdischen Kulturbünde im NS-Deutschland von 1933–1941, deren Rolle, wie Lily Hirsch überzeugend darlegt, zwangsläufig eine höchst ambivalente war.

Zwei Beiträge über musikalische Aktivitäten in sogenannten Displaced Persons (DP) Camps unmittelbar nach dem Krieg zeigen, dass jüdische Kultur in Deutschland nach 1945 nur noch sehr reduziert existieren konnte und auf ganz bestimmte Aktionsfelder reduziert war. Allerdings hatten Musik

und Theater etwa in den bis 1957 bestehenden Camps – rückblickend betrachtet – auch eine wichtige therapeutische Funktion. In ihrer Studie über Jiddisches Theater im DP-Lager Bergen-Belsen zeigt Sophie Fetthauer, wie die Adaption jiddischer Getto- und KZ-Lieder nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Traumabewältigung diene. In der Übergangsphase, welche der Aufenthalt in den Camps für die meisten Insassen darstellte, fand eine Transformation des musikalischen Repertoires statt, die mit einer Neudefinition von jüdischer Identität korrelierte. Bemerkenswert ist das frühe Bewusstsein, dass Repertoire und Aktivitäten der DP-Camps unmittelbar dokumentiert werden sollten. Bret Werb beschreibt Sammlungsinitiativen in verschiedenen Lagern (z. B. David Boder, *I did not Interview the Dead*, 1949) und gibt anrührende Beispiele musikalischer Adaptionen aus dem Liedrepertoire von Überlebenden. Auch Joshua Walden fokussiert in seinem Beitrag über den Film *Lang ist der Weg* auf die unmittelbare Nachkriegszeit. 1947 vom polnischen Schauspieler und Regisseur im DP-Camp Landsberg produziert und 1948 erstmals vorgeführt, ist der Film ein höchst aufschlussreiches Zeitdokument, an dem Walden aufzeigt, wie Musik als zentrales Medium des kulturellen Gedächtnisses fungiert. Mit Blick auf Jan Assmanns These, dass Gedächtnis die verlorene Vergangenheit nicht bewahren kann, aber die Rekonstruktion früherer Strukturen im veränderten Kontext der Gegenwart ermöglichen, kommt der Autor zum Schluss: „the soundtrack highlights the film’s treatment of Jews’ attempts to reconstruct family and identity despite displacement“ (S. 128).

Insgesamt stehen populäre Musik und Kultur und damit kulturhistorische Fragen im Vordergrund des vorliegenden Bandes, doch gibt es auch einzelne werkbezogene Untersuchungen. Sabine Feisst vergleicht kompositorische Stationen des Holocaust-Gedenkens anhand von Georg Katzers *Aide-mémoire* (1983), Aribert Reimanns

Celan-Zyklus *Kumi Ori* (1999) und der Berliner Klanginstallation *9-11-1938* von Boris Hegenbart und Volker Straebel (2008). Joy H. Calico, die 2014 eine umfassende Studie über die Rezeption von Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* im Nachkriegseuropa vorgelegt hat, handelt in ihrem Beitrag von der Interpretation des Werks in der DDR. Mit kritischem Blick auf die erste ostdeutsche Aufführung, die erst im Jahr 1958 stattfand (die Erstaufführungen in Frankreich, der BRD und Österreich waren 1948 bzw. 1950 erfolgt), konstatiert sie die weitgehende Ausblendung jüdischer Opfer in der Antifaschismus-Politik der SED.

Ein aufschlussreicher Fall ist die DDR-Karriere der prominenten Sängerin Lin Jaldati, welche David Shneer detailliert untersucht. Als Partnerin des Pianisten und Musikologen Eberhard Rebling wurde die holländische Holocaust-Überlebende nach ihrer Übersiedlung nach Ostberlin 1951 bald zur Ikone des jiddischen Liedes im Arbeiterstaat. In dieser Rolle hatte sie eine durchaus ambivalente Brückenfunktion, schickte man sie doch auf kulturdiplomatische Reisen ins Ausland, wo sie primär als jüdische Musikerin wahrgenommen wurde, während ihre Auftritte in der DDR unter dem Label des (jüdischen) Widerstands bzw. der Partisanenmusik propagiert wurden. Als weiteren singulären Sänger porträtiert Barbara Milewski Aleksander Kulisiewicz, den polnischen „KZ-Barden“, der seine Mission darin sah, an die ganz unterschiedlichen Opfergruppen des NS-Regimes zu erinnern, und der damit zu einer wichtigen Figur der internationalen Folk- und Liedermacherbewegung wurde.

In einer Bestandsaufnahme der aktuellen Klezmerszene in Deutschland analysiert Joel Rubin schließlich die komplexen, aber fruchtbaren Begegnungen zwischen jüdischen und nichtjüdischen (v. a. deutschen) Klezmermusikern beim Yiddish Summer Weimar. Nach Rubins Befund hat sich die Klezmerszene, nach einem vergleichsweise unreflektierten Boom in den 1990er Jahren,

seit einiger Zeit in eine produktive Nische von transnationalen musikalischen Experimenten verwandelt.

Dass „topics related to Jewish music“ (S. 13) in Deutschland lange Zeit kein akademisches Forschungsthema war und wenn, dann ein inadäquat behandeltes, konstatiert Tina Frühauf. In ihrer durchaus verdienstvollen Bestandsaufnahme einschlägiger Publikationen vermisst man aber eine differenziertere Betrachtung. Zu wenig berücksichtigt werden Faktoren wie die langanhaltende strikt historische Ausrichtung des Fachs und die Lakune von Zuständigkeiten: Während Akteure jüdischer Herkunft sich mehrheitlich gegen eine Gettoisierung wehrten, erklärte sich die zünftige Musikwissenschaft für inkompetent. Erst im Zuge der allgemeinen Aufarbeitung der NS-Zeit und des Gedenkens an die Opfer des Holocaust traten – wie Frühauf ebenfalls feststellt – „jüdische Musik und Musiker“ als Thema auf den Plan.

Der Band ist insgesamt hervorragend ediert, als Schwäche könnte man konstatieren, dass die deutschsprachige Forschungsliteratur nur sehr punktuell beachtet worden ist. Gleichwohl bietet diese Sammlung von gut gewählten und sorgfältig dokumentierten Fallstudien einen kritischen Blick von außen, der mit seinem Materialreichtum viel Stoff für weiterführende Diskussionen bietet. (November 2018) *Heidy Zimmermann*

DANUTA GWIZDALANKA: Der Verföhrer. Karol Szymanowski und seine Musik. Übersetzt von Peter Oliver LOEW. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017. VIII, 292 S., Abb. (Polnische Profile. Band 4.)

Nichtpolnische und speziell deutsche Literatur zur polnischen Musikgeschichte zwischen Chopin und der Avantgarde um Lutosławski und Penderecki ist bis heute Mangelware. Zu Karol Szymanowski, der als wichtigster Vertreter dieses Zeitraums gilt,

lag bislang überhaupt keine deutschsprachige Monographie vor, anders als in England (Alistair Wightman 1999) und Frankreich (Didier van Moere 2008). Umso mehr ist es zu begrüßen, dass das Deutsche Polen-Institut Darmstadt für seine neue interdisziplinäre Reihe „Polnische Profile“ eine solche Monographie in Auftrag gegeben hat. Das Buch stammt von der polnischen Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka, die sich in Polen vor allem mit populärwissenschaftlichen Büchern zu Themen wie Musik und Gender oder Musik und Politik einen Namen gemacht hat, ist in der Übersetzung von Peter Michael Loew, dem stellvertretenden Direktor des Polen-Instituts, zuerst in Deutschland erschienen und zielt zumindest in einigen Exkursen zu hiesigen Kontakten des Komponisten speziell auf eine deutsche Leserschaft.

Der Titel erscheint durchaus geeignet, Interesse für einen hierzulande leider immer noch zu wenig bekannten Künstler zu wecken: Die Rolle des Verführers wird Komponisten selten zugeschrieben (eher der Musik selbst). Dass die Autorin ihrerseits die Leser zum Genuss der Musik Szymanowskis verführen oder zumindest – wie oft bei Biographien – für ihren Helden einnehmen will, kann man ihr jedoch nicht unterstellen. Ganz im Gegenteil zielt ihr Buch darauf ab, Szymanowski als einen überaus problematischen Charakter zu entlarven, die Abgründe hinter seinem die Zeitgenossen bezaubernden Charme aufzudecken und so den mit ihm verbundenen Mythos zu dekonstruieren.

Damit diese Absicht aufgeht, muss man freilich den Mythos kennen. Und hier liegt ein Problem der Konzeption dieses Buchs, denn die Geschichte des Zeit seines Lebens unzureichend verstanden und gewürdigten Künstlers Szymanowski, der einen heroischen Kampf gegen eine Übermacht modernitätsfeindlicher Ignoranten geführt habe und daran vorzeitig zugrunde gegangen sei, ist primär in Polen geläufig. Dieses Problem betrifft auch den Aufbau des Buchs,

denn die Autorin vermeidet das klassische chronologische Narrativ zugunsten einer systematischen Gliederung nach verschiedenen Sachthemen, der sich leichter folgen lässt, wenn man bereits eine grobe Vorstellung von Szymanowskis Entwicklung hat (zur Orientierung gibt es jedoch im Anhang eine Tabelle mit den wichtigsten Daten).

Gwizdalanka präsentiert Szymanowski ausgehend von seinem Kontext: weniger vor dem allgemeinen politischen und soziokulturellen Hintergrund des bis 1918 dreigeteilten und fremdbestimmten Polen (wie die meisten bisherigen Monographien), sondern vor allem im Umkreis seiner Familie und Freunde. Diese Strategie erscheint plausibel, denn tatsächlich lässt sich der verschlungene Lebens- und Schaffensweg des Komponisten am besten vor dem Hintergrund seiner Sozialisation in einer polnischen Kleinadelsfamilie mit multiethnischen Wurzeln verstehen, die weit im ukrainischen Osten auf einem ländlichen Gutshof lebte, einen bequemen üppigen Lebensstil pflegte und sich den schönen Künsten, insbesondere der Musik widmete. Die Autorin unternimmt diese Kontextualisierung primär so, dass sie die einzelnen Familienmitglieder porträtiert und ihr Verhältnis zu Szymanowski offenlegt (ausgehend von dem offensichtlichen Mutterkomplex des Komponisten). Danach richtet sich ihr Blick auf befreundete Interpreten wie Grzegorz Fitelberg und Arthur Rubinstein, denen Szymanowski die frühzeitige Verbreitung seiner Werke verdankte, sowie auf verschiedene Orte (Berlin, Italien, Paris, Zakopane etc.), die ihm kreative Impulse vermittelten.

Gwizdalanka präsentiert keine neuen Quellen, liest jedoch die vorhandenen Dokumente (vor allem die umfangreiche Korrespondenz des Komponisten und die Erinnerungen diverser Zeitgenoss*innen) gegen den Strich, indem sie anders als die bisherigen, tendenziell wohlwollenden bis hagiographischen Darstellungen eine dezidiert kritische Haltung einnimmt. Diese kulminiert in den Schlusskapiteln, in denen die narzisstischen

und neurotischen Züge des Komponisten konsequent offengelegt werden – insbesondere seine Neigung, den Charme seiner Persönlichkeit einzusetzen, um materielle Unterstützung von Freund*innen zu erhalten und so seinen verschwenderischen Lebensstil eines Fin-de-siècle-Dandy auch unter den deutlich ungünstigeren ökonomischen Bedingungen der Zwischenkriegszeit weiterzuführen. Dass der frühzeitige Tod des Komponisten und das Erlahmen seiner Kreativität vor allem seiner eigenen mangelnden Professionalität zuzuschreiben sind, ist freilich schon lange bekannt. In welchem Umfang er – entgegen seinen ständigen Klagen – private ebenso wie staatliche Unterstützung erhielt, wurde jedoch noch nie so klar herausgearbeitet. Besondere Schwerpunkte legt die Autorin dabei auf Szymanowskis aus ihrer Sicht taktisch motivierte Wandlung zu einem polnischen Nationalkomponisten in den 1920er Jahren und auf sein zwiespältiges Verhältnis zu Frauen, deren Bewunderung er sich trotz seiner Homosexualität gern zunutze machte. Wer Szymanowski eine Verschwendung seines Talents vorwirft, sollte jedoch bedenken, dass sein opulenter, zunehmend von Alkohol und Promiskuität überschatteter Lebensstil aus derselben Sozialisation resultierte wie seine spezifische Kreativität, die als antiakademisch und zugleich elitär oder auch als dilettantisch im besten, ursprünglichen Sinne des Wortes bezeichnet werden kann.

Zwischen die beiden der Persönlichkeit und ihrem Umfeld gewidmeten Rahmenteile des Buchs ist – wie bei einer A-B-A-Form – ein kurzer Überblick über das Œuvre Szymanowskis eingeschoben. Der Akzent liegt auf vokalen und programmatisch-instrumentalen Werken sowie auf entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Aspekten. Angaben zur Werkstruktur haben konzertführerartigen oder aphoristischen Charakter und fehlen oft ganz. Die Periodisierung der Schaffensphasen anhand der diversen deutlichen Stilwechsel (die man in jener Zeit auch bei vielen anderen Komponisten beobachten kann) folgt

im Wesentlichen dem bekannten Muster, wobei ein vermeintlicher Wiener Expressionismus überbetont wird, während die starke Verwurzelung in der deutschen Instrumentalmusiktradition ebenso wie die Parallelen zum Neoklassizismus der 1920er Jahre kaum deutlich werden. Gwizdalanka hebt vor allem die klangsinnlichen Qualitäten von Szymanowskis Musik hervor, in denen sie eine Parallele zu seinem verführerischen Charakter zu erkennen glaubt. Kaum zur Sprache kommen hingegen die intellektuellen Züge, die kontrapunktische Komplexität dieser Musik, auf die es vor allem zurückzuführen ist, dass sie trotz ihres unbestrittenen Klangreizes nie ein großes Publikum gefunden hat. Das Besondere dieser Musik liegt jedoch gerade in ihrer eigentümlichen Mischung nicht nur von verschiedenen Stilelementen, sondern auch von Sensibilität und Konstruktivismus, aus der eine Reihe hochbedeutender Werke hervorgegangen ist.

Einen neuen Zugang zu diesen Werken wird Gwizdalankas Monographie deutschen und anderen Lesern eher nicht eröffnen. Ihr Verdienst liegt vielmehr darin, dass sie eine kritische Alternative zu den bisherigen Szymanowski-Biographien bietet. Dem Heine zitierenden Fazit der Autorin, die Feder eines Genius sei stets größer als er selbst, kann man nur zustimmen.

(Januar 2019)

Stefan Keym

MATTHIAS KASSEL: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumententheater von „Der Schall“ bis „Zwei-Mann-Orchester“. Schliengen: Edition Argus 2018. 269 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 11.)

Matthias Kassel ist als Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel so intensiv mit Mauricio Kagels Nachlass beschäftigt wie kaum jemand sonst. Von Beginn an war er an der Inventarisierung beteiligt und zugegen, als Kagels umfangreiche Instrumentensammlung 2004/2005 nach Basel gelangte, wo sie

heute als Depositum der Paul Sacher Stiftung im Museum für Musik des Historischen Museums Basel aufbewahrt wird. Kassels nun erschienene Dissertation ist, wie er darlegt, vom direkten Kontakt mit den Sammlungsstücken inspiriert, denn schon „die erste, grobe Inventarisierung des erhaltenen Instrumentenbestandes rückte durch die häufige Wiederkehr einzelner Werktitel die entsprechenden Partituren ins Rampenlicht“ (S. 98). Die genaue Kenntnis der Sammlung – nicht nur der Instrumente, sondern auch der Manuskripte, sonstiger Arbeitsmaterialien, (audio-) visueller Dokumente usw. – zeigt sich in einer geschickten und umfangreichen Präsentation der Quellen, insbesondere durch diverse, teils mehrfarbige Abbildungen und Beispiele oder Verweise auf Filmfassungen. Der Autor verfolgt dennoch einen primär textbezogenen Ansatz, der den schriftlich festgehaltenen Aufführungsanweisungen in den Partituren vorrangige Bedeutung beimisst und nur die nächstliegenden Paratexte vor allem in Form von Werkkommentaren konsequent einbezieht.

Kassel wirft bereits im Vorwort die provokante Frage auf, ob es sich bei Kagels Instrumententheater „überhaupt um Theater in irgendeiner Form oder eher um kuriose Instrumentalmusik, instrumentalen Zirkus, klingende Objektkunst oder um Bühnenwirksam eingerichtete Experimente an den Rändern des musikalisch Üblichen“ (S. 7) handle. Zur methodischen Rahmung bezieht sich der Autor sodann auf die einschlägigen Arbeiten von Björn Heile und Matthias Rebstock zum Instrumentalen Theater und klopft Konzepte der Performancetheorie nach deren Brauchbarkeit für seine Untersuchung ab. Insbesondere Richard Schechners Bezugsebenen von Performance und Erving Goffmans Rahmen-Analyse macht Kassel für seine Analyse des Instrumententheaters fruchtbar.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen zwar Werke der Jahre 1968 bis 1973, doch zeigt Kassel, dass es schon vor diesem Zeitraum zahlreiche Kompositionen gab, die Instru-

mente in den Mittelpunkt rückten: Von *Transición II* und der ungewöhnlichen Orchesterbesetzung und -aufstellung in *Heterophonie* über die Orgelwerke bis hin zu *Tactil* untersucht Kassel Aspekte der Sichtbarkeit und Momente des Scheiterns, in denen die Beschaffenheit der Instrumente eine besondere Rolle spielt. Diese Werke waren grundsätzlich in den Rahmen des öffentlichen, zeitgenössischen Konzerts eingebettet, in dem sie mit den Konventionen brachen und in ihren künstlerischen Dimensionen wahrgenommen werden konnten, wobei theatralische Assoziationen häufig durch Titel und Werkeinführungen transportiert wurden (S. 87). Auch die Frage, „welches Instrumentarium zur Darbietung neuer Musik überhaupt statthaft sei“ (S. 91), verbinde diese Werke mit denjenigen des Instrumententheaters. Die „intensive und vielfältige Auseinandersetzung Kagels mit dem Thema der Instrumente“ habe darum bereits vor dem Zeitraum 1968 bis 1973 eingesetzt (S. 97).

Zu den Werken des Instrumententheaters im engeren Sinne zählt Kassel *Der Schall*, *Acustica* sowie *Zwei-Mann-Orchester*. Die ersten beiden beschreibt er unter jeweils vier Gesichtspunkten: 1. Instrumentarium, 2. Musikalische Faktur und Form, 3. Thematische Konzeption und Rahmung, 4. Theatralische Ausprägungen. Bei der Auswertung der thematischen Konzeption unterscheidet Kassel die Informationen für das Publikum zum Beispiel in Programmhefttexten und für die Interpreten in der Partitur, die deutlich differieren können. Häufig werde das Publikum auf ganz andere Aspekte der Kompositionen hingewiesen als die Interpreten (zu *Acustica* z. B. S. 119 und 129), wodurch die Wahrnehmung des Instrumentariums und der musikalischen Faktur und Form geleitet wird. Dadurch, dass die Interpreten gerade nicht theatralisch agieren sollen, entsteht für das Publikum erst das Theater der Instrumente: Zum Beispiel habe *Der Schall* „keine äußerlichen Anzeichen einer theatralischen Situation“ (S. 111), die Theatralität entstehe

allein durch die „ernsthafte Gleichberechtigung aller Klangerzeuger“, „die gleich-gültige Aufmerksamkeit der Spieler“ gegenüber jedem Einzelgegenstand, die „Aufladung des Spielvorgangs durch die hohe Konzentration“ und unter- sowie überfordernde Spielvorgänge (S. 112). Aufgrund der geforderten „szenischen Enthaltensamkeit der Spieler“, die die Instrumente allerdings durch Atem- und Stimmeinsatz „vermenschlicht[en]“, würden diese klanglich beseelt zu theatralen Objekten, „das immanente Theater der Spieler zu einem Theater der Instrumente“ (S. 113), so Kassels zentrale Aussage. Endet *Der Schall* allerdings noch mit einer expliziten theatralischen Aktion, wird eine solche in *Acustica* ganz vermieden: Hier beherrschen einzig die Instrumente die Szene, sie sind auch diejenigen, die sich bewegen und zu den eigentlichen Agenten des Theaters werden (S. 137). Einigen der angesprochenen Aspekte geht Kassel auch in den Werken *Unter Strom*, *Repertoire* und *Spielplan* aus *Staatstheater* sowie *Exotica* nach, bevor er sich ausgiebig dem *Zwei-Mann-Orchester* widmet. Ausführlicher als bei den anderen Kompositionen gibt Kassel nun den Inhalt der Konzeptpartitur wieder, liefert eine Analyse der darin festgehaltenen musikalischen Modelle für Melodik, Harmonik, Rhythmik und Körperbewegungen – die im Anhang (S. 224–236) mit Blick auf die Skizzen vertieft wird – und hebt die Mitarbeit von Kagels Frau Ursula Burghardt an der bildhaften bzw. skulpturalen Erstellung des *Zwei-Mann-Orchesters* im Rahmen der Uraufführung hervor. Im Bau einer Orchestermaschine, die auch als künstlerisches Objekt im Museum konserviert wurde, kulminiert Kagels Instrumententheater, das sich, so Kassel, vom Instrumentalen Theater in der „aufführungspraktische[n] Grundaufgabe“ unterscheidet: In allen Werken werde gefordert, „eine Sammlung von Klangerzeugern und Instrumenten eigens zusammenzustellen, zuweilen auch selbst zu konstruieren“; diese „Anzahl und Vielfältigkeit der Objekte sind die maßgeblichen Grundlagen für die

Ausarbeitung komplexer akustisch-visueller Verläufe“ (S. 211). Das Auftreten der Instrumente als visuelles Ereignis werde so zum theatralen Mittelpunkt, besonders deutlich sichtbar an den überdimensionalen Objekten von *Spielplan* aus *Staatstheater*. Kassel hebt zusammenfassend hervor, dass Kassel nach *Der Schall* und *Unter Strom* auf das Auskomponieren des zeitlichen Verlaufs in einer Partitur zugunsten flexiblerer Kartensysteme, die von den Interpreten ausgearbeitet werden müssen, verzichtete, somit den Prozess des Sammelns mit demjenigen des musikalischen Gestaltens eng verknüpfte und den Interpreten übertrug.

Der Nähe zu Kagels Nachlass ist möglicherweise geschuldet, dass Kassel gelegentlich die vom Komponisten gesammelten und verbreiteten Dokumente und Fakten nicht hinterfragt, sie hinsichtlich ihrer Ungenauigkeit beispielsweise nicht kommentiert, dazu gehören Jahresangaben (S. 47) oder Kagels eigene Werkkommentare (S. 55). Wie Kagels Schriften ist übrigens auch Kassels Text von großer sprachlicher Dichte, wobei mancherorts in Verbindung mit der geschickten Einbindung von Zitaten sprachliche Kleinode entstehen (so die Passage zur Wirkung der Orgel in *Improvisation ajoutée*, S. 68).

In Verbindung mit dem 2011 bei Schwabe in Basel erschienenen, ebenfalls von Matthias Kassel herausgegebenen Essay- und Dokumentenband zum *Zwei-Mann-Orchester* bildet die nun erschienene Dissertation die Standardlektüre zu dem besprochenen Repertoire und ist ein wichtiger Beitrag zur Aufführungspraxis dieser historischen Werke. Darüber hinaus zeigt sie insbesondere im Quellenverzeichnis, wie reich Kagels Nachlass in Basel ist und welche zukünftigen Forschungsperspektiven sich – zum Beispiel in Bezug auf Kagels Tonstudioarbeit (S. 122, Anm. 58) – dadurch eröffnen. Dies ist insofern von Bedeutung, da ein Inventar der Sammlung bisher nicht greifbar ist.

(Februar 2019) Christina Richter-Ibáñez

Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier. Hrsg. von Heidy ZIMMERMANN, Michelle ZIEGLER und Roman BROTHECK. Zürich: Chronos Verlag 2017. 223 S., Abb., Nbsp.

Es ist nicht übertrieben, Hermann Meier (1906–2002) als praktisch unbekanntem Künstler zu titulieren. Der Schweizer Gesamtschullehrer war zunächst Außenseiter, der trotz Wertschätzung im Konzertleben aufgrund der Komplexität seiner Werke nicht Fuß fassen konnte, dann Komponist für die Schublade. Es entstanden von 1935 bis 1989 über 100 Werke, die in der Regel ungedruckt und unaufgeführt blieben. Nachdem sein Nachlass 2009 in die Paul Sacher Stiftung eingegliedert wurde, erwuchs ein neues Interesse an dem „Schönberg aus dem Schwarzbubenland“ (Hans Oesch), kam es zu weiteren Uraufführungen und startete die Hochschule der Künste Bern ein großangelegtes Forschungsprojekt über den Komponisten, aus dem neben einer Dissertation von Michelle Ziegler diverse weitere Rezeptionsansätze seines Œuvres hervorgingen.

In Anlehnung an starre geometrische Formen hielt Meier seine Werke ab Mitte der 1950er Jahre in graphischen Verlaufsskizzen fest, welche zu einer farbenfrohen „Mondrian-Musik“ ausgebaut wurden, die als Augenmusik möglicherweise „den Idealzustand von Meiers Klangkompositionen repräsentieren“ (Zimmermann, S. 32). Die oft zu meterlangen Bändern zusammengeklebten Seiten wurden in den letzten Jahren aufwendig restauriert und nach ersten Untersuchungen schließlich in einer Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn dem breiten Publikum zur Schau gestellt. Das vorliegende Buch versteht sich einerseits als Ausstellungskatalog, beinhaltet neben Beschreibungen der Exponate andererseits zugleich 13 Beiträge eines Symposiums über Meiers Verbindung von Bild und Klang.

Hatte Meier sich autodidaktisch die Zwölftontechnik beigebracht, sah er die-

se jedoch schnell nicht als Ziel, sondern als Durchgangsstation an, was zu Kontroversen mit seinem langjährigen Kompositionslehrer Wladimir Vogel führte. In seinem undogmatischen Umgang mit der Methode folgte er keinem abstrakten Konstruktivismus, sondern verwendete die Reihe als mehrdeutiges Element, das strukturierend-thematisch, mobileartig verspielt oder völlig mit seinem Kontext verwachsen auftrat (Brotbeck, S. 85). Vogel kritisierte weiterhin Meiers „Abbildlichkeit“ zwischen Musik und visueller Kunst, da er hier nur „strukturelle Analogie“ duldete, und entgegen seines Dynamikbegriffs versuchte der Privatschüler alles Strömen und Fließen zu vermeiden, um statische Zustände zu schaffen (Lanz, S. 76).

Der Gesamtüberblick über Meiers 27 Orchesterkompositionen, die von 1947 bis 1968 entstanden, ermöglicht ein erstes tieferes Eintauchen in dessen Werk, wobei die Kurzbeschreibungen mit Detailbeobachtungen aus Komponistenperspektive ergänzt werden. Meiers kompositorische Entwicklung lässt sich hieran mit groben Pinselstrichen nachzeichnen, wobei mit dem Verständnis des Seriellen als „eine[r] Darstellungsform, die sich mittels Wiederholung und Variation und einer Überwindung des Einzelwerkes im Hinblick auf (re)produktive Prozesse theoretisch unbegrenzt iterieren lässt“ (Roth, S. 107) gearbeitet wird. Dieser Ansatz versucht die graphomane Anlage Meiers zu erläutern: Neben den graphischen Arbeiten, die nur etwa zur Hälfte in Partituren ausgearbeitet wurden, sind von ihm ca. 400 stenographierte Arbeitshefte und zahlreiche Abschriften und Analysen von Werken anderer Komponisten überliefert. In den 1960er Jahren fand bei Meier eine Entwicklung von der punktuellen Musik hin zu Klangflächenkompositionen statt, das sich ab 1970 in ein elektronisches Denken wandelte, wobei das blockhafte Aneinanderreihen von sich überlagernden Schichten abgelöst wurde. Der Weg zur elektronischen Musik wird von Ziegler akkurat nachgezeichnet und ver-

deutlicht Meiers Anspruch, darin eine neue Klangästhetik zu entwickeln, in der die Technik nicht „mehr bloss Kompositionsmittel sein darf“ ([1973], S. 146). Riet Vogel ihm bereits 1952, nach Köln ins elektronische Studio zu fahren, zögerte er lange, wohl auch da die bisherige Technik seinen Ansprüchen nicht genügte; so blieben Meiers Utopien als Grafiken zunächst „ein in der Abstraktion verharrender Entwurf“ (Harenberg, S. 168). Da die Steuerung der Geräte noch durch handbetätigte Regler erfolgte, war die mathematische Genauigkeit, die er seinen musikalischen Verläufen einschrieb, unmöglich umzusetzen. Dies war auch noch in den 1970er Jahren der Fall, als Meier den Schritt hin zur elektronischen Musik vollzog: Zuerst übertrug er sein *Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln* (HMV 78) auf die Elektronik. Nach zehn Jahren der Planung elektronischer Werke und Enttäuschungen bei der Realisierung griff er in seiner letzten Schaffensphase ab 1984 wieder auf herkömmliche Instrumente zurück und schuf schließlich eine „aus dem Geist der Elektronik hergestellte Mehrklaviermusik“ ([1985], S. 158).

Eine wesentliche Rolle spielt das Wechselverhältnis zwischen den Graphiken und den Partituren: Einerseits wurden jene von Meier nachlässig behandelt, während die Noten mit pedantischer Genauigkeit festgehalten wurden – was vorerst für „Kompositionspläne“ spräche –, andererseits gibt es auch Diagramme, die erst nach Fertigstellung der Partitur entstanden sind und sich daher die Frage nach der Eigenständigkeit der Graphiken aufdrängt. Alle Quellen für sich stehend zu betrachten, eröffnet dabei die Möglichkeit, nicht nur die fertige Partitur „als ideelle Repräsentation des musikalischen Werkes bzw. als konservierte Anweisung für klangliche Realisation“ anzusehen, sondern der vorgelagerten „Visualisierung von Klang- und Formvorstellungen in unterschiedlichen Stadien des Kompositionsprozesses“ ihre Bedeutung zuzusprechen (Zimmermann, S. 20). So

befassen sich einleitend drei Beiträge mit graphischen Notationsformen seit 1950 sowie ein Aufsatz mit dem Umfeld der „Zürcher Konkreten“ und deren Einfluss auf Meier, aber ebenso das Einwirken der Dodekaphonie auf die bildenden Künstler. Dabei wird die Überdeterminiertheit der Unbestimmtheit des Notats bzw. die präzise Planung der Intuition gegenübergestellt, wobei als anschauliches Beispiel etwa die Skizzierung offener Formen auf Millimeterpapier dienen kann. Dem Ziel einer starren musikalischen Geometrie folgend, verzichtete Meier auf Melodik als prägendes Gestaltungsmittel und wollte schließlich „nur einen leeren Rahmen konstruieren, darin man beliebige Flächen einhängen könnte“ ([1962] S. 147). Statt den „Blinddarm der Romantik“ ([1949], S. 184) fortzusetzen, schrieb er schließlich eine „Musik, die im Begriffe ist, sich selbst abzuschaffen“ (Haffter, S. 129).

Es ist also konsequent, Meiers Kompositionen seine Graphiken gegenüberzustellen: sowohl in dieser Hybrid-Publikation, die Tagungsband, Ausstellungskatalog und Werkinventar vereint, als auch im Gesamtkonzept des Kunstmuseums, das durch Konzerte ergänzt wurde. Die Aufnahme von einem Gespräch mit Interpreten der Musik Meiers sowie transkribierten Auszügen aus seinen Arbeitsheften runden dieses gelungene Buch ab. Vollumfänglich ist diese großformatige, durchgängig farbig gedruckte und sorgfältig hergestellte Publikation eine Bereicherung für alle, die sich mit der Musik im 20. Jahrhundert auseinandersetzen. Fand Hermann Meier bislang in der Musikgeschichtsschreibung (fast) keine Erwähnung, kreuzen sich in seinem Werk die prägenden Methoden der Nachkriegszeit, die Auseinandersetzung mit der Strukturproblematik sowie Einflüsse der Musikphilosophie, sodass dieses breite Spektrum hier wie unter einem Brennglas betrachtet werden kann.

(Oktober 2018) Florian Henri Besthorn

Die Produktivität von Musikkulturen. Hrsg. von Holger SCHWETTER, Hendrik NEUBAUER und Dennis MATTHEI. Wiesbaden: Springer-Verlag 2018. XI, 288 S., Abb. (Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung.)

Der Band *Die Produktivität von Musikkulturen* geht auf eine Tagung im November 2014 in Kassel zurück und präsentiert sich als ein Sammelband mit interdisziplinärer Ausrichtung. Inhaltlich ist er dabei auf vorrangig zeitgenössische Themen und Musiken ausgerichtet, so lassen sich Schwerpunktsetzungen auf digitale Kultur und – mit dem spanischen Soziologen Manuel Castells gesprochen – Digitalität sowie Musik-Szenen und Kulturpolitik finden. Die Einbeziehung bzw. Berücksichtigung ökonomischer Prozesse wird nicht zuletzt an der Platzierung in der neuen Schriftenreihe „Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung“ der 2014 gegründeten Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung deutlich.

Direkt in der Einleitung zum Band stellen die Herausgeber die Relevanz des Begriffes der Produktivität heraus. Der Vorteil des Begriffes „Produktivität“ sei nun, dass er insbesondere zur „Beschreibung von Entwicklungsdynamiken“ herangezogen werden könne und „prozessorientiert“ sei (S. 2). Zu Recht verweisen die Herausgeber gleich zu Beginn auf die Vieldeutigkeit des Begriffes, die letztlich schon im griechischen „Poiesis“ als Produktion und zugleich Produktivität angelegt sei (S. 2). Mit den Beiträgen des Bandes gehe es in erster Linie um „Produktivitätsverständnisse und Organisationsformen“, weniger um eine fertige Definition. Der Band präsentiert sich daher als ein „analytisches Werkzeug“ zum Ausloten und Anwenden von Produktivität.

Im Anschluss an die Einleitung, in dem Beitrag *Produktivität der Musikkulturen? Soziologische Kritik eines Begriffs*, zeigt die Soziologin Glaucia Peres da Silva aufschlussreich die unterschiedlichen Deutungs- und

infolgedessen Anwendungsweisen des Begriffes auf, wobei die wenn auch nur knapp ausfallende historische Begriffsgeschichte eine lohnenswerte Perspektive bietet. Die Autorin plädiert dafür, den Begriff (wieder) für ästhetische Dimensionen zu öffnen und von den vereinnahmenden ökonomisch geprägten Diskursen ein Stück weit abzulösen (S. 33).

Die insgesamt zehn Beiträge demonstrieren, indirekt auf die Einleitung und Da Silva Bezug nehmend, ein breites Spektrum an Deutungs- und Anwendungsweisen des Begriffes bei der Analyse so unterschiedlicher Themen wie der Wertschöpfung mit digitalen Netzwerkmedien (Grünewald-Schukalla), dem Aspekt der Produktivität in Musikszene(n) (Mathei) oder etwa urheberrechtlichen Fragen zur Nutzung von freien Inhalten (Döhl).

Zwar mag der in soziologischen Theorien bewanderte Leser leicht irritiert sein, dass einige der jüngeren Ansätze kultursoziologischer Forschung weniger Beachtung finden; so etwa der Production-of-Culture-Ansatz des Kultursoziologen Richard A. Peterson, der ebenfalls Kulturindustrie, Symbole und Bedeutungen als prozesshaft und auf Erzeugung basierend betrachtet. Zudem ist Peterson Vordenker der heute in der Kultursoziologie stark diskutierten Theorie des „Omnivoren“, des kulturellen „Allesfressers“, und hat ebenfalls musiksoziologisch gearbeitet (Richard A. Peterson und N. Anand, *The Production of Culture Perspective*, in: *Annual Review of Sociology* 30 (2004), S. 311–334; Richard A. Peterson, *Creating Country Music: fabricating authenticity*, Chicago 1997; Richard A. Peterson: *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, in: *Popular Music* 19 (1990), S. 97–116). Auch die Arbeiten des Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies, so etwa Stuart Halls *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London 1997), das „Production“ ausführlich diskutiert und mit den Themenfeldern Konsum, Identität, Regulation und

Bedeutungen in einem Kreislauf-Modell in Beziehung setzt, finden wenig Beachtung. Dies ist auf die Rahmung als Tagungsband und die teilweise höchst partikularen Interessenschwerpunkte zurückzuführen.

Die Darstellungsformen in den einzelnen Kapiteln sind kompakt gehalten und fundiert. Die Stärken des Sammelbandes liegen vor allem in der transdisziplinären Ausrichtung und einer Multiperspektivität, die dem interessierten Leser zugleich zahlreiche Anregungen in der methodischen Ausdifferenzierung und Anwendbarkeit anhand informativer und relevanter zeitgenössischer Themen reflektierender Fallanalysen und Case Studies bietet.

Juli 2018

Wolf-Georg Zaddach

NOTENEDITIONEN

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie III: Symphonien und Tondichtungen. Band 4: Macbeth. Zwei Fassungen und eigenhändiger Klavierauszug (2. Fassung). Hrsg. von Stefan SCHENK und Walter WERBECK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2016. XIX, 211 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie II: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Band 2: Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29. Hrsg. von Andreas PERNPEINTNER. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2016. XXIX, 305 S.

Nun hat auch Richard Strauss seine ‚Ausgabe‘ – den Ritterschlag der Editionsphilologie, eigentlich erstaunlicherweise als einer der letzten großen Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Finanziert vom Akademienprogramm der Bundesre-

publik Deutschland, hat im Jahr 2011 die Forschungsstelle in München ihre Arbeit aufgenommen, mit einer Forschungsgruppe unter der Leitung von Hartmut Schick. Seit 2016 liegen nun die ersten Bände vor. Im Unterschied zu anderen Editionsprojekten jüngerer Datums, die die Erarbeitung und Präsentation des Notentextes wie des kritischen Berichtes zunehmend digital angehen, meist in einer Hybridform mit gedruckten Notenbänden und Online-Präsentation des Variantenmaterials, setzt die Strauss-Ausgabe noch nahezu ausschließlich auf das klassische Druckformat. Diese ist gleichwohl unterfüttert von einer ergänzenden Online-Plattform (unter <https://www.richard-strauss-ausgabe.de>), mit Einleitung und Kritischem Bericht der jeweiligen Bände sowie zusätzlichem Material – Briefe, Rezensionen, relevante Text- und Bildquellen – und einer Dokumentation der Gesangstexte der Vokalquellen, in der die Varianten zwischen der von Strauss verwendeten Vorlage und dem Text, wie er dann tatsächlich im Werk vertont erscheint, dokumentiert werden. Was man sich auf dieser Online-Plattform zusätzlich wünschen würde, ist natürlich die digitalisierte Wiedergabe der Notenquellen – technisch heutzutage kein Problem mehr, aber vermutlich zumindest fürs Erste an Bild- und Urheberrechten scheiternd.

Die Entscheidung gegen eine umfassendere (oder sogar ausschließliche) Online-Edition ist sachlich durchaus zu rechtfertigen: ‚Dynamische‘ Editionen, in denen die Benutzer selbst mit Lesarten und Fassungen experimentieren können, sind vor allem dort nützlich und relevant, wo Text und Werk größeren Schwankungen unterliegen, die das Etablieren eines Haupttextes erschweren oder wo es überhaupt fraglich ist, ob „Haupttext“ für Komponist und Zeitgenossen eine relevante Kategorie war. Bei Strauss darf hingegen von einem recht stabilen Werkbegriff ausgegangen werden, der sich in einer entsprechend klaren Quellenlage manifestiert, mit vom Komponisten selbst als definitiv

angesehenen und autorisierten Werk-Endgestalten (gegebenenfalls mit Revisionen oder Neufassungen, die dann aber ihrerseits autorisiert sind) und selbst überwachter Drucklegung. Die diesem Werkbegriff korrespondierende Stabilität des Textes – die sich auch in dem vergleichsweise geringen Umfang des Variantenapparates manifestiert – rechtfertigt somit durchaus die traditionelle Wiedergabe in Form eines gedruckten Bandes, in der üblichen Reihenfolge Einleitung – Haupttext (ggf. inklusive Fassungen) – Kritischer Bericht. Im Unterschied zu anderen Gesamtausgaben-Projekten (etwa Schumann oder Mendelssohn) werden Skizzen, Entwürfe und Particelle allerdings nicht mit aufgenommen, weder in den Hauptbänden noch anderswo in der Ausgabe. Die Einleitung sowie die Textteile des Kritischen Berichts sind jeweils synoptisch-zweispaltig in Deutsch und Englisch gehalten, die Variantenlisten dagegen erscheinen nur einsprachig auf Deutsch.

Bei aller – in der Sache gerechtfertigten – Konzentration auf die autorisierte Fassung letzter Hand, in aller Regel im Erstdruck dokumentiert, gibt es aber natürlich auch Werke, die in distinkten, je eigenen Authentizitätsanspruch beanspruchenden Fassungen vorliegen, und hier bietet gleich der erste Band der Edition eine Lösung an, die von der Papierform sinnvollen und nützlichen Gebrauch macht. *Macbeth*, als Erstling in der Gattung Symphonische Dichtung, durchlief bekanntlich von der Erstniederschrift 1887–88 bis zur Drucklegung 1891 einen dornenreichen Weg, der sich in drei Fassungen niederschlägt, von denen die zweite (revidiert im Februar 1888 und uraufgeführt 1890) und dritte (endgültige) hier in einer synoptischen Edition jeweils auf gegenüberliegenden Seiten wiedergegeben werden. Vor allem die zahllosen Detailrevisionen werden auf diese Weise so unmittelbar dokumentiert, wie es eine Variantenliste im Anhang niemals könnte. Die Erstfassung dagegen, nur das letzte Viertel des Werkes betreffend, ist momentan nicht vollständig rekonstruierbar, da nur

ein Teil der entfernten Seiten der Forschung zugänglich ist; diese sind als Faksimiles dem Band beigegeben, ebenso wie eine Edition des autographen Klavierauszugs zu vier Händen von 1889 (beruhend auf der 2. Fassung). Für die Edition der Endfassung ist naheliegenderweise der vom Komponisten überwachte Erstdruck die Hauptquelle, mit dem Autograph und dem Stimmenerstdruck als Referenzquellen sowie der Kopisten-Stichvorlage und der Eulenburg-Taschenpartitur von 1904 als Randquellen, die auch im Variantenapparat keine weitere Rolle spielen.

Während somit die *Macbeth*-Edition alles bietet, was man sich von einem Gesamtausgaben-Band bester akademischer Tradition erwarten darf – exzellente Einleitung, Textgenauigkeit, gründlicher und umfassender Kritischer Bericht (mit dem einzigen Wermutstropfen, dass das Korrekturverzeichnis für das Autograph summarisch und nicht detailliert ist) – und durch die synoptische Präsentation der Fassungen sogar noch einen erheblichen Mehrwert gegenüber allen bisherigen Ausgaben aufweist, ist der Eindruck, den der Liedband hinterlässt, ein weitaus zwiespältigerer. Gewiss ist die Aufarbeitung und Darstellung der Entstehungsgeschichte von nicht weniger als neun Liedopera mit noch etlichen Einzelliedern und Fassungen weniger leicht in den Griff zu bekommen als die einer einzigen symphonischen Dichtung, aber dass wir in der Einleitung über die Genese der einzelnen Lieder und Liedopera fast überhaupt nichts lesen, das befremdet dann doch. Der Herausgeber beschränkt sich auf einige allgemeine Bemerkungen zum Liedschaffen und zur Haltung des Komponisten zu seinen Textvorlagen, eine (allerdings interessante) Diskussion der autographen Eintragungen in die Handexemplare von Pauline Strauss sowie einige Beobachtungen zu einer von Strauss selbst geplanten Gesamtausgabe der Lieder sowie zu der besonderen Fassungs-geschichte von op. 19 Nr. 2 und op. 22. Nichts hingegen erfahren wir von den genauen Entstehungszeiträumen der einzel-

nen Lieder, noch zu der Art und Weise, wie diese (retrospektiv oder planvoll?) zu Gruppen (Zyklen gar?) zusammengeführt wurden, zur Interaktion mit Verlegern, zu belegten (Erst-) Aufführungen, zur frühen Rezeption. Verwunderlich ist ferner die Entscheidung, die in den Erstdrucken dokumentierten Widmungsträger der einzelnen Lieder oder Liedopera nicht mit in den Haupttext aufzunehmen, mit der Begründung, der Komponist hätte diese in seinen (nie realisierten) Plänen zu einer Lied-Gesamtausgabe selbst entfernen wollen. Da in anderer Hinsicht der Erstdruck seinen Rang als Haupt- und Leitquelle behauptet, mag diese Begründung nicht ganz einleuchten.

Auch die Beschreibung und Bewertung der Quellen gibt einige Rätsel auf. Autographe (soweit erhalten bzw. verfügbar) und Erstdrucke sind hier erwartungsgemäß unproblematisch, wiewohl man gerne mehr darüber gewusst hätte, was es mit Entstehungsgrund und Provenienz der nicht als Stichvorlage dienenden ‚Sekundär-Autographen‘ auf sich hat, auch dort, wo diese nicht als Grundlage distinkter Fassungen in der Edition dienen. Regelrecht problematisch ist dagegen die Behandlung der „Späteren Drucke“. Anders als im Fall von *Macbeth* werden diese in den Rang von Referenzquellen erhoben, vor allem die Lieder-Alben der Universal-Edition; und nicht selten werden Varianten aus ihnen in den Haupttext übernommen, ohne dass plausibel gemacht würde, warum diesen Drucken ein solcher Rang zukäme, da in keinem Fall eine Mitwirkung oder auch nur Kenntnis des Komponisten belegbar ist. Die Begründung, sie seien noch zu Strauss' Lebzeiten erschienen, verfängt hier nicht und ist auch dem Leser nur partiell nachvollziehbar, da für eine Reihe dieser Ausgaben kein Erscheinungsjahr angegeben ist (das auch dort, wo es nicht in der Publikation selbst genannt ist, aus Verlagskatalogen leicht erschließbar gewesen wäre). Diese Eingriffe werden in den Textkritischen Anmerkungen oft ohne weitere Begründung aufgelistet, so dass der Benutzer

selbst ergründen muss, warum hier eine nicht autorisierte Lesart eine – offenbar stillschweigend als fehlerhaft oder weniger überzeugend angesehene – originale ersetzen soll. Stichproben ergeben, dass es sich wirklich zumeist um die Korrektur offensichtlicher Flüchtigkeitsfehler handelt, die auch ohne Rückhalt im späteren Druck hätten berichtigt werden müssen; aber man sollte nicht gezwungen sein, in Eigenarbeit zu dieser Erkenntnis zu gelangen. Generell irritiert die Tendenz, in den textkritischen Anmerkungen einen von der Hauptquelle abweichenden editorischen Eingriff zwar zu dokumentieren, aber nicht zu begründen; der globale Vermerk in der Quellenbewertung (S. 251), „Strauss' Notentext“ sei „in den alten Drucken häufig inhaltlich verfälscht wiedergegeben“, vor allem hinsichtlich Dynamik und Artikulation, bedürfte näherer Erläuterung und Begründung im Einzelfall. Warum etwa, um nur ein fast beliebiges Beispiel herauszugreifen, soll die Crescendo-Gabel in Takt 7–8 von Op. 15 Nr. 1 gemäß Autograph (aber entgegen dem Erstdruck) bis zur 3. Note verlängert werden, während dies in der Parallelstelle in Takt 43 nicht geschieht? Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, die resultierende Edition sei mangelhaft; im Gegenteil sind die Entscheidungen, wenn man sie denn einmal nachvollzogen hat, in der Regel plausibel (und als nützlicher ‚Bonus‘ werden in spitzen Klammern die „substantiellen“ Ergänzungen aus Paulines Exemplaren im Notentext dokumentiert). Aber ein Editions-Großprojekt wie die Strauss-Ausgabe hat nicht nur die Aufgabe, einen richtigen Text abzuliefern; sie muss auch über die dieser Richtigkeit zugrundeliegenden Entscheidungen vollumfänglich Rechenschaft ablegen. Diesem Anspruch wird zwar die *Macbeth*-Ausgabe gerecht, nicht aber der Liedband.

Zum Schluss noch ein Wermutstropfen, der nicht unerwähnt bleiben kann. Es handelt sich bei der Richard-Strauss-Ausgabe leider nicht um eine Gesamtausgabe. Der Editionsplan enthält Bühnenwerke, Lieder,

Symphonien und Tondichtungen, Orchester- und Bläserwerke, Konzertante Werke, Kammermusik – nicht aber die Chorwerke, die vokale Ensemblemusik, die Klaviermusik, die Melodramen, die Bearbeitungen eigener und fremder Werke sowie Skizzen, Entwürfe und Particelle. Man wagt das kaum zu kritisieren: Schon der jetzige Plan umfasst mindestens 52 Bände, und es ist dem Akademienprogramm hoch anzurechnen, dass großangelegte Editionsprojekte dieser Art überhaupt noch angestoßen und finanziert werden können (was in kaum einem anderen

Land der Welt noch möglich wäre). Aber es stimmt doch ein wenig traurig, dass mit dem Fokus auf die bekannteren Werke und dem damit mutmaßlich verbundenen Ziel der besseren Vermarktbarkeit vorerst die Chance vertan ist, den ‚unbekannten‘ Strauss aus der Versenkung zu heben – positiver Nebeneffekt vieler echter Gesamtausgaben auch im Hinblick auf die musikalische Praxis. Es ist zu hoffen, dass ein Anschlussprojekt diese Lücke noch füllen wird.

(November 2018)

Thomas Schmidt

Die im Jahre 2018 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Nachtrag 2014

Gießen. *Justus-Liebig-Universität, Fachbereich 03 – Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Imke-Marie Badur: Musikbezogene Aktivitäten von Kindern im Grundschulalter. Eine hypothesengenerierende Studie mit qualitativen Interviews mit Kindern.

Nachträge 2017

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik*. Michael Brüchert: *Ars cantandi*: fünf ausgewählte Schriften Augsburger Provenienz zur Gesangspädagogik, Genese – Konzeption – Rezeption.

Augsburg. *Professur Musikwissenschaft*. Erich Broy: Leopold Mozart: Komponieren in einer Zeit stilistischen Wandels.

Göttingen. *Georg-August-Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Seminar*. Eva-Maria van Straaten: Listening Out for Sangit Encounters. Dynamics of Knowledge and Power in Hindustani Classical Instrumental Music. □ Jia Wang:

Official Pop and Politics: “Red Song” as a Vehicle for ideological Transmission in China. □ Tsz Wong: Matteo Ricci’s Xiqin Quyi – A Jesuit’s Expert Musicking in Ming China.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut*. Wolfgang Antesberger: Studien zu den deutschsprachigen Liedern mit Pianoforte von Johann Wenzel Tomaschek.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikpädagogisches Institut für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung*. Sezgin Inceel: ‘The way we express our love is different’. Turkish Immigrant Parents’ Beliefs and Practices Regarding Music Education and Bilingual Language Acquisition. □ Cheng Xie: Rhythmik und Peking-Oper. Eine musik-bewegungs-pädagogische Konzeption für China.

Dissertationen 2018

Augsburg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik*. Sonja Stibi: Tanzimprovisation anleiten. Eine