
 B E S P R E C H U N G E N

EMMANUELA KOHLHAAS: *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001. 381 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Bonner Dissertation von Emmanuela Kohlhaas geht ein Thema an, das in der Chorforschung viel thematisiert wird, das einer umfassenden Erforschung jedoch bislang harret. Der enge Konnex zwischen Sprache und ‚Vertonung‘ im Choral ist ein Gemeinplatz, bis zu dem Punkt, dass die Musik überhaupt nur als ‚verlängerter Arm‘ der Sprache oder als eine gehobene Rezitation derselben angesehen wurde. Seit dem frühen Mittelalter heben nahezu alle Autoren, die sich mit der Praxis und Ausführung des Chorals befassen, genau diese – sich einer Identität nähernde – Verbindung hervor, mit stereotypen Aufforderungen, dass „Barbarismen“, das heißt Verstöße im Gesang gegen den korrekten und verständlichen Textvortrag, zu vermeiden seien. Während aber, hiervon ausgehend, die Anpassung der psalmodisch-rezitatoren Gattungen an den Sprachrhythmus in Theorie, Praxis und Literatur selbstverständlich geworden ist, machte sich bei den komplexeren Gattungen des Proprium (Introitus und Graduale etc.) und Offizium (Antiphonen, Responsorien) bisher eher Ratlosigkeit breit: Jenseits einer grundsätzlichen Übereinstimmung von Textphrase und Melodiephrase konnte bislang kein konsequent auf den Sprachrhythmus aufbauendes Prinzip der Disposition von Melismen und melodischen Akzenten beschrieben werden. Umso rätselhafter scheint dies insofern, als das Repertoire – wohl mittlerweile unbestritten – in karolingischer Zeit einer grundlegenden Ordnung und Revision unterzogen wurde, im Zuge derer auch diesbezügliche Ungereimtheiten hätten ausgeräumt werden können. Sollte etwa an dieser Frage gar kein Interesse geherrscht haben? Dies widerspricht nicht nur dem gesunden Menschenverstand, sondern offenbar auch Kohlhaas’ tiefer Überzeugung, und sie unternimmt daher in ihrem Buch den Versuch, den Gegenbeweis anzutreten.

Kohlhaas nähert sich diesem Problem – obwohl als benediktinische Ordensschwester

selbst Praktikerin und offenkundig auch glänzende Kennerin des Repertoires – dabei von musikwissenschaftlich-analytischer Seite und nicht von Seiten der semiologischen ‚Chorallehre‘. Wie sie selbst bemerkt, ist die von den Solesmenser Mönchen entwickelte Semiologie der rhythmisch-melodischen ‚Zeichenhaftigkeit‘ der Neumen historisch unzureichend gedeckt und trägt zur Erkenntnis, inwieweit mittelalterliche Chormelodien auf ihren Text eingehen, auch insofern wenig bei, als sie die Einheit der beiden schlicht postuliert und entsprechend verfährt. Man erkennt zwar beim Lesen rasch, dass auch Kohlhaas bei ihrem Nachweisversuch eines nachvollziehbaren Verhältnisses von Musik und Text nicht ergebnisoffen vorgeht; der Ansatz ist aber immerhin insoweit ‚nüchterner‘, als er ausschließlich den überlieferten Notentext als Grundlage nimmt; das Verlangen nach einer möglichst zuverlässigen Textgrundlage bedingt auch eine Beschränkung auf die im *Graduale Triplex* vorliegenden Propriumsgesänge.

Das Buch beginnt mit einem ausführlichen Überblick über die Äußerungen mittelalterlicher Autoren zum Verhältnis bzw. der Identität von Sprache und Musik („dicere“ und „cantare“), von Isidor und Alkuin bis Guido von Arezzo; bemerkenswert ist die erhebliche Anzahl von Quellen, in denen nicht nur die Vermeidung von Barbarismen, sondern auch eine Umsetzung des Textsinnes in der Musik postuliert wird. Man hätte sich hier von der Autorin eine etwas klarere Scheidung zwischen der Behandlung des „metrum“ (Rezeption der antiken, nach Silbenquantitäten ordnenden Verslehre), des „rhythmus“ (mittelalterliche Verslehre nach Silbenzahl und Wortakzent) und des „accentus“ (je nach Autor antiker Tonhöhen- oder nachklassischer Intensitätsakzent) gewünscht, aber da die zeitgenössischen Autoren diese Unterscheidungen zum Teil selbst nicht kennen oder falsch beschreiben und sich im Grundtenor einig sind, tut das der Sache insgesamt keinen Abbruch.

Interessant wird es dann in den folgenden Kapiteln, in denen Kohlhaas den Beweis anzutreten versucht, dass die theoretische Analogie

Sprache – Musik ihren Niederschlag eben auch in der Realität findet. Sie beginnt dabei auf dem vergleichsweise sicheren Boden der „formulae“, am Beispiel der mit solchen festen Melodieformeln operierenden Gradual- und Tractusvertونungen in übereinstimmendem Modus. Durch die vergleichende Analyse vieler Gesänge kann sie überzeugend nachweisen, dass der melodische Verlauf hier tatsächlich bis ins Detail deklamatorisch motiviert ist: Die längeren Melismen der Formeln sind mit betonten Silben des Textes bzw. den Phrasenenden in Übereinstimmung gebracht, in einer Art und Konsequenz, die ein bewusstes Vorgehen zwingend erscheinen lässt und die ferner auch die Frage, ob denn ein längeres Melisma im Choral überhaupt eine ‚Betonung‘ anzeigte, positiv beantwortet.

Ausgehend von dieser Erkenntnis untersucht Kohlhaas nunmehr unter dem Stichwort „imitatio“ ausgewählte Stücke und Teilrepertoires aus dem Proprium missae. Deutlicher noch als bereits Willi Apel in seinem grundlegenden *Gregorian Chant* (Bloomington 1958) gelingt es ihr dabei, ein statistisch relevantes Vorherrschen von längeren Melismen und/oder melodischen Akzenten/Spitzentönen entweder auf betonten Silben am Wortanfang bzw. in der Wortmitte nachzuweisen – oder aber am Wort- bzw. Phrasenende, was dort offenbar der Hervorhebung der Struktur und nicht des Prosaakzentes dient. Auf die eine oder andere Art scheinen die Choralmelodien demnach tendenziell von der Textstruktur nicht nur auf Phrasenebene, sondern auch im Detail abhängig zu sein. Man ist angesichts von Kohlhaas' beeindruckender Repertoirekenntnis gerne geneigt zu glauben, dass ihre diesbezüglichen Analysen pars pro toto repräsentativ für das gesamte Repertoire stehen können; ein ungutes Gefühl hinterlässt freilich die Selektivität, mit der sie einmal ein Melisma, ein anderes Mal einen Spitzenton oder eine – emphatisch? – aufsteigende melodische Geste auf betonter Silbe als deklamatorisch relevant darstellt, ein drittes Mal dann ein Melisma am Wortende, das dort eine ganz andere strukturelle Funktion erfüllt und vor allem dem Prosaakzent des Lateinischen zwangsläufig zuwiderläuft. Die Autorin vermag jenseits eines allgemeinen „varietas“-Postulats nicht plausibel zu machen, warum einmal das eine, einmal das andere Vorrang haben soll – abgesehen von dem nach wie vor beachtlichen Pro-

zentsatz von deklamatorisch neutral oder sogar ‚falsch‘ (d. h. mit dem Melisma auf unbetonter Silbe) umgesetzten Wörtern.

Weit prekärer ist allerdings Kohlhaas' Suche nach der „imitatio sensus“, der inhaltlich relevanten Vertonung. Der – nicht weiter begründete – Versuch, Kategorien der barocken Figurenlehre (Emphase durch Spitzentöne oder Melismatik, besonders große Intervalle, fallende Semitonien, Raumanalogien des Aufstiegs und Abstiegs, Tonhöhenymbolik) auf mittelalterliche Musik zu übertragen, wird nicht dadurch überzeugender, dass die Autorin hiermit in einer langen Tradition gleichermaßen fragwürdiger Versuche steht. Zudem bleibt es bei einer langen Aufzählung von Einzelfällen – wie Kohlhaas in der Zusammenfassung selbst zugesteht, handelt es sich nicht um eine „durchgängig angewandte ‚Methode‘“ (S. 300). Was vor allem fehlt, ist der methodisch erforderliche Nachweis des ‚Besonderen‘ solcher Gesten – das heißt der Nachweis, dass Wörter mit entgegengesetztem oder neutralem Sinn nicht in der beschriebenen Weise umgesetzt werden. So beschreibt Kohlhaas selbst am Beispiel der Textphrase „universi te expectant“ (S. 249–251), die in Introitus, Graduale und Offertorium zum ersten Advent erscheint, dass das Wort „expectant“ einmal in einer Aufwärtsbewegung vertont wird („als ein sich Ausstrecken [...] auf Gott hin“), dann als Umspielung eines einzigen Tones („es erhält [...] etwas ‚Wartendes‘, die Spannung Aufrechterhaltendes“), dann als Abwärtsbewegung („Theologisch könnte die ‚tiefe‘ Variante des ‚expectant‘ in der Vorstellung wurzeln, daß die erwartete Ankunft des Messias einen Abstieg Gottes, seine Selbstentäußerung in der Menschwerdung bedeutet“). Die Autorin formuliert diese wie alle anderen entsprechenden Ansätze bewusst als Vorschlag – dennoch erschiene eine solche Interpretation selbst noch für eine Bach-Kantate gewagt, ganz zu schweigen von einem Repertoire, in dem die Relevanz der hier stillschweigend zugrunde gelegten Raum- und Zeitanalogien überhaupt noch zu demonstrieren wäre. Interessant und bedenkenswert sind dagegen die Beobachtungen des Schlusskapitels („similitudo dissimilis“), in dem melodische Übereinstimmungen innerhalb eines Gesanges oder auch zwischen verschiedenen Gesängen beschrieben werden. Die schiere Anzahl und inhaltliche Prägnanz

dieser Bezüge (aufbauend auf der Sorgfalt, mit der bereits die oben erwähnten „formulae“ disponiert wurden) lässt nur den Schluss zu, dass hier ‚Komponisten‘ oder ‚Redakteure‘ des Choral mit hohem Bewusstsein am Werk waren.

Der Gesamteindruck, den das Buch hinterlässt, ist somit ein zwiespältiger: Einerseits zeigt Kohlhaas, dass es sich lohnt, über Fragen der ‚Textvertonung‘ im Choral weit intensiver nachzudenken, als dies bisher getan wurde (wie überhaupt die analytische Beschäftigung mit dem Choral in der deutschen Musikwissenschaft momentan einen erfreulichen Aufschwung erfährt); hinsichtlich der strukturellen Korrespondenzen von Musik und Sprache weisen Methodik und Ergebnisse in eine viel versprechende Richtung. Andererseits zeigt sie mit derselben Deutlichkeit, dass inhaltliche Deutungsversuche in diesem Bereich bis auf weiteres pure Spekulation bleiben müssen – zumal ungewiss ist, ob der Mediävistik für diesbezügliche Fragestellungen überhaupt jemals historisch und methodisch tragfähige Kriterien zur Verfügung stehen werden.

(Februar 2005) Thomas Schmidt-Beste

CHRISTOPHER SCHMIDT: Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre. Winterthur: Amadeus Verlag 2004. 224 S., Nbsp. (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Sonderband.)

Dies ist kein gelehrtes Buch. Der Leser wird – nach einer platonisch getönten Einleitung – in den Unterricht mitgenommen, wo gesungen und improvisiert wird, bis aus dem liegenden „Raumton“ eine gregorianische Introitusmelodie wird. Der Historiker unter den Lesern kann diesen faszinierenden Weg mitgehen; er muss sich allerdings auch fragen, wie sich das dabei entstandene System der „Harmonia Modorum“ zu dem verhält, was wir sonst über den Gegenstand wissen können.

Unter den von Schmidt verwerteten Ansätzen ist insbesondere die Melodielehre von Joseph Smits van Waesberghe zu nennen, dessen Begriffe er selbständig weiterentwickelt. Während bei Joseph Smits van Waesberghe allerdings der Kontrast von Haupt- und Gegentönen auf die jeweilige Finalis bezogen ist und nur sekundär durch die systembedingte „Euphonie“ beeinflusst wird, tritt bei Schmidt das

tonartunabhängige diatonische System in den Vordergrund, die „Hauptreihe“ wird auf den „Raumton“ *F* fixiert, die *G*-Reihe wird dann zur abgeleiteten „Gegenreihe“.

Die Entschlüsselung des Choralrhythmus durch Eugène Cardine ist Schmidt zwar bekannt (er verweist gelegentlich darauf, wenn auch mit der sachlich falschen Suggestion, es handle sich um eine St. Galler Lokaleigenheit), auf seine Analysen hat dies jedoch keinen Einfluss.

Die auf André Mocquereau zurückgehende Erkenntnis, dass die älteste uns greifbare Melodiefassung des Chorals nicht in der Editio Vaticana und auch nicht im von Schmidt gelegentlich zitierten Codex Montpellier H. 159 zu finden sei, sondern in den ältesten adiastematischen Handschriften und in der beneventanischen Überlieferung, wird überhaupt nicht berücksichtigt. Eine historische Rekonstruktion der Melodien sprengte zwar die Harmonia Modorum nicht, verlagerte aber das Gewicht deutlich vom Zentrum an die Peripherie. Dies wirft die Frage auf, ob nicht das *F*-zentrierte System, das Schmidt darstellt, die schiefe Ebene ist, auf der die Überlieferungsgeschichte spielt. Dann wäre aber der Wurzelboden der gregorianischen Melodien in der entgegengesetzten Richtung zu suchen, wie dies die Modustheorie Jean Claires tut (greifbar in den Lehrbüchern seiner Schüler Daniel Saulnier und Alberto Turco), die ihren Ausgang von drei selbständigen Rezitationsstufen *C*, *D* und *E* nimmt. Ob Schmidt diesen gegensätzlichen Entwurf nicht kennt oder nicht kennen will, geht aus dem Buch nicht hervor; der Leser sollte ihn in jedem Fall zur Kenntnis nehmen.

Die von Schmidt stillschweigend zugunsten der Editio Vaticana beantwortete Frage, welches die „eigentliche“ Fassung der Melodien sei, die ältere mit *E*- und *h*-Rezitationen oder die jüngere mit *F/c*-Übergewicht, ließe sich klären, wenn man tiefer in die gregorianische Idiomatik eindringe. Joseph Gajard und andere haben längst darauf hingewiesen, dass die Halbtonverschiebungen zu erkennbaren melodischen Verzerrungen führen und daher als Dekadenzphänomene anzusehen sind.

Schließlich fällt bei den zahlreichen Einzelkommentaren auf, dass eine modale Analyse nicht auf die (zugegebenermaßen unterentwickelte) Formenlehre verzichten kann. Viele

Wendungen werden verständlicher, wenn man berücksichtigt, dass die Introitusmelodien in derselben Weise dreiteilig gebaut sind, wie Peter Wagner dies für die Responsoria proluxa dargestellt hat. Vermutlich wird die Moduslehre noch einmal neu geschrieben werden müssen, wenn die formalen Vorgänge besser aufgearbeitet sein werden.

Insgesamt repräsentiert das Buch eine der wenigen nichtsemiologischen Inseln der europäischen Choralpraxis und zeigt entsprechend ungewohnte Einsichten und typische Rezeptionsausfälle. Eine Integration in die anzustrebende „*Harmonia Requiritum*“ wäre wünschenswert.

(März 2005)

Andreas Pfisterer

BERNHARD MORBACH: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Mit über 50 Werken auf Audio + Daten-CD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb., Nbsp., CD-ROM.

Das Buch eines engagierten Musikredakteurs ist anzuzeigen, der sich aus einer langjährigen Erfahrung im Umgang mit der so genannten „historischen“ Musikproduktion darum bemüht, seine Hörer und andere Interessierte an ein Verständnis der mittelalterlichen Musik heranzuführen. In einer erstaunlich gut gelungenen Mischung von gut aufbereiteten grundlegenden Informationen, die zugleich immer wieder den Weg zur Vielfalt möglicher Zugangsweisen mit all ihren Problemen offen hält, wird dem Leser eine hervorragende Einführung in den aktuellen Stand der musikalischen Mittelalterkunde geboten. Zwei kleine Anmerkungen seien demjenigen, der in diesem Bereich engagiert ist, erlaubt. „Die Musik des Mittelalters ist verklungen!“ heißt es zu Recht in der Einleitung. Aber beim wichtigsten Repräsentanten der mittelalterlichen Musikkultur, beim so genannten „gregorianischen Choral“ gerät dies doch wieder in Vergessenheit, nämlich dass unser heutiges Verständnis des Chorals einzig und allein auf den Rekonstruktionsbemühungen des 19. und 20. Jahrhunderts beruht (vgl. S. 45). Und bei Guillaume de Machaut geht dann doch der Bach-Liebhaber mit Morbach durch, wenn er das Rondeau *Tant doucement* als aus einem einzigen „Motiv“ gestaltet beschreibt. Dass ein solches

„Motiv“ nur vor dem Hintergrund der modalen und satztechnischen Voraussetzungen beschreibbar ist, gerät darob leicht in Vergessenheit. Nun kann man sich zahlreiche Beispiele dank der beigelegten CD-ROM vor Augen und Ohren halten, wobei Morbach die Übertragungen selbst angefertigt und mit Hilfe einer entsprechenden Software klanglich realisiert hat. Dabei zeigen sich die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Musik umso deutlicher. So ist es fast unerträglich, einen Hymnus ohne den zugehörigen Text und damit ohne die inhaltlich relevanten Nuancen anhören zu müssen. Und der notwendig präzise Rhythmus kann die Bemühungen, unterschiedliche Stimmen – sei es in einem „Neuen Lied“ aus St. Martial oder in einem Stück der „*Ars subtilior*“ – in einer gemeinsamen Erlebniswelt zu verbinden, nur zur Unkenntlichkeit verzerren. Der vokale Kontext, der diesen Stücken immer auch innewohnt, geht dabei vollständig verloren und damit der Rest an Zugangsmöglichkeiten, die ein solches Stück für den heutigen Hörer noch bereithalten könnte. Dann sollte man doch lieber den diskographischen Empfehlungen des Autors folgen.

(März 2005)

Christian Berger

REINHOLD SCHLÖTTERER: Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 321 S., Nbsp.

Reinhold Schlötterers Palestrina-Buch kann ohne Zweifel als die Quintessenz einer jahrzehntelangen intensiven Auseinandersetzung mit dem römischen Komponisten bezeichnet werden und entstand als ausgearbeitete Fassung einer von der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina preisgekrönten wissenschaftlichen Abhandlung zum 400. Todestag Palestrinas.

Es ist ein Glücksfall, dass ein mit Palestrina so vertrauter Musikforscher und Musiker den Versuch unternommen hat, dessen Musik in den Mittelpunkt zu stellen und Grundsätzliches zu ihrem Wesen, Ausprägung und Würdigung zu formulieren. Erst mit dem Wissen um das ‚Besondere‘ dieser Musik lässt sich begreifen, wie Palestrina bzw. seine Musik zum Ideal und Mythos werden konnten. Dabei macht Schlötterer deutlich, dass die Musikgeschichte

und allgemein der historische Ballast Palestrina zum kirchlichen Komponisten schlechthin stilisierten, ohne zu beachten, dass dieser zu Lebzeiten in seinem Madrigalschaffen mindestens gleichwertig anerkannt war. Bereits in der biographischen Skizze zu Beginn des Buchs (S. 11–24) kommt dieser Tenor zum Ausdruck. So stellt Schlötterer Rom eben nicht nur als ein Zentrum der Kirchenmusik, sondern auch als eines des Madrigals dar.

Wichtigste Grundlage der Musik Palestrinas sei die „vocalità“ als Einheit von Musik, Prosodie und Affekt, aus dem erst „gestalthaftes Sprechen mit Melodie“ (S. 26) hervorgehe. Grundlegende Gedanken zu Typen und Modellen von „vocalità“, die z. B. im Hexachord und in „Urmelodien“ verwurzelt sind (S. 28), sowie die Frage nach der Übertragbarkeit eines melodischen Prinzips auf die Mehrstimmigkeit öffnen dem Leser den Blick in die Weite. Zu begrüßen ist Schlötterers Methode, anhand ausgesuchter Modellkompositionen (*Haec dies*; *Io son ferito lasso*) rote Fäden zu spinnen.

Schlötterer stellt anschaulich Modelle vor, auf die Palestrina zurückgreift – z. B. die Villanella aus dem Bereich der Volksmusik – und weist auf deren Bedeutung als musikalische Archetypen hin. Geradezu paradigmatisch für ein solches Urmodell im Sinne einer Klangraumöffnung steht der Beginn des *Stabat mater* mit seiner Progression dreier Klänge von Grundstellung über Terz- bis zur Quintlage (S. 45). Auch die Imitation deutet er aus dem Blickwinkel modellhafter Intervallkonstellationen. Der Kontrapunkt, in früherer Literatur oft als das Stilmerkmal Palestrinas in den Vordergrund gerückt, diene Palestrina als schöpferisches Regulativ, z. B. beim Ausarbeiten einer auf Laute konzipierten Komposition (S. 64).

Die offene Frage nach der Bedeutung der Modi für das mehrstimmige Komponieren versucht Schlötterer überzeugend vom System aus zu erklären: „Innerhalb eines geschlossenen Systems ist letztendlich jeder einzelne Ton, d. h. jede einzelne Tonqualität durch das ihr innewohnende spezifische Bewegungs- und Zusammenklangspotential eindeutig und unverwechselbar definiert“ (S. 103).

Im Folgenden weist er darauf hin, dass in Palestrinas Umgang mit der Sprache nicht allein die natürliche Textakzentuierung entscheidend sei (S. 122) und hebt den am meisten verkann-

ten Aspekt der „espressività“ in dessen Musik hervor (S. 141).

Im zweiten Hauptteil des Buches, der Werkbetrachtung, rücken die Messvertonungen an die erste Stelle. Aus der Fülle der über 100 Messen greift Schlötterer wenige als charakteristische Muster auf, so z. B. die frühe *Missa Ecce sacerdos* für eine altertümliche Cantus-firmus-Tradition. Erneut kommt die Motette *Dies sanctificatus* zur Sprache, nun im Zusammenhang mit der gleichnamigen Parodiemesse. Das Parodieverfahren wird folgerichtig als assoziatives Komponieren interpretiert (S. 168). Dieser Gedanke erscheint modifiziert wieder, wenn Schlötterer die Nähe der *Marcellus-Messe* zur Psalmodie herausstellt (S. 179).

Unter die Rubrik der liturgischen Gebrauchsmusik fallen die Gattungen der folgenden beiden Kapitel: Hymnus und Magnificat; Falsobordone, Lamentatio, Litanía. Hochinteressant ist Schlötterers These, dass die drei- bis vierstimmigen Litaneien eine dreistimmige „professionelle“ Ebene mit der Möglichkeit einer von Laien ausgeführten vierten, obersten Stimme widerspiegeln (S. 210).

Das Motetten-Schaffen Palestrinas wird unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, wobei vor allem die Fragen nach Funktion, nach Traditionszusammenhängen (Psalmmotetten wie z. B. das *Miserere* in der Nachfolge Josquins) und nach der Stellung als Einzelkomposition und als Teil eines Werkzyklus spannend dargelegt werden. „Worauf es letztlich ankäme wäre freilich, das einzelne Werk, dem man begegnet, nicht nur unter die allgemeinen Merkmale der Gattung Motette zu subsumieren, sondern als ein musikalisches Individuum zu erfassen und zu würdigen“ (S. 226).

Die in der Palestrina-Literatur unterrepräsentierte Gattung des Madrigals erhält bei Schlötterer das ihr zustehende Gewicht. Dabei spielt Rom als „Probierbühne“ eine zentrale Rolle (S. 228). Deutlich wird, wie Palestrina mit Modellen arbeitet (z. B. *Romanesca*, S. 230) und wie eine Wendung wie der anfängliche *Soggetto* zu *Io son ferito* durch Palestrinas Vertonung sozusagen codiert wird (S. 239) und eine Art von Kompositionstradition stiftet.

Ging es im ersten Teil der Arbeit darum, „die Musik Palestrinas von verschiedenen kompositorischen Aspekten aus ins Auge zu fassen, in einem zweiten darum, einen Über-

blick über die Werke und Werkgattungen zu gewinnen, ist nun allgemeiner zu fragen, was die Komponistenpersönlichkeit Palestrinas im Innersten ausmacht, was man zu seiner Zeit als charakteristisch empfand, und wie sich dieses Charakteristische für uns heute darstellt“ (S. 261). Für diese zentrale Fragestellung spielt der Begriff der „Natur“ eine herausragende Rolle; die manchmal scheinbare Einfachheit der Musik Palestrinas erweise sich „bei genauerem Hinsehen [...] als bis ins Letzte durchformt“ (S. 271).

Unter dem Stichwort der „Zeitgenossenschaft“ bringt Schlötterer Palestrina und Lasso zusammen. Aufgrund des Gattungsppluralismus Lassos sei es unmöglich, dessen Personalstil generell mit dem Palestrinas zu vergleichen, ausgenommen innerhalb gemeinsamer Gattungen (S. 285). Bei Palestrina stehe das „Sprechende“ seiner Musik mehr im Vordergrund (S. 288), vor allem wenn man sie unter den Kriterien der „vocalità“ und der „ars oratoria“ betrachte.

Im letzten Teil des Kapitels „Würdigung“ – zugleich der Schluss des Buchs – kommt Schlötterer auf „Palestrina nach Palestrina“ zu sprechen, genauer gesagt, auf das Phänomen, wie Palestrina zum Paradigma eines kontrapunktischen A-cappella-Ideals wurde. Einige wichtige frühe Rezeptionsstufen beleuchtet Schlötterer dabei, so auch Johann Sebastian Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine*, und stellt fest, „daß bereits im 18. Jahrhundert der Sinn für eine durch alle musikalische Parameter gleichermaßen definierte Ganzheit der Musik Palestrinas geschwunden war“ (S. 297). Für das 19. Jahrhundert beschreibt Schlötterer den Paradigmenwechsel vom „Kontrapunktiker Palestrina zum Harmoniker Palestrina“ (S. 299). Insbesondere mit dem *Stabat mater* Palestrinas setzten sich z. B. Richard Wagner und Franz Liszt fruchtbar auseinander, bis schließlich Palestrina und seine *Missa Papae Marcelli* selbst zum Thema der großen Oper Hans Pfitzners wurden.

Den Aufführungsschwierigkeiten der Musik Palestrinas setzt Schlötterer entgegen: „Oberstes Gebot müßte sein, daß die Musik nicht als ein neutrales lediglich den Vorgaben der Mensur folgendes ‚Zählen‘ abläuft, vielmehr als etwa[s] sinnvoll Durchartikuliertes, die Mensur Überformendes erklingt. Auszugehen ist von der Sprachgestalt, worauf es dabei an-

kommt ist, die einzelnen Worte und Wortgruppen als kompakte Einheiten sinnfällig zu machen, ohne freilich darüber den weitergehenden syntaktischen Bau aus dem Auge zu verlieren. Selbstverständlich gehört dazu auch ein verstehendes Mitvollziehen de[r] Textaussage und ihres Ausdrucksgehalts“ (S. 311).

Wenige kleine Druckfehler (z. B. S. 13, Z. 3: „1538/99“) nehmen nichts von dem ausgezeichneten Gesamteindruck des Palestrina-Buches Reinhold Schlötterers, das zweifellos einen Maßstab in der Literatur zu Palestrina und darüber hinaus zur Musik des 16. Jahrhunderts gesetzt hat.

(März 2005)

Johannes Hoyer

CORINA CADUFF: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. 386 S., Abb.*

Die intermediale Verschmelzung der Künste hat längst auch zur Entgrenzung der Fachwissenschaften geführt. Namentlich das Musikalische in der Literatur um 1800 markiert ein Grenzgebiet der Literaturwissenschaft, das nicht nur Kernbereiche der Musikwissenschaft berührt, sondern auch zentrale Fragen der Ästhetik und der Künste insgesamt. Denn nicht nur die Emanzipation der Instrumentalmusik, auch die der Landschaftsmalerei ist, wie die Studie von Corina Caduff eindringlich nachzeichnet, Reflex einer grundlegenden Sprach- und Darstellungskrise am Ende der Aufklärung, die das „Unaussprechliche“ zum Kardinalthema der Kunst hat werden lassen. Der erforderlichen fächerübergreifenden Diskussion habe sich die Musikwissenschaft, so der Vorwurf der Autorin, in der Vergangenheit nicht in ausreichendem Maß gestellt. Einen gangbaren Weg zeigt Caduffs Buch insofern auf, als hier der Versuch unternommen wird, literarische, musikalische und kunsttheoretische Diskursfelder zu vereinen und auf ihre gemeinsamen historischen Prämissen zurückzuführen (mit deutlichen Anklängen an Medientheorie, Gender Studies und Anthropologie).

Dementsprechend ist das Themenspektrum der Untersuchung weit gefächert: Musik als Sprache, das Musikalische in der Malerei, Farbe-und-Ton-Theorie im 18. Jahrhundert (am Beispiel der Idee des Farbenklaviers), der poetische Topos von der Gewalt der Musik (Hein-

rich von Kleist, Johann Wolfgang von Goethe), die Imagination von realer und fiktiver Musik in Musikkritik und Dichtung der Frühromantik, der (Frauen-)Körper zwischen Stimme, Instrument und Bild (am Beispiel von Modell und Sängerin in den Musikererzählungen von Wilhelm Heine bis Franz Grillparzer), das Musen-Konzept als Inspirationsmodell der Romantik (bis hin zu Heinrich Heines Kritik) und nicht zuletzt die Trivialisierung von Musik und Musikerfiguren in der Gegenwartsliteratur.

Trotz diskursanalytischer Ansätze ist das Erkenntnisinteresse dieser Studie poetologisch definiert und besteht darin, die Literarisierung von Musik und bildender Kunst in der Literatur um 1800 nachzuvollziehen. Caduff folgt dabei grundsätzlich Christine Lubkolls These von der mythischen Funktion der Musik um 1800, die darin begründet liegt, „Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen“ (*Mythos Musik*, Freiburg im Breisgau 1995, S. 12 f., vgl. Caduff, S. 20). Diese fundamentale Beobachtung hat nun durch Caduffs Einbeziehung der bildenden Kunst eine bemerkenswerte Horizonterweiterung erfahren.

Einzelne Gesichtspunkte dieser insgesamt vielbezüglichen Arbeit lassen sich am Beispiel E. T. A. Hoffmanns zusammenfassen: Deutlicher als dies in August Wilhelm Schlegels Bildgedichten, Wilhelm Heines literarischen Opernparaphrasen oder Wilhelm Heinrich Wackenroders *Berglinger*-Novelle der Fall sei, habe Hoffmann die Topoi der Romantik unmittelbar anhand von konkreter Musik entwickelt. Die Gewinnung des Romantischen an der Musik lässt sich an der Chronologie seiner Schriften zeigen. Demzufolge liegt ein Ursprung der Fiktionalisierung von Musik in der Literarisierung der Musikkritik. Insbesondere Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. *Symphonie* habe zu „poetologische[n] Konsequenzen“ geführt (S. 75): Sein berühmtes ‚serapiontisches‘ Erzählprinzip ist „maßgeblich durch seine Auseinandersetzung mit der Musik“ (S. 191) entstanden, d. h. durch die Umsetzung eines inneren Hörens und Sehens im Medium der Poesie. In diesem Imaginationsverfahren sieht die Verfasserin zu Recht nicht nur einen Ursprung der Idee absoluter Musik, sondern auch einen Durchbruch im klassisch-romantischen Inspirationsdiskurs (dies über-

zeugt vor allem mit Blick auf Karl Philipp Moritz' Abhandlung *Die Signatur des Schönen*, wo die Differenz zwischen der Beschreibung des Schönen und der Beschreibung seiner Wirkung markiert wird).

Ein weiteres ostinates Thema bildet die poetische Inszenierung eines phantasmatischen Frauen- bzw. Sängerkörpers in Hoffmanns Musik-Erzählungen wie *Don Juan* oder *Die Fermate*. Die nicht nur bei diesem Autor zu beobachtende Aufspaltung des Frauenkörpers in Kunst (Ton, Harmonie) und Körper (Leib, Natur) mache die Geburt des Künstlers und des Kunstwerks als „Verbrauch des Weiblichen, als Begehren zur Überwindung der Natur“ deutlich (Sigrid Weigel, zitiert nach Caduff, S. 279). Weniger pointiert kommt dagegen der Gedanke zur Geltung, inwieweit der thematische Komplex von Musik bzw. Malerei, Sexualität und Tod im Hinblick auf das Kunstideal der Verewigung ins Leben gerufen wird.

Verdienst dieser sprachlich mitunter irritierenden Monographie ist es, die Genese der Musik als poetisches Phantasma im Übergang von der ästhetischen Theorie zur literarischen Praxis stringent zu re- und dekonstruieren. Weiterführenden Aspekten der Musikalisierung des Weltbildes im 19. Jahrhundert wie der Rolle der Musik in der Philosophie (von Rousseau bis Schopenhauer), der Poetisierung der Musik (vom Lied bis zur Programmmusik) oder der Ikonisierung der Musik in der Malerei wird im zweifellos weit gesteckten transdisziplinären Rahmen dieser Studie jedoch nur eine marginale Rolle zugeschrieben.

(Januar 2005)

Michael Kohlhäufel

Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998. Hrsg. von Dagmar BECK und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott 2003. 332 S., Abb., Nbsp. (Weber-Studien. Band 7.)

Der vorliegende Tagungsbericht ist einer der wenigen Sammelbände, die sich ausschließlich der Gattung Schauspielmusik widmen. Freilich hat, wie auch von den Herausgebern eingeräumt wird, seit der Tagung 1998 gerade die Schau-

spielmusikforschung viele neue Ergebnisse aufzuweisen. Dennoch kann dieser Band insofern als ein erstes interdisziplinäres Standardwerk zum Phänomen Schauspielmusik, hier mit einem Schwerpunkt um 1800, begriffen werden, als er nicht nur unterschiedliche Analyseansätze an Einzelbeispielen und damit gleichzeitig viele neue Quellen vorstellt, sondern auch wesentliche methodische Fragen im Umgang mit dieser Gattung aufwirft. Gerade durch die Integration von institutionsgeschichtlichen, editorischen und musikästhetischen Fragestellungen mit Einzelanalysen entsteht so ein Gesamtbild der Probleme im komplexen Umfeld der Gattung Schauspielmusik.

Nach einer erhellenden Einleitung der Herausgeber Dagmar Beck und Frank Ziegler, die sich neben der Vorstellung der Beiträge auch ästhetischen Kontroversen um Musik im Sprechtheater widmen, gibt der Germanist Bodo Plachta aus institutionsgeschichtlicher Sicht Einblicke in das deutsche Theaterleben um 1800 („Zwischen höfischer Repräsentation und bürgerlicher Unterhaltung. Umbrüche in der deutschen Theaterlandschaft zwischen 1790 und 1830“). Mit musikästhetischen Fragestellungen beschäftigen sich Klaus Ernst und Werner Keil. Ernst bettet Johann Christoph Gottscheds Theorie zur Schauspielmusikästhetik überzeugend in ihren philosophischen Kontext ein. Eher fraglich erscheint dagegen Keils These in seinem Beitrag zur Ästhetik der frühromantischen Schauspielmusik: Nach Keil darf man „die historiologisch verquere Vorstellung einer frühromantischen Musikästhetik [...], die sich an ‚klassischer‘ Instrumentalmusik entwickelt haben soll, ebenso wie die in den Schriften der Frühromantiker nie formulierte ‚Idee einer absoluten Musik‘ [...] getrost *ad acta* legen“ (Keil, S. 59). Den Grund dafür sieht Keil in einem vermeintlichen Missverständnis des Begriffes „Symphonie“ bei Tieck seitens der Musikwissenschaft, dessen Bedeutung im Sinne von „Ouvertüre“ der Forschung bisher entgangen sei – tatsächlich aber ist, spätestens seit Carl Dahlhaus' Schriften zur frühromantischen Musikästhetik, diese Bedeutung von „Symphonie“ bei Tieck hinlänglich bekannt. Zudem verbleibt die bisher von der Musikwissenschaft erarbeitete Opposition von textloser Musik vs. textbegleiteter Musik in der frühromantischen ästhetischen Debatte gleichfalls beim Sprechen

über die Wirkung von „Ouvertüren“ im Sprechdrama bestehen.

Den ästhetisch orientierten Beiträgen folgen konkrete Ausführungen zu einzelnen Quellen. Der Analyse von Rahmenmusiken sind zwei gesonderte Texte gewidmet, die sich mit der Ouvertüre einerseits und Zwischenaktmusiken andererseits beschäftigen: Irmlind Capelle kommt in ihrem Aufsatz „Das Verhältnis der Ouvertüre zu den übrigen Nummern der Schauspielmusik bei Spohr, Marschner und Lortzing“ zu dem Schluss, dass die von ihr untersuchten Ouvertüren formal so frei sind wie alle symphonischen Hauptsätze der Zeit. In „Nur eine ‚Gewohnheit‘? Der Zwischenakt in der Schauspielmusik der 1820er Jahre“ wendet sich Arne Langer mit der Entr'acte-Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts einem von der Musikwissenschaft noch immer wenig erforschten Bereich zu.

Der größte Teil der Beiträge beschäftigt sich mit extra zu einem spezifischen Stück komponierten Schauspielmusiken. Ursula Kramer analysiert die Quellen in ihren beiden Aufsätzen dabei vor allem aus musikhistorischer Perspektive. Johann Andrés kompositorische Lösungen insbesondere in seiner Musik zu *Macbeth* beschreibt sie als ungewöhnlich progressiv und hebt als neuartig die Gestaltung der Hexenszenen mit der Aufspaltung des Orchesters in eine Gruppe auf dem Orchester und eine „unter dem Theater“ hervor. In ihrem zweiten Beitrag gibt Kramer einen informativen Überblick über verschiedene Musiken Bernhard Anselm Webers zu Schillers Dramen. Auch in Till Gerrit Waidelichs Ausführungen („... ganz genau gemessenes, aufs sparsamste begleitetes Rezitativ, ohne Bestimmung der Töne“. Sigmund Neukomms ‚musikalisch rhythmische‘ Notierung der Chorszenen zu Schillers *Braut von Messina*, 1805“) geht es um die musikalische Ausgestaltung einer Schiller'schen Tragödie: Waidelich stellt die von der Idee des Melodrams inspirierte Instrumentalbegleitung zu Schillers *Braut von Messina* des Haydn-Schülers Neukomm vor, deren experimentelle Form er mit dem Schlagwort „gesprochene Oper“ umschreibt (S. 152). Joachim Veit widmet sich in seinen quellenreichen Ausführungen überzeugend Georg Joseph Voglers Musiken zu Shakespeares *Hamlet*, Racines *Athalie*, Skjöldebrands *Hermann von Unna* und Kotzebues *Kreuz-*

fahrern; Helga Lühning analysiert schließlich Ludwig van Beethovens Schauspielmusik zu *Egmont* unter der Verwendung von Skizzenmaterial. Dabei bezieht sie nicht nur Probleme der Werkgestalt, so etwa die der Fassungen des Goethe'schen Textes mit ein, sondern gelangt auch zu Deutungskonzepten, die für den Bereich der Schauspielmusik insgesamt sinnvoll sind: Musik und Text werden jeweils als eigene Ebene verstanden, und so wird Beethovens Deutung von Goethes Text diskutiert. In einem ebenfalls sehr quellenreichen Überblick über Carl Maria von Webers Schauspielmusiken eröffnet Oliver Huck einen realistischen Blick auf den vornehmlich pragmatischen Umgang Webers mit Schau- und Festspielmusik. Huck zeigt, dass sich Weber in seiner Schauspielmusikproduktion zumeist auf Bühnenmusik als „Realitätszitat“ (Detlef Altenburg, Huck S. 189) beschränkte und gleichfalls oft keine außergewöhnliche Energie auf zusätzliche Rahmenmusiken verwandte. *Preciosa* bildet hier eine Ausnahme, die ihren Grund in der Wolff'schen Stoffvorlage hat. Mit dieser wohl bekanntesten Schauspielmusik Webers beschäftigt sich schließlich Frank Ziegler in seinem ausführlichen theaterästhetisch ausgerichteten Beitrag „Die *Preciosa* von Pius Alexander Wolff und Carl Maria von Weber im Kontext der Brühl'schen Theaterkonzeption“. Besonders hilfreich für die weitergehende Schauspielmusikforschung ist hier der dokumentarische Anhang Zieglers zu „Berliner Schauspielmusiken der Ära Brühl“. In seinen Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zum *Sommernachtstraum* analysiert Christian Martin Schmidt unter Einarbeitung neuer Quellen vor allem das Verhältnis von Text und Musik.

Die Erläuterung der unterschiedlichen Editionsprinzipien verschiedener historisch-kritischer Werkausgaben fasst noch einmal sämtliche methodischen Probleme im Umgang mit der Gattung Schauspielmusik zusammen: Hartmut Steinecke veranschaulicht diese aus Sicht der Germanistik, Walther Dürr für die neue *Schubert-Ausgabe*, Frank Ziegler für die *Weber-Gesamtausgabe* und Egon Voss für die *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*. Steinecke schildert das Zwitterdasein der Schauspielmusik als Gegenstand zwischen den Fächern: Die germanistische Edition fühlt sich für den Abdruck von Rahmenmusiken nicht zuständig,

da Aufführungsgeschichte zumeist als Aufgabe der Theaterwissenschaft begriffen wird. Voss spricht das Problem der Einordnung von Schauspielmusiken innerhalb der fließenden Gattungsgrenzen zu Gattungsgruppen an. Er sieht wiederum die Schauspieltexte nicht als Teil des musikalischen Werkes an, das in der Gesamtausgabe zu edieren ist, für ihn gilt das Sprechtheaterstück als historischer und aufführungspraktischer Kontext.

Im vorliegenden Band sind viele der Fragen zusammengefasst, die im Umgang mit Schauspielmusik entstehen: mit einer Gattung, die zwischen Gebrauchs- und Kunstmusik, zwischen den Disziplinen und noch immer am Beginn ihrer Entdeckung von Seiten der Musikwissenschaft steht. Zudem ist das Buch auch äußerlich überzeugend gestaltet.

(Februar 2005)

Antje Tumat

César Franck. Werk und Rezeption. Hrsg. von Peter JOST. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 313 S., Nbsp.

Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. Hrsg. von Francis CLAUDON, Gilles de VAN und Karl LEICH-GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. II, 294 S., Abb., Nbsp. (*Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume V.*)

Erfreulicherweise gewinnen französische Komponisten des 19. Jahrhunderts in der musikwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Bedeutung. Die beiden 2003 und 2004 erschienenen Sammelbände beinhalten wichtige und bislang wenig behandelte Themen über das Schaffen von César Franck und Fromental Halévy. Der Band über Franck umfasst überwiegend Beiträge zu seinen bekannten Werken wie der *d-Moll-Symphonie* (Serge Gut), dem *Klaviertrio* op. 1, Nr. 1 (Giselher Schubert), dem *Klavierquintett* (Wolfgang Rathert), dem *Streichquartett* (Hans-Joachim Hinrichsen), der *Violinsonate* (Stefan Keym), Orgel- und Klavierwerken (Jean-Claude Teboul, Philippe Reynal, Michael Zywiets) und dem Oratorium *Les Béatitudes* (Christian Bettels). Zudem werden auch weniger bekannte Gattungen und Werke wie die vokale Kirchenmusik (Jean-Jacques Velly) einbezogen, Musik für Harmonium (Joris Verdin), Lieder (Klaus Strobel) oder die zu seinen Lebzeiten wenig erfolgreichen Opern

(Arnold Jacobshagen). Weitere Aufsätze betreffen einzelne Aspekte des Schaffens: Der Überblick über die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks füllt eine Forschungslücke (Damien Ehrhardt); der Beitrag über Beethoven und Franck (Beate Angelika Kraus) analysiert zwar das Verhältnis von Franck zu Beethovens Œuvre, wiederholt aber hinsichtlich der Instrumentalmusik in Frankreich viel von dem, was in einem von Kraus nicht erwähnten Aufsatz der Verfasserin dieser Rezension bereits steht; der essayistisch gehaltene Beitrag über Francks Vokalmusik (Joël-Marie Fauquet) regt zum Nachdenken an; der Einfluss von Orchester-techniken auf Francks Orgelwerke wird an den *Six Pièces* detailliert dargestellt (Kurt Lueders). Beiträge zur Rezeption (Katrin Eich), zur oft aufgeworfenen Frage der Nationalität Francks (Christiane Strucken-Paland) und zum Verhältnis zwischen César Franck und Camille Saint-Saëns (Michael Stegemann) runden das Bild ab. Sehr hilfreich ist die von Peter Jost zusammengestellte Chronik über die Vita.

Im November 2000 fand in Paris ein erster Kongress zu Fromental Halévy statt, der einen wesentlichen Beitrag insbesondere zu seinen weniger bekannten Opern sowie zu zahlreichen weiteren Aspekten seines Opernschaffens leistete. Der Kongressbericht umfasst Aufsätze über einzelne Opern (*Les Deux Pavillons*, *L'Artisan*, *Le Roi et le batelier* von Olivier Bara, *Guido Ginévro* von Gilles de Van, *Le Juif errant* von Béatrice Prioron, *Noé* von Karl Leich-Galland), über die Librettisten seiner Opern (Jean Claude Yon und Francis Claudon), über Operndramaturgie und szenische Aspekte von *La Magicienne* (Hervé Lacombe, Isabelle Moindrot), über orchestrale Techniken (Gérard Condé), über die Ballett-Pantomime *Manon Lescaut* (Manuela Jahrmärker), die Entwicklung seines Opernschaffens (Mark Everist), die Arienkomposition (Herbert Schneider), das Judentum in *La Juive* (Diana R. Hallman), den Hintergrund der *Juive* (Hans Ulrich Becker) und über deren Rezeptionsgeschichte (Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Frank Heidlberger, Marina Cherkashina-Gubarenko). Wenn sich auch Informationen zu solch wichtigen Werken wie *Charles IV*, *L'Eclair* oder *Le Val d'Andorre* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* oder in anspruchsvolleren Opernlexika finden, so ist doch bedauerlich, dass sie keine eigenen Kapitel

im Kongressbericht bekamen. Das breite Spektrum der Behandlung repräsentiert dennoch ein umfassendes Bild des Opernschaffens des Komponisten und leistet wesentliche Beiträge zur Halévy-Forschung.

Hervorzuheben ist auch, dass beide Sammelbände Personen- und Werk-Register enthalten, sodass Details rasch aufgefunden werden können. Den Herausgebern beider Bände, Karl Leich-Galland und Peter Jost, ist zu danken, dass sie sich durch die Organisation von Kongressen und Zusammenstellung von Beiträgen für die musikwissenschaftliche Interpretation von Francks und Halévys Œuvre eingesetzt haben.

(März 2005)

Elisabeth Schmierer

OLIVER VOGEL: *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 385 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 53.)

Die Periodisierung von Schaffensphasen innerhalb des Lebenswerkes einzelner Komponisten ist gewöhnlich ein prekäres Unterfangen, zumal dann, wenn dabei mehr als bloß pragmatische Intentionen verfolgt werden. Dies gilt auch und gerade im Falle von Hector Berlioz, der – obgleich bekanntlich kein musikalisches Wunderkind – bereits in seinen ersten größeren Kompositionen entscheidende künstlerische Weichenstellungen vornahm und ein musikalisches Vokabular entwickelte, das für seine weitere Entwicklung prägend bleiben sollte. Wie auch immer man sein „Frühwerk“ im Einzelnen definieren mag, so wird man darin jedenfalls auch sein vermeintliches „Hauptwerk“, die *Symphonie fantastique*, verorten müssen, die kaum zehn Jahre nach den ersten erhaltenen Stücken von Berlioz entstand und noch von Robert Schumann in dessen berühmter Besprechung irrtümlich für das Werk eines „achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten“ gehalten wurde, „der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft“ (NZfM 3, 1835, Nr. 11).

Oliver Vogels hervorragende Untersuchung, die Druckfassung seiner 2002 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation, zielt nicht etwa darauf ab, einen „romantischen Weg“ des jungen Künstlers distinktiv gegenüber späteren Entwicklungen herauszu-

heben, sondern vielmehr den mannigfachen und durchaus heterogenen Ursprüngen dieses für das Gesamtwerk maßgeblichen Weges nachzugehen. So dient denn auch der Romantikbegriff, wie Vogel in der Einleitung ausführt, keineswegs als „Leitidee“. Eher ließe er sich als heuristische Kategorie im Dienste einer explizit phänomenologischen Methode kennzeichnen: „Ihre tastende Wahrnehmung und ihr zerstreutes Vorgehen, selbst ihre Kurzsichtigkeit inmitten der Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit, gewährleisteten zumindest eine Nähe zum Objekt, welche das Herrschaftliche der fertigen Theorien zur eigenen Sicherheit ausklammert“ (S. 8). Weit stärker noch als eine primär begriffsgeschichtlich orientierte Fragestellung, die der Titel der Untersuchung nahe legen könnte, bewegt sich Vogels Ansatz in der impliziten Aufhebung der traditionellen Text-Kontext-Opposition im methodologischen Umfeld des New Historicism und versteht sich als „Versuch, die Details selbst über den Ort und die Weise ihrer Vermittlung zu befragen und mit ständigem Probieren ihre verborgenen Potenzen auszuloten“ (ebd.). Gemessen an der bisherigen Berlioz-Literatur erscheint ein solcher Zugriff unkonventionell und bietet gerade im Hinblick auf das Frühwerk, das von philologischer Seite vor allem durch die Pionierarbeiten D. Kern Holomans bereits gründlich untersucht worden ist, eine komplementäre Perspektive und insofern die Voraussetzungen für einen gewichtigen Forschungsbeitrag.

Die Arbeit ist in drei Hauptabschnitte gegliedert, die „Von der Provinz in die Hauptstadt“, „Umworbene Institutionen“ und „Theatralische Symphonik jenseits der Oper“ überschrieben sind. Anstelle isolierter Einzelanalysen der dem Frühwerk zugeordneten Kompositionen interpretiert Vogel diese innerhalb des breiten Panoramas der damaligen Pariser Musik- und Theaterlandschaft. Besonders intensiv setzt sich der Autor mit der Ästhetik von Berlioz' Lehrer Jean-François Lesueur auseinander, dessen „Flächentechnik“ und „kompositorisches Dogma der Malerei“ (S. 125) weit mehr als in älteren Darstellungen als entscheidend für Berlioz' Werdegang herausgearbeitet wird. Die Mühsal, sich in Lesueurs verschrobene „Ethoslehre jenseits des Conservatoire“ (S. 114) und ihren „alles umfassenden musikalischen Fundamentalismus“ (S. 116) zu vertiefen, wird mit

Erkenntnissen auch im Hinblick auf Berlioz belohnt, die über die bereits in älteren Arbeiten (z. B. Rudolf Bockholdts *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979) festgestellten Parallelen in Satztechnik und Instrumentation hinausgehen, zugleich aber auch detailliert nachzeichnen, wie sich Berlioz schon frühzeitig von seinem Lehrer emanzipierte. Das zentrale Kapitel des zweiten Abschnitts trägt den Titel „Strategien zum Erfolg dramatischer Opernmusik“, Strategien allerdings, die bekanntlich ihr Ziel verfehlen sollten. Dass Berlioz der einzige französische Komponist überhaupt war, der aktiv und hartnäckig daran arbeitete, eine veritable französische Oper eigens für das hierfür nicht konzessionierte Théâtre de l'Odéon zu komponieren (das damals im streng reglementierten Pariser Theaterbetrieb die Nische des ausländischen Musiktheaters in französischer Übersetzung bediente), dokumentiert vor diesem Hintergrund die Außerordentlichkeit seines Vorhabens und damit zugleich die beinahe zwangsläufige Notwendigkeit seines Scheiterns. Auch hier zeigt Vogel z. T. unerwartete Bezüge in Berlioz' Musik auf, etwa zur Theatralität der Pariser Klavierromantik. Ebenso erhellend ist die detaillierte Rekonstruktion der so genannten „Rompriesturniere“ der Jahre 1826–1830 (S. 230–277), in der sich Vogel analytisch mit den Wettbewerbsarbeiten von weitgehend vergessenen Komponisten wie Déspréaux, Gilbert, Guiraud oder Millault auseinandersetzt und dies mit Berlioz' Beiträgen sowie den Beurteilungen der Juroren konfrontiert.

Im abschließenden, der Symphonik gewidmeten dritten Teil untersucht der Autor u. a. eingehend die vermeintlich unrühmlichste Episode in Berlioz' Karriere als ausübender Künstler, nämlich sein viel belächeltes Engagement als Chorist am angeblich drittklassigen Théâtre des Nouveautés. Durchaus überzeugend plausibilisiert Vogel hierbei die These, dass Berlioz, der in seinen Memoiren die Bedeutung dieser Episode bewusst herabspielt, sich nicht allein aus pekuniären Gründen auf den Choristen-Posten bewarb, sondern vielmehr ganz entscheidende theatralische Anregungen suchte und empfing. Hervorzuheben ist hierbei insbesondere die Auseinandersetzung mit Johann Wolfgang von Goethes *Faust*, der in Gérard de Nerval's Übersetzung 1827 am Théâtre des Nouveautés herauskam und zu der Zeit in

verschiedenen Pariser Versionen kursierte, die wiederum Berlioz' eigene Kompositionen hierzu befruchteten. Als zweite „deutsche Wurzel“ der *Symphonie fantastique* geht Vogel neben deren „faustischen Ursprüngen“ auf Ludwig van Beethovens 9. *Symphonie* ein, wobei er augenfällig Adolf Bernhard Marx' „Programm“ der Beethoven-Symphonie, das Berlioz gekannt hat, mit der *Episode de la vie d'un artiste* konfrontiert.

Insgesamt entsteht – ungeachtet des offenbar ganz bewussten Verzichts auf eine Zusammenfassung – ein sehr facettenreiches Gesamtbild, das den Komponisten weniger als radikalen Nonkonformisten und vehementen Gegner der traditionellen Institutionen präsentiert, als vielmehr seine Entwicklung aus den auch für Berlioz maßgeblichen institutionellen Bindungen heraus nachzeichnet. Hieraus ergibt sich letztlich auch der innere Zusammenhang der Frühwerke, deren Kreis – so Vogel – „sich demnach nicht über eine stilistische Einheit, sondern durch eine anders geartete künstlerische Einstellung nach der Rückkehr aus Italien“ schließt, die nicht mehr unter einem vergleichbaren künstlerischen „Rechtfertigungszwang“ stand (S. 361). Klug konzipiert ist der konzise Anhang, der neben einer Übersicht über die Frühwerke, ihre Veröffentlichungen und Aufführungen sowie einem selektiven, thematisch gegliederten Literaturverzeichnis auch ein Personen-, Werk- und Sachregister enthält, das es erlaubt, den in der Darstellung thematisierten Institutionen, Epochenbegriffen und ästhetischen Kategorien einzeln nachzugehen. (Bemerkenswerterweise erscheinen unter den Sachbegriffen neben „Rhythmik“ und „Harmonik“ die Stichworte „Rationalismus“ und „Malerei“ am häufigsten und rangieren jeweils deutlich vor „Romantik“.) Extravagant, aber nicht weniger einprägsam sind innerhalb des Haupttextes die zahlreichen Schaubilder und „Chronologien“, die markante, teilweise überraschende Bezüge zwischen persönlichen und öffentlichen Ereignissen aus dem Umfeld von Berlioz' Schaffen synoptisch vergegenwärtigen und so eine brillant formulierte Arbeit abrunden, die nicht zuletzt in der ausgeprägten Individualität des Herangehens ihrem Thema entgegenkommt.

(November 2004)

Arnold Jacobshagen

CHRISTIN HEITMANN: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. 319 S., Nbsp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Band 20.)

Die Vita Louise Farrencs wäre eine Herausforderung selbst für jene Routiniers, die es gewohnt sind, zu Beginn eines Jubiläumsjahres die zugehörige Lebensdeutung in Buchform vorzulegen. Denn zu den Hauptmerkmalen der Farrenc'schen Biographie gehört es, „daß sie sich nicht einfach ‚erzählen‘ läßt“ und „aus den wenigen gesicherten Daten rekonstruiert werden muß“ (S. 62).

Christin Heitmanns Dissertation, eine Verbindung aus Lebensbeschreibung und methodisch versierter Analytik, erschien zum 200. Geburtstag der Komponistin, widersteht jedoch der Verlockung, die heikle Quellenlage – sie gleicht einer dürftigen Auswahl unsortierter Mosaiksteine, die möglicherweise nicht zum selben Bild gehören – durch erzählerischen Schwung zu kaschieren. Die Autorin wählt ein zurückhaltendes Tempo, verharrt recht häufig, kreist eine weitere Fehlstelle ein, über die sie dann lakonisch schreibt, es sei darüber „nichts zu erfahren“. Anderswo heißt es: „Die Gewichtungen der Motive [...] müssen offen bleiben“, und „über die letzten Lebensjahre [...] ist wenig bekannt“.

Diese zunächst übervorsichtig anmutende Haltung begründet sich aus der Dauer und Intensität der Quellenerschließung. Christin Heitmann war Mitgestalterin der seit 2003 vorliegenden *Farrenc-Werkausgabe* und hat deren Zustandekommen auf verschiedene Art und Weise begleitet: vom Magisterprojekt über CD-Texte, Lexikonartikel und Kongressreferate bis hin zu den Editionsavorworten. Die Dissertation stellt diesbezüglich den vorläufigen Endpunkt dar.

Die angehende Komponistin Louise Farrenc studierte bei einem berühmten Lehrer (Anton Reicha) und lernte mit Aristide Farrenc einen Mann kennen, der ihre Pläne nicht gerade boykottierte. Er gründete einen eigenen Verlag, in dem ein Teil ihrer Werke erscheinen konnte. Farrenc nutzte die gebotenen Möglichkeiten und schrieb Partituren, deren unbestreitbares Niveau schon zu Lebzeiten erkannt wurde.

Die glückhafte Konstellation verleitet dazu,

Louise Farrenc als große Ausnahme unter ihresgleichen zu porträtieren, doch zeigt die Autorin, wie trügerisch eine solche Einschätzung wäre. Sie erreicht diese Differenzierung durch die Konfrontation der Quellenanalyse mit dem Diskussionsstand der Gender Studies. Ältere Untersuchungen sahen sich oft darauf verlassen, fehlende Werke in den kanonisierten Instrumentalgattungen mit der Kritik an den Geschlechterverhältnissen zu verbinden und sich konjunktivisch auszumalen, was unter anderen Voraussetzungen möglich gewesen wäre.

Bei näherem Besehen finden sich auch hier die erwarteten Einschränkungen. So fand Farrencs Kompositionsstudium bei Reicha außerhalb des Konservatoriums statt, und die oft zitierten Lobeshymnen renommierter Kollegen, Robert Schumanns etwa, sind nicht ohne gönnerhafte Zweideutigkeit. Östlich des Rheins blieben die Bemühungen um Aufführungen der Orchesterwerke fruchtlos.

Die Frage nach Geschlechterauffassungen und ihren Konsequenzen beschränkt sich allerdings nicht auf den biographischen Abschnitt des Buches, dessen Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit der Musik zu suchen ist.

Der kürzere Mittelteil weist schon in der Wahl des Titels den nachfolgend beschrittenen Weg: ‚Analyse statt Werturteil‘, dieses Motto steht für das Bemühen um eine möglichst vorurteilslose Annäherung, in deren Verlauf die betrachteten Kompositionen in einem gattungsästhetischen Zugriff vorläufig entzogen werden. Farrencs Partituren folgen erprobten mehrsätzigen Werkkonzepten, und so läge es nahe, Formanalysen auf der Basis des historisch gewachsenen Methodenspektrums zu absolvieren. Gerade aus geschlechtsspezifischer Perspektive erweist sich der prominenteste Ansatz der Sonatensatzanalyse neuerlich als problematisch. Wieder einmal geraten Adolf Bernhard Marx und sein Formmodell ins Visier der Kritik; hier vor allem der Themendualismus mit seinen männlichen und weiblichen Konnotationen. Dabei werden Überpointierungen durchaus in Kauf genommen, und die Behauptung des Schlusswortes, „die Musikwissenschaft“ beschränke sich „auf die Terminologie, wie sie Hugo Leichtentritt 1911 in seiner *Musikalischen Formenlehre* kodifiziert“ habe, dürfte noch manche Beschwerde auf sich ziehen.

Heitmanns Gegenvorschlag operiert mit dem

von Siegfried Schmalzriedt vorgeschlagenen Begriff der „historischen Analyse“ (vgl. „Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen“, in: *AfMW* 42, 1985, S. 37 ff.) und zielt darauf, den Radius der zeitgenössischen Perspektive nicht zu überschreiten. Deshalb liefert Reichas Kompositionslehre das terminologische Besteck für die analytischen Betrachtungen.

Die Umsicht des Biographiekapitels findet hier ihre Fortsetzung. Durch die Anbindung an die historische Terminologie wird die Analyse abgesichert und den gewählten Prämissen entsprechend betrieben. Mit dem Verzicht auf die Unzuständigkeit der späteren Sonatentheorie fallen allerdings auch deren Differenzierungen fort. Immerhin werden die gewählten Grenzen fallweise in Richtung energetischer Lesarten überschritten, zeichnen sich lohnende Spannungsanalysen ab, deren Vertiefung auf entsprechende Ansätze des 20. Jahrhunderts (Kurth, Halm, Assafjew) angewiesen wäre (z. B. S. 214).

Die Beschränkung auf Reichas Theoriehorizont erweist sich im konkreten Fall als Gewinn, wenn auch nicht so sehr in der Bevorzugung weiblicher Metaphorik (z. B. *idée mère*). Die gründlichen Werkbetrachtungen orientieren sich an der gewählten Formproblematik, beziehen die Kompositionen in überzeugender Weise auf Reichas Schriften und demonstrieren zugleich die kompositorische Raffinesse der Symphonien, Ouvertüren und der Kammermusik Louise Farrencs.

Der Verzicht auf gattungsgeschichtliche Zusammenhänge prägt die Ausführungen, die deshalb ohne Rechtfertigungsdiskurse auskommen und in der Aufforderung kulminieren, die Werke auch aus anderen Blickwinkeln zu betrachten.

Als gelungener Kunstgriff erweist sich die Mehrdimensionalität des Buchtitels. „Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc“ wird farblich und drucktypisch als Haupttitel hervorgehoben, doch bezeugt die Erweiterung „vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie“ ihre Zugehörigkeit zum Satzzusammenhang und damit auch zum Buchtitel. Ob das Lektüreinteresse eher der Werkschau oder der methodenkritischen Anschlussfähigkeit zustrebt, bleibt folglich in

der Balance. Ein weiterer Vorzug dieser faszinierend zu lesenden Studie.
(Dezember 2004) Matthias Wiegandt

FABIAN DAHLSTRÖM: *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. XLVII, 768 S., Abb., Nbsp.*

„Nun ist freilich zu bedenken, dass die Musikkreise, denen neue Werke von Ihnen zugeführt werden, in der Regel schon etwas verwöhnt sind. Man kennt, was Sie bisher geschaffen haben, und man schätzt Ihre grosszügigen Werke, man legt aber auch im Hinblick auf manche Ihrer hervorragenden Meisterschöpfungen doch einen ganz anderen Massstab an neue Kompositionen, die Ihren Namen tragen und von unserer Firma veröffentlicht werden“ (Breitkopf & Härtel an Jean Sibelius am 24. Januar 1912; zit. nach Dahlström, S. 53). Zunächst muss klar gestellt werden, dass die gegen Ende dieses Zitats geäußerten Bedenken zu dem vorliegenden, meisterhaft zusammengestellten und revidierten Werkverzeichnis ganz und gar nicht passen – der Anfang indessen um so mehr. Als erster Herausgeber der *Jean Sibelius-Gesamtausgabe* hat Dahlström bereits hohe Maßstäbe gesetzt, die hier übertroffen werden. Entstanden ist ein „Werkverzeichnis“, das diese spezifische Funktion zwar herausragend erfüllt, zugleich aber vielmehr ein modernes Lesebuch, ein Mikrokosmos oder Echolot von Sibelius' gesamtem kompositorischen Schaffen geworden ist.

Der Brief des Verlags an den Komponisten zeigt, welches Niveau bei der Ergründung der Entstehungsgeschichte Dahlström anstrebt. Der Brief drückt die Ablehnung des Verlags aus, der als erster mit der faszinierend komplexen, nur scheinbar schlichten Partitur zur Orchestersuite *Rakastava (Der Liebende)* op. 14 bedacht wurde. Sibelius konterte am 29. Januar 1912 selbstbewusst in Deutsch: „Ich muß nun offen zustehen das ich nicht Ihrer Meinung bin.“ Robert Lienau lehnte das Stück ebenfalls ab, weil ihm rätselhaft war, „wer heutzutage überhaupt Musik für Streichorchester spielt“, was angesichts der Entwicklung in den 1920er-Jahren und danach reichlich kurzichtig war (29. April 1912). Schließlich landeten die Rechte von *Rakastava* über Umwege doch bei Breitkopf & Härtel – ähnlich wie im Übrigen die der

überaus ertragreichen und vielfältig anwendbaren *Valse triste*, dessen Bearbeitungen durch Fremde Dahlström auf S. 203 f. auflistet.

Neben den Hintergrundinformationen, die nüchtern, ohne jede geisteswissenschaftliche Redseligkeit, komplexe Zusammenhänge erkennbar machen, besteht der Wert dieses „Werkverzeichnisses“ in den anschaulichen Notenbeispielen, die den Zugang zu der Fülle eher unbekannter Kompositionen eröffnen. Unzählige unveröffentlichte (wenngleich zum Teil inzwischen als CD-Aufnahme erhältliche) Jugend- und Nebenwerke sowie Fragmente werden musikalisch durch großzügige Kostproben konkret. Wer beispielsweise nur *Valse triste* (1904) kennt, kann am Klavier ausprobieren, wie Sibelius' *Marche triste* für Klavier (1899) erklingt: „*marcato e forte assai!*“ Nicht nur dem Fachmann, sondern auch jedem Hobbydetektiv ist der Abschnitt über die Opuszahlen gewidmet (S. 680–692). Hier wird deutlich, wie wichtig für Sibelius die Frage war, welches Werk die Nachwelt als Opus 1 kennen lernt. Nach etlichen seriösen Ideen (Thema und Variationen, Suite, *Tiera*, Quintett) entschied sich Sibelius um 1913 ausgerechnet für Weihnachtslieder. Offenbar fehlte es an einem offensiven Frühwerk.

Die sorgfältig edierten Register sind angesichts der Sprachenvielfalt notwendig. Welche Sprache bei der Titelgebung jeweils Vorrang hatte, lag meistens am Verleger. So wurde aus Sibelius' Vorschlag „*L'Aventure d'un héros*“ bei Robert Lienau *Pohjolas Tochter* – nicht etwa „*Tochter des Nordens*“, wie die genaue Übersetzung lauten würde. Durch vergleichbare, exotikfreundliche Überlegungen im Hause Breitkopf & Härtel beflügelt ist wohl *Tuonelan joutsen* (korrekt „*Der Schwan des Jenseits*“) als *Der Schwan von Tuonela* op. 22, Nr. 2, bekannt geworden. Dahlströms „*Verzeichnis*“ belegt, dass in der Verlagskorrespondenz zunächst von „*Der Schwan*“ die Rede war (S. 89).

Ohne Zweifel verdient dieses Werkverzeichnis nicht nur die Aufmerksamkeit der Bibliotheken, die sich Sibelius' Gesamtschaffen verpflichtet fühlen, sondern auch jedes Buchliebhabers, der sich über eine innovative, phantasiereiche und im wahrsten Sinne des Wortes liebevolle und dem Inhalt angemessene Gestaltung freut.

(April 2005)

Tomi Mäkelä

SIMONE HOHMAIER: „Ein zweiter Pfad der Tradition“. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 256 S., Nbsp.

Nicht ohne resignativen Unterton hatte 1972 der Komponist Hans Vogt in seinem Buch *Neue Musik seit 1945* gefragt: „Wo bleibt die Bartók-Nachfolge?“ Drei Jahrzehnte später hätte ihm die an der Berliner Humboldt-Universität entstandene Dissertation von Simone Hohmaier ein umfassendes, erstaunliches Antwort-Mosaik liefern können. Um es gleich zu sagen: Dieses Mosaik ist eine ebenso materialintensive wie kompetente Antwort von großer Zuverlässigkeit, eine Arbeit, die Bartók-Forschung, neuere Musikhistoriographie und Rezeptionsästhetik auf hohem Niveau bereichert und zu weiteren Fragen anregt.

Eingebettet in einen „postmodernen“ Fragehorizont, d. h. befreit von den dogmatischen Fesseln, Geschichte in den Kategorien von Fortschritt und Restauration sehen zu müssen, wird ein neuer, unbefangener Blick auf Béla Bartók möglich. War im Geschichtskonstrukt mit den Bezugspolen Arnold Schönberg und Igor Strawinskij für Bartók und viele andere kein Platz, so ist nun „ein zweiter Pfad der Tradition“ erkennbar und für wissenschaftliches Fragen attraktiv geworden. Erst dieser befreite Blick, der sich nicht vor einem geschichtsphilosophischen Tribunal zu rechtfertigen hat, macht das Panorama einer breiten, pluralistischen Musikszenerie sichtbar. Die kompositorische Bartók-Rezeption ist ein Segment der Szenerie.

Zur methodologischen Fundierung gehören Reflexionen über Kreativität und über Subjekt und Objekt im Rezeptionsprozess sowie Überlegungen zu den Kategorien Werk und Text und zu den Stichworten Eklektizismus und Epigonalität. Derart gerüstet, kann die Autorin eine verblüffende Vielzahl von Bartók-„Genen“ ermitteln – kann sie konkret und anschaulich machen, dass „Rezeption“ vielschichtiger und facettenreicher ist als Zitieren, Kopieren und Übernehmen, dass „Rezeption“ erst recht nicht verwechselt werden darf mit der Klippmechanik von Reiz und Reaktion. – Die Arbeit schließt die Auswertung von Interviews, umfangreiche Archivstudien und eine Liste der ermittelten Kompositionen ein und entfaltet einen logischen Fragefächer in sechs Durchgängen:

Hohmaier untersucht (1) Analysen Bar-

tók'scher Werke von Sándor Veress und György Kurtág und die „Verlängerung“ der Ergebnisse ins eigene Komponieren, also Prozesse „zwischen Rezeption und Produktion“ (S. 40). Sie verfolgt (2) Einzelaspekte der kompositorischen Grammatik Bartóks in der Musik Jüngerer, die ihr Vorbild auch beim Namen nennen. Dazu zählt die Nutzung der in den *Harvard Lectures* erläuterten „polymodalen Chromatik“, also eines Tonalitätsgefüges, das aus der Beschäftigung mit der Bauernmusik des Balkans und den Tendenzen der Wiener Schule resultiert, einer Synthese aus grundtonbezogenen Modi und reihentechnischem Denken. Dies wird bei Witold Lutoslawski, György Ligeti, György Kurtág und Peter Eötvös analysiert. Im Zusammenhang mit den kompositorischen Grundprinzipien Bartóks prüft die Autorin auch die Einschmelzung folkloristischer Texturen. Sie hat dazu die Musik des Argentiniers Alberto Ginastera gewählt, mithin den Kontext einer kulturell gänzlich anderen Welt.

Konkrete Werke und Werkgruppen Bartóks, die in ihren kompositionstechnischen Aspekten für eigene kompositorische Anliegen studiert und rezipiert wurden, sind (3) unter der Leitidee des Spiels der Klavierzyklus *Mikrokosmos* (vor allem Kurtág, auch Luciano Berio), unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten die Streichquartette (modellhaft Guido Turchi und George Crumb) und in seiner klangmagisch-semantischen Dimension das Klavierstück *Klänge der Nacht* aus dem Zyklus *Im Freien* (Kurtág und Crumb). Eine eher moralische als kompositorische Vorbildfunktion wird (4) unter der Formel „Ästhetik und Ethik – Bartóks künstlerischer Habitus“ (S. 194) in Werken von Helmut Bornefeld und Goffredo Petrassi aufgespürt. Der kaum bekannte Unterricht beim lehrunwilligen Komponisten Bartók ist (5) bei Imre Weissshaus alias Paul Arma untersucht worden, insbesondere unter dem Aspekt, inwieweit dem Schüler die kompositorische Idiomatik des Lehrers suggeriert worden ist. Ergebnis: Derartige Einflussnahmen hat sich Bartók versagt. Eine Zusammenstellung und Untersuchung von Hommage-Kompositionen und Variationen über Bartók-Themen verfolgt (6) deren Motivationen, Intentionen und Ausformungen.

Hohmaier ist in der theoretischen Fundierung ihrer Strategien, in der Recherche und in

den Analysen ein eindrucksvoller Wurf gelungen. Anmerkungen, zu denen die Lektüre anregt, seien darum nicht als heimlicher Versuch beargwöhnt, die Leistung zu beschädigen, sie sind vielmehr als kritisch-selbstkritische Nachdenklichkeit zu werten:

1. Gelungene Arbeiten über ein Bartók-Thema wie die vorliegende Dissertation lenken einmal mehr den Blick auf die Verdienste der ungarischen Forschung im Umfeld des Budapester Bartók-Archivs. Sie relativieren z. B. die seltsam überschätzte Bedeutung Ernő Lendvais für die Musikwissenschaft. Umso auffälliger ist dessen verführerischer Sog auf Komponisten, den Hohmaier subtil herausgearbeitet hat. 2. Musikhistorische und musikethnologische Methoden mit vergleichbarer Kompetenz zu handhaben, dürfte für die Bartók-Forschung eine unverzichtbare und zugleich hoffnungslose Herausforderung sein. 3. Vernachlässigt worden sind bislang Untersuchungen des Bartók'schen Tritonus als eines „angelus in musica“. 4. Auch in der musikalischen Rezeptionsforschung sollte die von der Musikwissenschaft häufig übersehene Hermeneutik Hans-Georg Gadamers ihren Stellenwert haben.

(Februar 2005)

Jürgen Hunkemöller

Schostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. XV, 304 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica. Band 22./Schostakowitsch-Studien. Band 5.*)

BERND FEUCHTNER: *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Künstlerische Identität und staatliche Repression.* Kassel: Bärenreiter / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2002. 268 S., Abb.

Der anzuzeigende fünfte Band der *Schostakowitsch-Studien* konzentriert sich auf das Streichquartett-Schaffen des russischen Komponisten, das mit fünfzehn seit 1938 entstandenen Werken einen mindestens ebenso gewichtigen Teilbereich seines Œuvres einnimmt wie die sinfonische Produktion.

Inbesondere in der letzten Schaffensphase Dmitrij Šostakovičs rückte diese Gattung ins Zentrum der kompositorischen Auseinandersetzung. Der von Andreas Wehrmeyer zusammengestellte Band gibt nun erstmals Gelegenheit, sich umfassend mit diesem Gebiet

zu befassen. Etwas irreführend ist zunächst der Untertitel, denn es handelt sich nicht um einen Kongressbericht. Vielmehr vereinigt das Buch in Umfang, Anlage und Herkunft ganz verschiedenartige Beiträge im Sinne eines idealen Symposiums. Wer erste Orientierung über die einzelnen Quartette sucht, wendet sich am besten an Sigrid Neefs einleitenden Überblick, der jedes Werk steckbriefartig charakterisiert. Anhand der als Zyklus gedeuteten Werkreihe der ersten acht Quartette gelingt es Kadja Grönke, Šostakovičs nachhaltige Auseinandersetzung mit Anspruch und Ästhetik der Gattung nachzuzeichnen. Der auf Grönkes Dissertation beruhende Text wird durch weitere Überlegungen der Autorin zur Bedeutung der für Šostakovič charakteristischen Autoreferentialität ergänzt, die das Thema des biographischen Subtextes methodologisch überzeugend auf ein sachliches Niveau bringen. Knappere Beiträge widmen sich dem Prinzip der zyklischen Gestaltung in den Quartetten (Peter Cahn), den Typen der musikalischen Dramaturgie (Ryszard Golianek) und den Bezügen zu Gustav Mahlers Spätwerk (Julia Kreinina). Besondere Beachtung verdient der Text des Moskauer Musiktheoretikers Jurij Cholopov, dessen Übertragung in ein nicht nur lesbares, sondern den Gedankengang geradezu erhellendes Deutsch dem Herausgeber als großes Verdienst anzurechnen ist. Der Beitrag vermittelt dem des Russischen unkundigen Musikwissenschaftler Einblick in Cholopovs ausgefeiltes terminologisches Instrumentarium zur Beschreibung modaler Musik. Nicht nur finden sich hier äußerst nützliche Beobachtungen zu zentralen Organisationsprinzipien der russischen Musik wie etwa der „Obichod-Reihe“; der Autor entwickelt mit seiner Theorie der Mixodiatonik auch ein geeignetes Beschreibungsmodell für typische Šostakovič-Modi und macht Šostakovičs Umgang mit der Dodekaphonie als Sonderfall modalen Komponierens verständlich. Im zweiten Teil des Bandes finden sich Rezeptionsdokumente zu den *Quartetten* Nr. 6 bis Nr. 15, Aufsätze von renommierten sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftlern, die zeigen, wie differenziert die Werke unmittelbar nach ihrer Entstehung rezipiert wurden.

Bernd Feuchtners Šostakovič-Monographie bedarf eigentlich keiner eigenen Besprechung. Es handelt sich nämlich um einen nahezu un-

veränderten Nachdruck der 1986 im Frankfurter Sandler-Verlag erschienenen ersten Ausgabe. Da für Feuchtners „die Noten [...] die einzige verlässliche Quelle für die Schostakowitsch-Forschung“ (S. 11) sind, sah er sich nicht veranlasst, die seit den 1990er-Jahren vornehmlich im englischsprachigen Raum und fast schon zum Überdruß geführte Debatte um Solomon Volkovs Memoiren in irgendeiner Weise zu berücksichtigen. Dies gilt auch für neue Quellen wie den Briefwechsel mit Isaak Glikman, Daniel Shitomirskis Erinnerungen oder Šostakovičs 1989 aufgefundene Satire *Rajok*. Ebenso wenig haben die Bände der im Verlag Ernst Kuhn erschienenen *Schostakowitsch-Studien* Eingang in die musikanalytischen Überlegungen gefunden. Dies hat zur Folge, dass Feuchtners Text einen veralteten Wissensstand repräsentiert. Wer das in der Tat elegant und anregend geschriebene Buch in die Hand nimmt, sollte es also in dem Bewusstsein tun, ein bereits historisch gewordenes Rezeptionsdokument vor sich zu haben.

(November 2004)

Lucinde Braun

STEFAN KEYM: *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens „Saint François d'Assise“*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 557 S. (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 26.*)

Nicht nur die so genannte theologische Bachforschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts krankt an der Tatsache, dass die Beschreibung vor allem geistlicher Musik leicht in Symbolismus und Spekulation abrutschen kann und die Grenzen einer differenzierten Wissenschaftlichkeit verschwimmen. Auch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Olivier Messiaens hat in der jüngsten Vergangenheit eine Kluft zwischen zwei Lagern aufspringen lassen. Auf der einen Seite empfehlen etwa Paul Griffiths oder Klaus Schweitzer, bei der gehaltlichen Deutung der Werke Messiaens mehr auf die Musik als auf die religiös inspirierten und/oder biblischen Begleittexte des Komponisten zu achten, auf der anderen Seite klassifizieren Analytiker wie Aloyse Michaely die Einzelelemente der musikalischen Sprache Messiaens ausschließlich auf der Basis der Bedeutungen, die ihnen

vom Komponisten verbal zugeordnet wurden. Mit seiner Hallenser Dissertation zu Messiaens Opus magnum *Saint François d'Assise* unternimmt Stefan Keym eine Gratwanderung zwischen den Welten, indem er zwischen den beschriebenen Extrempositionen eine Synthese zu schaffen versucht – jedenfalls gelingt ihm hier eine deutlich differenziertere Sichtweise auf das Werk und sein Umfeld. Der Schwerpunkt der Untersuchungen Keyms liegt auf der Beantwortung der Frage, wie sich kompositorische Prinzipien (die Messiaen bereits seit seinem Frühwerk entwickelt hatte) in der für sein Œuvre einmaligen Situation des Zusammenwirkens mit einer narrativen szenischen Handlung verhalten; Keyms zentrale These, dass die Musik wesentlich von den parameterübergreifenden Kategorien „Farbe“ und „Zeit“ als Bindeglieder zwischen der satztechnischen Struktur, der theatralen Wirkung und dem christlichen Gehalt des Werkes bestimmt ist, wird in zwei großen analytischen Hauptteilen herausgearbeitet, die den Funktionen dieser Kategorien gewidmet sind. Dabei hilft eine auf die Entstehung des *Saint François d'Assise* ausgerichtete Werkschau, die (anders als etwa bei Michaely) historisch angelegt ist; Keym zeigt sich darüber hinaus als theologisch und kirchengeschichtlich außerordentlich kundiger Kommentator, auch in Hinsicht auf Elemente der von ihm ausführlich dargestellten zeitphilosophischen Übersicht. Und auch wenn Keym nicht der von ihm selbst aufgeführten Gefahr entgeht, zuweilen überdeutliche Semantisierungen von satztechnisch verhältnismäßig simplen Zusammenhängen vorzunehmen – gerade in Bezug auf die Harmonik des Werkes –, ist diese Arbeit ein Meilenstein in der Messiaen-Forschung: Keym vermag mithilfe einer „Baustein-Analyse“ die komplexen formalen Zusammenhänge von *Saint François d'Assise* darzustellen und damit endgültig die (u. a. von Harry Halbreich vertretene) These zu widerlegen, Messiaen schenke der großformalen Anlage keine Beachtung. Wohltuend ist außerdem die kompetente Anlehnung an die Klassifikation des modernen Musiktheaters, die von Keyms Doktorvater Wolfgang Ruf stammt. Und schließlich wird die Arbeit Keyms sicherlich dazu beitragen, das Interesse der Musikwissenschaft an dem lange vernachlässigten, aber gerade in der jüngeren Interpre-

tations- und Rezeptionsgeschichte zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereich des religiösen Musiktheaters zu steigern.
(November 2003) Birger Petersen

Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Susanne RODE-BREYMANN. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 276 S., Abb., CD (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 164.)

Die Forschungsperspektive dieses Bandes ist betont handlungszentriert. Da Frauen in der Operngeschichte als Sängerinnen eine herausragende Rolle spielten, lag es angesichts der allgemein üblichen Marginalisierung von Frauen nahe, ihre künstlerischen Leistungen als Sängerinnen und Gesangspädagoginnen zu dokumentieren. Im Mittelpunkt stehen einhundert Opersängerinnen, die im Rheinland gastiert haben, sowie zwanzig Gesangslehrerinnen, die dort lebten und arbeiteten. Neben allseits bekannten Sängerinnen wie Erika Köth und Edda Moser und Pädagoginnen wie Mathilde Marchesi überraschen Biographien und Tonbeispiele solcher Künstlerinnen, die heute weitgehend vergessen sind. Insgesamt wurde ein wichtiger Anfang gemacht, denn die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen haben eine Fülle von Forschungsstätten aufgesucht (Theatermuseen, Stadtarchive u. a.) sowie entlegene Zeitschriftenbeiträge aufgespürt. Da auch Studierende an dem Projekt beteiligt waren, fallen die Ergebnisse naturgemäß unterschiedlich aus (so konnte in einem Fall die deutsche Schrift einer Sängerin nicht entziffert werden, woraufhin man sich auf die Gehaltsangaben beschränkte). Diese kleinen Schwächen werden jedoch vor allem durch die Beiträge von Thomas Synofzik wieder ausgeglichen, dem die wichtigsten Ergebnisse zu verdanken sind. Er und Susanne Rode-Breyman vermeiden es, die Untersuchung auf allgemeingültige Folgerungen zuzuspitzen und belassen es bei der Materialsammlung. Besonders aufschlussreich (und vergnüglich) ist eine beigelegte CD mit 99 kurzen Klangbeispielen.

Die Liebe zum Detail und das Bemühen um Sichtbarmachung prägen das ganze Buch, das mit den teilweise rudimentären Quellen, den uneindeutigen Abgrenzungen und der auf Performativität ausgerichteten Betrachtung nach allen

Seiten hin Offenheit dokumentiert. Vor allem Lehrende an Musikhochschulen und Universitäten, die ihren Zöglingen praxisbezogene Forschung vermitteln möchten, können mancherlei Anregung erhalten.

(November 2004)

Eva Rieger

SUSANNE KOGLER: „Am Ende, wortlos, die Musik.“ *Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen.* Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal Edition/Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2003. 247 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 39.)

Der Titel dieses Buchs deutet nur teilweise seine wahre Zielsetzung an. Für Kogler ist die Beziehung zwischen Musik und Sprache wichtig, weil sie die Möglichkeit einer „ethischen“ Dimension im zeitgenössischen Komponieren eröffnet. Ein philosophischer Exkurs, der den Werkanalysen vorangeht, beschreibt, wie sowohl Theodor W. Adorno als auch Ludwig Wittgenstein durch Musik inspiriert wurden zu ihren eigenen Diskussionen über eine Sprache – die Sprache der Kunst –, die die konventionalisierten Beschränkungen der Wortsprache durchbrechen und dadurch die Freiheit und Integrität des Individuums feiern und befördern könnte.

Die hier analysierten Werke aus den frühen 1980er-Jahren – Hans Werner Henzes *An eine Äolsharfe*, Dieter Schnebels *Lied ohne Worte* und *Wölfl-Liederbuch* – stehen zur Wortsprache in ganz unterschiedlichem Bezug. Alle drei aber weisen das auf, was man einen narrativen Impuls nennen könnte. Diese direkte formale Beziehung zur Wortsprache ist, wie die Autorin argumentiert, unausweichlich, wenn die Werke ihr humanitäres Credo vermitteln wollen und hierzu den Hörer auffordern sollen, die eigenen gewohnten Rezeptionsmuster zu durchbrechen. Aber selbst diese Voraussetzung scheint nicht genug, um die gegebene Aufgabe zu verwirklichen, gibt sich doch Kogler große Mühe, nicht allein die Werke im Œuvre ihrer Schöpfer zu situieren, sondern auch ihre eigene Interpretation durch die Bezugnahme auf die Kommentare der Komponisten zu stützen. In der Tat wäre die Autorin keineswegs auf die Äußerungen der Komponisten angewiesen gewesen: Die größte Stärke der Untersuchung liegt nicht so sehr in

der durchaus anregenden philosophischen Argumentation als in der eleganten und evokativen Beschreibung der Gestalt der diskutierten Werke. Diese dichten Analysen sind der Höhepunkt des Buches; sie erreichen, was sicherlich das Hauptziel jeder Analyse sein sollte: dass der Leser die Musik hören möchte.

(Oktober 2004) Morag Josephine Grant

TATJANA BÖHME-MEHNER: *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 352 S., Nbsp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 61.)*

Die Musikwissenschaft tut sich schwer mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns, die allen Anfeindungen zum Trotz zu einer der bedeutendsten Theorien der Soziologie gehört, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Nach Ulrich Taddays Verdikt, die Systemtheorie sei „Luhmanns Variante der Autonomieästhetik“ (*Musik & Ästhetik* 1, 1997) – das sich freilich nur auf den Kunstbegriff des Soziologen bezog – hat es kaum ernst zu nehmende Auseinandersetzungen mit der Theorie gegeben. Das Problem liegt allerdings auch darin begründet, dass grundlegende gedankliche Strömungen der Soziologie in ihrem Kern in der Musikwissenschaft schon länger kaum wahrgenommen worden sind. Die Verabschiedung großer Teile der Soziologie vom dingontologischen Denken und die Hinwendung zur Untersuchung kommunikativer Prozesse muss der Musikwissenschaft allerdings auch angesichts einer Wissenschaftsgeschichte schwer fallen, die eng mit der Vorstellung von Musik als Werk verbunden ist. Gleichzeitig wird in der wissenschaftstheoretischen Diskussion das Werkparadigma immer häufiger in Frage gestellt, ohne dass bisher wirkliche Alternativen für die musikwissenschaftliche Praxis entwickelt wurden. Das Werk ist zum Problem geworden, und doch ist es noch immer unverzichtbar für das Selbstverständnis der Disziplin.

Während die Rezeptionsästhetik der 1970er-Jahre den Gegenstand „Text“ zumindest noch als theoretische, einheitliche Basis je unterschiedlicher Rezeptionsprozesse beibehielt, verabschiedet sich Luhmann mit seiner Theorie sozialer Systeme endgültig von der Welt der Dinge als Garanten der Realität und schafft ein

Modell, das allein Bewusstsein und Kommunikation, psychische und soziale Systeme kennt. Durch diesen radikalen Schnitt entledigt er sich des klassischen epistemologischen Problems von Wahrheit und Wirklichkeit des wahrgenommenen Objekts angesichts des wahrnehmenden Subjekts und setzt an die Stelle der Differenz von Subjekt und Objekt die grundlegende Funktion von Bewusstsein und Kommunikation: die Differenz von System und Umwelt.

Will man mit Hilfe der Systemtheorie Luhmanns nun ein Phänomen wie z. B. die Oper beschreiben, reicht – wie im dingontologischen Denken – die analytische Zerlegung in kleinste Dinge und die Beschreibung der aus ihnen geschaffenen Form nicht. Es müssen vielmehr die synthetischen Prozesse beschrieben werden, mit denen in der Wahrnehmung oder der Kommunikation die Differenzen entstehen, die es einem psychischen oder sozialen System ermöglichen, „Oper“ als etwas wahrzunehmen oder zu verstehen, das sich von seiner Umwelt abhebt. Dass Luhmanns Systeme sich durch das Differenzieren definieren, klingt nach einem Zirkelschluss, der aber bewusst mit in die Theorie einbezogen ist: Psychische und soziale Systeme sind selbstreferentiell und schaffen sich, so lange sie existieren, durch die differenzierenden Prozesse in Wahrnehmung bzw. Kommunikation immer wieder selbst: Sie sind autopoietisch. Gleichzeitig sind soziale und psychische Systeme funktional geschlossen, sie können existieren, eben weil es ihnen gelingt, die Umwelt auszuschließen. Veränderungen der Umwelt können das System in seiner Selektivität, nicht jedoch in seiner Operationalität verändern. Diese Hermetik ist der Systemtheorie nicht, wie es oft aus Unkenntnis geschieht, zum Vorwurf zu machen. Auch das dingontologische Denken baut ja auf dem logischen Zirkel auf, dass man das Sein voraussetzen muss, um beschreiben zu können, was ist. Weder dingontologisches noch systemtheoretisches Denken haben damit per se einen größeren Anspruch auf Wahrheit, kein theoretisches Modell ist letztlich wahr oder falsch. Sie schließen sich allerdings gegenseitig aus, sind miteinander nicht anschlussfähig.

Die Hermetik und der radikale Bruch mit dem Alltagsdenken und der Alltagserfahrung machen den Nachvollzug von Luhmanns Systemtheorie zu einer der größten gedanklichen

Herausforderungen. Auch das hat die Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit der Systemtheorie lange behindert. In letzter Zeit scheint Luhmann zitierfähig zu werden – wenn auch immer der Zweifel an der Tragfähigkeit der Theorie im Hintergrund mitschwingt, so z. B. in Tatjana Böhme-Mehners Dissertation. Böhme-Mehner nimmt sich nicht nur die hochkomplexe Systemtheorie vor, sondern auch das durch seine Multimedialität und frühe Kommerzialisierung vielleicht komplexeste soziale und künstlerische Phänomen der Kunstmusik: die Oper. Auch ihr Buch beginnt mit einer allgemeinen Einführung in die Systemtheorie, die nach wie vor notwendig ist, da eine Vertrautheit mit der Begrifflichkeit der Systemtheorie Luhmanns oder gar die Lektüre seiner umfangreichen Werke in der Musikwissenschaft kaum vorausgesetzt werden können. Sie beschreibt dann ihren individuellen Ansatz einer systemtheoretischen Operntheorie, um schließlich diese Theorie an Analysen der Opern *Fidelio*, *Don Carlos*, *Der Rosenkavalier* und *Street Scene* zu exemplifizieren. Angesichts der vielen Ansatzpunkte, die Böhme-Mehners Arbeit bietet, möchte ich mich hier auf die Diskussion der Frage konzentrieren, die sie in ihrem Titel aufwirft, eine Frage, die auf der Basis der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* ausbreitet, so eigentlich gar nicht gestellt werden kann und unter Luhmann-Kennern sicherlich zu Irritationen führen muss. Autopoietische Systeme „im Sinne Luhmanns“ definieren sich eben nicht durch ihre Offenheit, sondern können sich gerade nur durch ihre Geschlossenheit immer wieder selbst reproduzieren. Das weiß Böhme-Mehner freilich auch, wie die Lektüre ihres Theoriekapitels zeigt. Doch ganz offenbar scheut sie vor der Radikalität des Gedankens zurück. Ohnehin scheint ihr Systembegriff eher von den frühen Arbeiten Luhmanns beeinflusst zu sein, die sich noch an die Theorie der Handlungssysteme seines Lehrers Talcott Parsons anlehnen. Nach der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* und z. B. auch in *Die Kunst der Gesellschaft* ausbreitet, wäre zu erwarten gewesen, dass ein „System Oper“ durch eine Leitdifferenz beschrieben würde, die die Geschlossenheit produziert, und nicht, wie bei Böhme-Mehner, durch seine Umwelt und Anschlussfähigkeit nach außen. Böhme-Mehners Ansatz ist nicht grundsätzlich verfehlt, er ist in

seiner Durchführung nur eben nicht „im Sinne Niklas Luhmanns“. Argumentiert man auf der Grundlage einer Systemtheorie, die Offenheit zur Definition von Systemen erlaubt, kann man nicht von Autopoiese sprechen, deren Vorhandensein man ohnehin nur dann konstatieren sollte, wenn man die grundsätzliche Geschlossenheit des Systems auch nachgewiesen hat.

Böhme-Mehner argumentiert mit Hilfe einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur. Die Fülle des bibliographischen Materials, die sie zusammengetragen hat, ist beeindruckend (und belegt, wie gründlich sich andere kunstwissenschaftliche Disziplinen im Gegensatz zur Musikwissenschaft bisher mit dem Thema auseinandergesetzt haben). Auf Luhmanns Schriften wird dagegen zu oft nur sehr global und ohne konkrete Verweise auf seine Schriften hingewiesen. Bei manchen Aussagen hätte ich mir gewünscht, einmal die gemeinte Stelle im Original zurate ziehen zu können. Diese argumentative Ferne vom Original und die Nähe zur Sekundärliteratur bewirken gelegentlich den Eindruck einer Unschärfe der Begrifflichkeit. Allerdings versucht Böhme-Mehner erklärtermaßen auch nicht, die Systemtheorie im strengen Sinne anzuwenden, sondern vielmehr die gültigen Paradigmen der Musikwissenschaft behutsam um einen kommunikationstheoretischen Ansatz zu erweitern. In ihrem Versuch, Brücken zu bauen, lehnt sie sich daher immer wieder an dingontologisches Denken an, z. B. durch ihre grundsätzliche Nähe zu der traditionellen Vorstellung vom Werk als Gegenstand. Das Bemühen um Anschluss an den gewohnten Diskurs merkt man besonders ihren analytischen Kapiteln an. Hier werden Opern textlich und musikalisch analysiert, es werden Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte und zum gattungsgeschichtlichen Kontext geliefert und in ihrer Bedeutung für das Werk eingeordnet. Ihre Vorgehensweise beantwortet jedoch nur unbefriedigend die für die Einführung einer neuen Theorie essentielle Frage nach ihrem Nutzen und dem Innovationswert. So fragt man sich bei der Lektüre besonders der analytischen Kapitel oft, was sich änderte, wenn man die systemtheoretische Terminologie durch traditionelle Begriffe ersetzte, wenn man z. B. statt von „symbolischer Generalisierung“ einfach von „Metapher“ oder „Symbol“

sprache, statt von „System Oper“ oder „System Musik“ einfach von „Oper“ bzw. „Musik“?

Die Arbeit Böhme-Mehners ist ein Plädoyer für die Beschäftigung mit den kommunikativen Funktionen der Musik, die von der Disziplin viel zu lange vernachlässigt wurden. Sie zeigt auf, welches Potential in der Untersuchung der Kommunikationsprozesse innerhalb einer Oper wie auch zwischen Oper und Umwelt (bzw. zwischen Produzenten und Rezipienten) liegt. Allerdings hat sich gerade die Opernforschung selten einer radikalen Autonomieästhetik hingegeben. Die Argumentation für eine Anwendung der Systemtheorie Luhmanns überzeugt allerdings nicht. Seine Systemtheorie kann man nur ganz oder gar nicht betreiben. Sie erlaubt keine Anschlussmöglichkeiten an das dingontologische Denken, wie z. B. den traditionellen Werkbegriff – es sei denn als Umwelt, von der sich das System Systemtheorie abgrenzt. Jede Öffnung des Systems auf operativer Ebene muss theorieimmanent unweigerlich zu seinem Zusammenbruch führen – um dieses zu erkennen, muss man kein „Luhmann-Apologet“ (S. 320) sein, es reicht die informierte Gegnerschaft. So bleibt die Frage im Titel, wie immer sie auch gemeint und zu verstehen ist, zwangsläufig ohne Antwort. Systemtheorie im tatsächlichen „Sinne Niklas Luhmanns“ ist nur möglich, wenn man – wie der Bielefelder Soziologe – einen Paradigmenwechsel für sich reklamiert. Als Konsequenzen muss man dann allerdings ertragen, dass die eigene Disziplin auf der Ebene der systemtheoretischen Metawissenschaft ihren gewohnten Gegenstand und damit auch ihre Identität verliert, sodass als Folge hieraus Kommunikation mit traditionellen Denkenden hoch problematisch wird. Eine solche Radikalität ist allerdings von einer Dissertation, die ja auch nicht außerhalb sozialer Systeme entsteht, nicht zu fordern.

(März 2005)

Dietrich Helms

TOBIAS WIDMAIER: *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.* Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 276 S.

Es ist ein Charakteristikum der dem deutschen Musikalienleihhandel gewidmeten Ha-

bilitationsschrift von Tobias Widmaier, dass sie sich einem Thema widmet, das ein abgeschlossenes Kapitel der Geschichte vorstellt. In die im Untertitel angegebene Zeitspanne fallen Aufstieg und Niedergang des Musikalienleihhandels. Ein wahrhaft historisches Thema, das der Autor engagiert zu seiner Sache macht!

Die Voraussetzungen, unter denen Widmaier den Stoff in Angriff nahm, sind kaum günstig zu nennen. Nicht ohne Grund und Not finden sich eingangs kritische Bemerkungen zur Forschung. Die primär auf Werkbetrachtung fixierte Disposition der Musikwissenschaft habe „dazu geführt, daß Aspekte, wie sie hier angeschnitten werden, bislang nur wenig Aufmerksamkeit erhalten haben“ (S. 11). Weiter heißt es: „Der Musikalien(leih)handel als die wohl wesentlichste Institution musikalischer Grundversorgung bleibt vielfach unberücksichtigt, oder von ihm ist nur vage die Rede“ (S. 13). Im Gegenzug verspricht der Autor ein „relativ klar konturiertes Bild der Entwicklung des Musikalienleihhandels in Deutschland“ (S. 14). Dass dem Wort „relativ“ Gewicht zukommt, erklärt sich aus der ungleichen Quellenlage und dem Mangel an Vorarbeiten.

Ausführlich skizziert Widmaier die Quellenlage und benennt die Bausteine, die sein Vorhaben voranbrachten. Neben den nach 1773 greifbaren gedruckten Leihverzeichnissen zählen hierzu zu noch einen der Fundus des lokal- oder regionalgeschichtlichen Schrifttums (den der Autor zu unterschätzen neigt), zum anderen Mitteilungen aus musikalischen Fachorganen zusammen mit Nachrichten über einzelne Akteure des Leihhandels, denen Porträts gewidmet sind. Die zuverlässigsten Materialien, die der Skizzierung der Topographie dienen, entstammen vor allem dem *Allgemeinen Adressbuch für den Deutschen Buchhandel* (1839–1942). Mit ihrer Auswertung erhellt sich die Verbreitung des bis 1890 auf rund 400 Leihbibliotheken angewachsenen, jedoch fortan rapide schrumpfenden Geschäftszweigs, der 1925 noch 36 Institute aufwies, etwa dieselbe Anzahl wie 1840. Tabellarische Übersichten beleuchten außerdeutsche Leihinstitute und liefern Einblicke in Firmenverzeichnisse von 1840/45, 1870 und 1925.

Vor eine ungleich schwierigere Aufgabe sah sich Widmaier gestellt, um den Übergang zur Blütezeit des Leihhandels transparent zu ma-

chen. Mutig fasste er den Entschluss, 89 Leihunternehmen zwischen 1773 und 1840 nachzuweisen. Zusammen mit den o. g. Porträtebenen die Profile von zwölf Städten den Weg ins 19. Jahrhundert. Mehrfach betont der Autor die Grenzen des Machbaren und räumt die Vorläufigkeit mancher Resultate ein. Es schmälert die Bedeutung der Studie keineswegs, wenn die Chronologie deutscher Geschäftsgründungen (S. 114 ff.) mit Ergänzungen rechnen muss. In die Datenreihe wären etwa für das 18. Jahrhundert aufzunehmen: Straßburg (1783), Neuwied/Koblenz (1786), Osnabrück (nach 1791), dann auch Dresden und Riga (um 1800). Reibungslos vertragen sich die Zusätze mit dem von Widmaier entworfenen Gesamtbild, demzufolge das Aufkommen des deutschen Musikalienhandels, dem gewerbliche Lesebibliotheken ein Vorbild gaben, nach 1773 anzusetzen sei. Irritation lauert an anderer Stelle. Im Berner *Hoch-Obbrigkeithlich-privilegierten Wochenblatt* vom 5. April 1754 soll die Nachricht gedruckt stehen, es habe sich „Hr. Hornschuh, Musikmeister an der Kramgasse, entschlossen, Musikalien auszuleihen, so, daß gegen sechsmonatliches Abonnement von 5 Franken für die Hauptstadt, 6 Franken für das Land, alle Monate drei sich nach Belieben zu wählende Werke ausgegeben werden, wobei sich aber freie und unversehrte Zurücksendung versteht“ (zit. nach: Hans Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815–1915*, Bern 1915, S. 27 f.). Falls kein Schreibfehler vorliegt, wären Idee und Praxis des Musikalienleihhandels – und zwar in ziemlich ausgereifter Form – rund zwanzig Jahre früher anzusetzen. Das Datum der schweizerischen Gründung frappt umso mehr, als sich die angeblich nicht einflusslosen ausländischen Vorreiter als Spätgründungen erweisen könnten, Paris mit dem Jahr 1765, London mit 1770.

Die dokumentarische Dimension kehrt in jenen Teilen der Arbeit wieder, die mit der Organisation des Leihwesens und der Eruiierung bzw. statistischen Auswertung von Leihverzeichnissen befasst sind. Das Resultat der Bestandsaufnahme kristallisiert sich im Anhang mit einem „Verzeichnis der erhaltenen Kataloge von Musikalien-Leihinstituten (mit Standortnachweisen)“. Mit der ungleichen Quellenlage wird die Forschung abermals konfrontiert, da die Überlieferung von Leihverzeichnissen

bald nach 1870 jäh abbricht, was für die Darstellung der Spätzeit nicht ohne Folgen bleibt. Sekundärquellen helfen, das Vakuum zu überbrücken, darunter Quellen aus zweiter Hand, aus denen eine heftige Aversion gegen die so genannte „leichte“ Musik spricht.

Mit Rücksicht auf die Quellenlage widmen sich die Detailstudien der Blütezeit des Leihhandels inmitten des 19. Jahrhunderts. Nicht zufällig sind es ausgewählte Leihkataloge dieser Ära, die der genauen Analyse unterzogen werden, womit das 18. Jahrhundert merklich zurücktritt. In den Kapiteln zur Blütezeit des Leihwesens begegnet ein an Facetten reiches Bild mit ausführlichen Erörterungen zur Abwicklung des Leihverkehrs (Nutzung und Gebühren), zum Umfang, Angebot und Wandel der Leihbestände. Leider verbieten sich mangels Unterlagen Aussagen zur Kundschaft. Immerhin hält die Evaluierung ausgewählter Leihbestände aufschlussreiche Hinweise zum Anspruchsniveau und zu den Vorlieben der Interessenten bereit, sofern – wie wohl anzunehmen ist – die Nachfrage das Angebot regulierte. Das Ergebnis überrascht nicht, dass die zum höheren oder mittleren Bürgertum zählenden Entleiher die zwei- oder vierhändige Klavier- und Gesangsliteratur eindeutig favorisierten, mit anderen Worten: Werktitel begehrten, hinter denen sich in der Mehrzahl die leichteren Genres von Musik verbergen. Offenbar sah sich die ernstere Musik – im Unterschied zur Frühzeit – zusehends auf ein Schattendasein reduziert; später apostrophierte man sie als ein „kostbares Schmerzenskind der Leihanstalt“ (S. 185). Widmaier spricht von der Diskrepanz zwischen Bildungsanspruch und Kommerz. Schon inmitten des Jahrhunderts fiel es schwer, sich über den Segen und Fluch der Musikalien-Leihanstalten zu verständigen. Während Eduard Hanslick sie 1853 zu den einflussreichsten Mitteln der musikalischen Bildung zählte (S. 10), sprach Adolf Bernhard Marx zwei Jahre später von „unseligen Musikleihinstitute[n], die so viel zur Verseichtung und Erkältung des Musikwesens beigetragen haben“ (S. 141). In letzter Instanz befriedigte der Leihhandel in seiner Blüte- und Spätzeit primär die Belustigungswut der Kunden, und eben diese Lust trieb den Erwerbszweig fatalerweise genauso in den Ruin wie ein engstirnig auf ernste Musik geeichtetes Berufsethos, weil er dem Meer kurzle-

biger Schlager nicht gewachsen war, ihm überdies die Konkurrenz wohlfeiler Druckerzeugnisse im Wege stand und obendrein die zum passiven Musikgenuss einladenden Medien in die Quere kamen. Die Ironie der Geschichte will es, dass der Leihhandel an der Distribution einer Ware zugrunde ging, die ursprünglich im Sortiment einer wohlgeordneten Leihanstalt eine sekundäre Rolle spielen sollte. Mit den hier greifbaren, auch aus der Leserforschung bekannten kulturgeschichtlichen Perspektiven, die auf eine eklatante (Selbst-)Überschätzung des Bürgertums hindeuten oder gar auf dessen Versagen gegenüber den ein Kunstinteresse verlangenden Schöpfungen, muss ein jeder Leser allein fertig werden. Widmaier bringt solchen Überlegungen, die auf die bürgerliche Mentalität ein kritisches Licht werfen, nur geringes Interesse entgegen – und er lässt, was hierfür bezeichnend ist, seine Schrift mit einer eiskalten tabellarischen Übersicht zu den Ruinen des Leihhandels von 1925 enden. Gleichwohl hat er auf seine Weise die Zeitspanne von der Klassik bis hin zur Moderne vom Kopf auf die Füße gestellt, indem er sie im Spiegel eines Ausschnitts von Realität zu fixieren versteht und nicht länger mehr im Widerschein von längst fragwürdig gewordener Idealität. Der Autor ist beim Wort zu nehmen, wenn zu resümieren bleibt, was die Studie als Ganzes bietet: „ein relativ klar konturiertes Bild der Entwicklung des Musikalienleihhandels in Deutschland“ (S. 14).
(Januar 2005) Martin Thrun

Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Staatsoper Unter den Linden hrsg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER. Schliengen: Edition Argus 2001. 390 S., Abb., Nbsp.

Dieser verlegerisch ungewöhnlich liebevoll betreute Band dokumentiert ein zweiteiliges Symposium, das im April 1998 bzw. 1999 in der Staatsoper Unter den Linden in Verbindung mit dem Wissenschaftskolleg zu Berlin veranstaltet wurde und viel germanistische, historische, musikwissenschaftliche und philosophische Prominenz versammelte. Dort wurden die zum Thema gehörigen Fragestellungen in exemplarischer Totalität und auf einem Niveau behandelt, die Anlass geben sollten, bei weite-

ren Behandlungen des auf fatale Weise ergiebigen Themas genauer als bisher zu überlegen, was an Neuem noch beizubringen wäre.

In die Rubriken „Theorie und Kulturgeschichte“, „Musikästhetik“ und „Werk und Rezeption“ unterteilt, reicht der Ambitus von Grundsatzfragen bis zur Erschließung neuen Materials (u. a. zur *Freischütz*-Rezeption oder zu eher ideologisch als ästhetisch beachtlichen Werken von August Bungert), von der eindringlichen Beschreibung von Symbolorten wie der Wartburg und Bayreuth bis zu Fritz Langs Film *Nibelungen*, von Carl Maria von Webers *Freischütz* über Robert Schumann und Richard Wagner – als dem Gravitationspunkt – bis zu Arnold Schönbergs *Moses und Aron*. Gescheiter, umfassender, differenzierter abgehandelt, dazu kompetenter eingerahmt als durch Herbert Schnädelbachs Überlegungen zur „Optik der Weltanschauung“ kann man das Thema derzeit nicht finden.

So taugt als Einwand kaum, dass der Leser von sich aus einen Dialog der Gesichtspunkte bzw. Autoren herstellen muss, der im Buch nicht stattfindet. Die zweigeteilte Veranstaltung mag das Dilemma vieler Kongresse, Symposien etc. befördert haben – dass, wenn nicht schon parallel laufende Sektionen das Sym-Position verhindern, dies durch kurzfristig an- und abreisende Kollegen besorgt wird. Die Abwesenheit jedweder Obrigkeit im ästhetischen Ideal-Gemeinwesen Nürnberg findet man im vorliegenden Bande zweimal, die nationalistischen Änderungen der Sachs-Ansprache dreimal und unterschiedlich gründlich, behandelt. Herausgeber, welche von sich aus, angefangen bei Querverweisen, intertextuell nacharbeiten wollen, stehen freilich, sofern sie nicht rigoros verfahren wie Edward E. Lowinsky im Bericht über die New Yorker Josquin-Konferenz 1971, vor kaum lösbaren Aufgaben; eine Wiedergabe der in der Einleitung erwähnten Podiumsdiskussion hätte hier bestenfalls partiell Abhilfe schaffen können. Niveau und Anspruch der Beiträge und das interdisziplinäre Gesamtkonzept legen die Frage dringlicher nahe als – u. a. bei Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer – differierende Bewertungen.

„Deutsch und echt“ – die Vorgeschichte, erst recht die Nachgeschichte haben dazu ermuntert, das „und“ weniger ergänzend als gleichsetzend zu verstehen. Wenn Deutsche schon

im 18. Jahrhundert nur den „vermischten“ Geschmack als eigenen pflegten, sollte wenigstens die Qualität der Pflege anderen überlegen sein – die Anmaßung hatte, begünstigt durch die „deutsche Misere“, auch ihre Unschuldzeiten. Thomas Mann hat von der „heroischen, geschichtlich legitimen Epoche“ der „nationalen Idee“ gesprochen, „bevor sie verwirklicht wurde“ – auch hieraus nährte sich ihre Virulenz zu Zeiten, da von Unschuld keine Rede mehr sein konnte; das wog zehnmal schwerer als der historische Bezug des „welschen“ Tands auf die Herrschaft des spanischen Kaisers. Das ambivalente Verständnis des Deutschen einerseits „als des Universellen, als die große, umfassende Synthese“, andererseits als „schroffe Abgrenzung gegen alles Nichtdeutsche und seine pointierte Bestimmung als Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit“ (S. 9) besorgte kulturkonservativ-nationalistischen Überzeugungen genug Standfestigkeit, um mangelndes Staatsbewusstsein zu ersetzen bzw. nach 1871 chauvinistisch aufzublasen. Dagegen wog das Scheitern aller Versuche gering, „Deutschsein“ konkreter zu bestimmen – Wagner höchstselbst nannte es am Ende ein „reines Metaphysicum“. Die Beiträge, die diesen Ansatz jeweils in spezielle Bereiche hinein entfalten bzw. von dorthin begründen (Herfried Münkler, „Kunst und Kultur als Stifter nationaler Identität“; Wolfgang J. Mommsen, „Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat“; Wolf Lepenies, „Es gibt keine deutschen Meister mehr“; Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“; Adolf Nowak, „Vom ‚Trieb nach Vaterländischem‘. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts“; Hermann Danuser, „Heil’ge deutsche Kunst? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion“) gehören zu Basistexten, die Besseres verdient haben als das, wie immer ehrenvolle, Staatsbegrännis in einem Kongressbericht.

Nicht nur sie. Ihnen zur Seite stehen gewichtige Materialarbeiten, Nike Wagners („Letzte Frage an den deutschen Geist“) exemplifizierte Kongruenz von differenzierender Pointierung und stilistischer Brillanz, eine eindringliche Darstellung des Verhältnisses von „Nationalidee und großer Sinfonie“ (Siegfried Oechsle), eine ebensolche des „Rheins als Symbol [...] in der Symphonik des 19. Jahrhunderts“ (An-

dreas Eichhorn), neue, aufregende Auskünfte über scheinbar Bekanntes (Martina Sichardt über Schönbergs *Moses und Aron*) und Reinhold Brinkmanns Überlegungen zum Thema „Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner“, exemplarisch auch im beidseits unideologischen Abstand, auf den noch jede Behandlung des Themas verpflichtet bleiben sollte: demjenigen ebenso von Alibi wie von Denunziation. – Übrigens hieß der Schriftsteller und langjährige Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung nicht Heinrich Lilienstein (S. 30 bzw. S. 388), sondern Lilienfein. (November 2004) Peter Gülke

THORSTEN KLAGES: Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 122 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 3.)

Immer noch gibt es nur wenige Versuche, theoretisch fundiert über die kreativen Auswirkungen von Klangaufzeichnung nachzudenken. Dieses Buch, entstanden aus einer Magisterarbeit, will eine solche Theorie begründen. Der Autor arbeitet dabei mit ganz unterschiedlichen Medienbegriffen, z. B. dem Prothesenbegriff von Marshall McLuhan, vor allem aber Niklas Luhmanns Unterscheidung „Medium“/„Form“. Durch dieses Begriffspaar sollen „mediale“ und „nicht-mediale“ Musik ohne die Traditionslast der herkömmlichen Fachsprache miteinander verglichen werden. „Medial“ ist dabei eine Musik, die nicht einfach durch Medien übermittelt wird, sondern bewusst mit dieser Medialität umgeht bzw. diese thematisiert (etwa eine Tonbandcollage, die nicht den Anspruch erhebt, eine Realität jenseits des Mediums getreu abzubilden). Klages’ Augenmerk liegt auf der Medialisierung (der Technifizierung selbst) und nicht der Mediatisierung (deren semiotische Folgen). Mühevoll beschriebene etwa von Tonbandverfahren sollen die Basis für eine Diskussion zu „Recording as Medium“ im Sinne Luhmanns liefern. So interessant diese These auch sein mag, ihre Umsetzung ist in zweierlei Hinsicht kritisierbar. Erstens lässt die Konzentration auf technische Beschaffenheiten nur wenig Raum für konkrete Beispiele, und auch bei diesen konzentriert sich der Autor auf die technische

Herstellung, statt auf das künstlerische Resultat. Eine empirische Überprüfung der Thesen wäre aber nur dann möglich, wenn die Resultate entsprechend genau analysiert worden wären. Zweitens ist der Textaufbau unnötig kompliziert, vor allem wenn es darum gehen soll, nicht nur medientheoretisch bzw. systemtheoretisch Eingeweihte, sondern vielleicht auch ‚normalsterbliche‘ Musikwissenschaftler zu erreichen und zu neuen Gedanken herauszufordern: Zum Beispiel wird die Luhmann'sche Begriffsbildung, im ersten Hauptkapitel eingesetzt, erst im zweiten Hauptkapitel erklärt; ein Register hätte hier auch geholfen. Und selbst in der Textgestaltung wird das Medium ironischerweise oft viel zu sichtbar: Die Spuren der Cut-&-Paste-Technik – hier eine falsche Fußnoten-, da eine durcheinander geratene Subkapitelnummerierung – helfen dem Leser nicht weiter.

(Oktober 2004)

Morag Josephine Grant

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 13: La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro METASTASIO bearbeitet von Thomas CLITAU. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIV, 182 S.*

Mit *La contesa dei Numi* liegt ein weiterer sorgfältig edierter und kommentierter Band der Gluck-Gesamtausgabe vor. Das Vorwort gibt umfassende Informationen zu Glucks Position als Opernkomponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Entstehung, zur Textvorlage, zur Uraufführung und zu der Überlieferungssituation; die Bewertung von Glucks Vertonung könnte hingegen ausführlicher und fundierter sein: Dass ein Coro mit Solisten besetzt ist, ist eher selbstverständlich und braucht nicht eigens erwähnt zu werden, die Mitwirkung von Bläsern hingegen ist – nach dem Usus der Zeit – nicht unbedingt auszuschließen, selbst wenn Gluck sie in früheren Werken eigens vorgeschrieben hat. Lobenswert ist die Erwähnung und zusätzliche Analyse von Entlehnungen und Wiederaufnahmen.

Wie in den meisten Bänden der Gluck-Gesamtausgabe wird durch Faksimiles einzelner Beispiele Einblick in die Quellen gegeben, der Uraufführungsort abgebildet sowie das Text-

buch der Uraufführung als Faksimile wiedergegeben. Die Aussetzung des Continuo-Parts im Blick auf die praktische Verwendung der Ausgabe folgt den generellen Richtlinien der *Gluck-Gesamtausgabe*, wobei nicht ganz klar ist, ob die Aussetzung ebenfalls von der Herausgeberin stammt (bei den sehr sinnvollen Vorschlägen für Verzerrungen in den Stimmen ist dies angegeben). Plausibel ist auch aufgrund der Quellenlage die Differenzierung von Anmerkungen im Haupttext einerseits zur Hervorhebung wichtiger Varianten und Einzelbemerkungen im Kritischen Bericht andererseits, um die Abweichungen aller Quellen zu dokumentieren. Aufschlussreich sind zudem die Bemerkungen zur Aufführungspraxis, insbesondere zur Wahl des Tempos, das in Verbindung mit den zugrunde liegenden Affekten gesehen werden sollte.

(März 2005)

Elisabeth Schmierer

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 13: Pariser Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Sonja GERLACH und Klaus LIPPE. München: G. Henle Verlag 1999. XII, 199 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 16: Londoner Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 1997. XII, 209 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe VIII, Band 1: Divertimenti zu fünf und mehr Stimmen für Streich- und Blasinstrumente. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1994. XIV, 240 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XI, Band 2: Streichtrios 2. Folge. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft): Hrsg. von Bruce C. MACINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1996. XII, 83 S.*

Die Edition der Sinfonie-Bände stützt sich ausnahmslos auf die vorhandenen Autographe Haydns, die gegenüber den Drucken, die zahllose fremde Eingriffe aufweisen, weit zuverlässiger sind. Bei den *Pariser Sinfonien* konnte allerdings auch auf das Esterhazy'sche Aufführungsmaterial zurückgegriffen werden, das zahlreiche Ergänzungen und Präzisierungen ermöglichte, die zu Recht als solche gekennzeichnet wurden, obwohl sie natürlich von unschätzbarem Wert sind. Umso erstaunlicher ist, dass diese Zusätze an manchen Stellen so-

zusagen in dubio pro Autograph weggelassen wurden, wie die Bindungen im T. 45 des Trios der *Sinfonie Nr. 84*. Neuere Forschungen zur Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel, 1687–1755, und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005) zeigen, dass wir mit den Partituren nur unvollständige Anweisungen vorliegen haben, die nach dem festen Usus des Orchesters ergänzt wurden – wie es auch die Esterhazy'schen Stimmensätze bezeugen. Im Gegensatz dazu ist bei den *Londoner Sinfonien* die Orientierung am Autograph zu begrüßen, wodurch viele willkürlich anmutende Phrasierungen der Edition von Robbins Landon entfallen (vgl. etwa im 4. Satz der *Sinfonie Nr. 98* die Takte 432 ff.). Darüber hinaus wird im Vorwort eine Vielzahl von Zeugnissen für den Beinamen der so genannten „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ angeführt.

Im Gegensatz dazu konnte sich die Edition der *Divertimenti* nur auf Abschriften stützen, was denn auch notwendigerweise zu einer weit komplexeren Lesartenbeschreibung führt. Den Band rundet eine umfangreiche Liste apokrypher *Divertimenti* ab. Der Band mit den Streichtrios ist dagegen ein praktisches Beispiel zum Band *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988*, hrsg. von Hanspeter Bannwitz u. a., Stuttgart 1991. Ausführlich und nachvollziehbar werden die Gesichtspunkte erörtert, die in schwieriger und kritischer Abwägung aller Punkte zur Aufnahme oder Ablehnung der Werke geführt haben. (Februar 2005)

Christian Berger

Eingegangene Schriften

REINHARD AMON: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durcmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde. Wien/München: Doblinger / Stuttgart: Metzler 2005. 416 S., Abb., Nbsp.

L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, June 27–29, 2001. Hrsg. von Massimiliano ROSSI und Gioffredi SUPERBI. Florence: Leo S. Olschki 2004. Band I: Genre and Genealogy, XXVII, 175 S., Abb.; Band II: Dynasty, Court and Imagery, VI, S. 179–468, Abb., Nbsp. (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 20.)

STEPHAN AUFENANGER: Die Oper während der französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper. Tutzing: Hans Schneider 2005. 538 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)

The Beethoven Violin Sonatas. History, criticism, performance. Hrsg. von Lewis LOCKWOOD und Mark KROLL. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2004. VII, 164 S., Abb., Nbsp.

Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bonn, 18.–20. Juni 1998. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG, Ingeborg MAASS und Wolfgang OSTHOFF. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2004. XII, 362 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 15.)

MARCO BEGHELLI: La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003. 626 S., Abb., Nbsp. (Premio Internazionale Rotary Club di Parma „Giuseppe Verdi“ 3.)

FRAUKE BEHRENDT: Handymusik. Klangkunst und „mobile devices“. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. VIII, 87 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 5.)

Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Band 6: Beiträge der Kolloquien 2002–2003. Hrsg. von Friederike BÖCHER. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2005. 256 S., Abb., Nbsp.

Luciano Berio. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2005. 116 S., Abb. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 128.)

Das Bild der italienischen Oper in Deutschland. Hrsg. von Sebastian WERR und Daniel BRANDENBURG. Münster: LIT Verlag 2004. 286 S., Abb. (Forum Musiktheater. Band 1.)