

---

## BESPRECHUNGEN

---

ECKHARD ROCH: *Chroma – Color – Farbe. Ursprung und Funktion der Farbmeter in der antiken Musiktheorie.* Mainz: Schott 2001. 311 S., Abb. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Wird über die Begegnung von Farbe und Ton gehandelt, mag an Farbenmusik, medial gestiftete Kontiguitäten, Synästhesie oder die Kolorierung von Noten gedacht werden. Es kommt die Toneigenfarbe, Chroma genannt, in den Sinn. Einmal wäre es das tatsächliche Beieinander von Ton und Farbe, im anderen Fall eine Benennung in Wahrnehmung intermodaler Qualitäten. Den semantischen Aspekt verfolgend, ließe sich der Begriff „Klangfarbe“ hinterfragen oder das metaphorische Reden mit Farbbegriffen über die Anmutungen und Empfindungen thematisieren, die im Zusammenhang mit Tonskalen für jedermann verlässlich da sind oder per analogiam konstruiert werden können.

Heißt es, „Ursprung und Funktion der Farbmeter in der antiken Musiktheorie“ zu ergründen, wird untersucht werden wollen, wo die Übernahme von Farbbegriffen ins Akustische in jener Epoche herrührt, welche begriffsbildnerischen Leistungen sie in nämlichem Sinnkontext zu leisten vermochte und wie sich sprachliche Bezüge wandelten. Die Darstellung kann auf Augenscheinliches, die Frühgeschichte der Chromatik, konzentriert werden; diese im Wechselbezug von klanglichen Erscheinungen, den durch sie evozierten Empfindungsgehalten und ihren sprachlichen Fixierungen. Es wird nach der Herausbildung einer Zentralbedeutung in Bezug auf Referenz und Denotation zu fragen sein. Dann gibt es zwei Wege, Begriffsgenesen nachzusteigen: etymologisch auf die Tiefe der Herkunft gehend, wortfeldlich auf ein oder mehrere Verweisungs- respektive Übertragungszentren.

Keine Begriffsgeschichte im Sinne einer „Überlieferungsgeschichte“ der verschiedenen mit „Farbe“ benannten musikalischen Sachverhalte vorzustellen war intendiert, nicht zuerst Chronologisches, wie vielmehr historisch-systematische Ausbreitung. „Systematisch“ meint eine „synchrone Analyse“ genannte Methode.

Als zentrale Aufgabe stellte sich herauszufinden, worin der gemeinsame Nenner im Gebrauch des Begriffes Chroma zu Zeiten und in Kontexten besteht, aufgrund welcher Denkstrukturen es zu der gemeinsamen Benennung verschiedener Phänomene et vice versa der verschiedenen Benennung eines offensichtlich gleichen Phänomens gekommen ist. Um die semantischen Tönungen des Begriffes gleichzeitig zu erfassen, schichtet die „synchrone Analyse“ diese übereinander. Es galt ein Puzzle von Bedeutungen, Beziehungen und Referenzen zusammensetzen. Aber: „Bekannt sind nur Ausschnitte, Bruchstücke eines Ganzen, das als solches nie erscheint.“ Ein Problem bleibt stets virulent, sachnotwendig auch die Kette zeigen zu wollen ohne etymologische Klarheit herzustellen, ohne dem semantischen Ausbreiten wie dem Bemühen um Systematisierung das historische Schauen im Sinne des beschworenen evolutiven Gedankens überordnen zu können. Unverzichtbar wird eine profilierte Methodik diachroner Linguistik. Sollte es doch darum zu tun sein, Konstanten herauszufinden, die die Glieder zu einer Kette verbinden. Für die Lösung von Ursprungsproblemen geht es nur in Kooperation. Dabei wäre dann etwa zu sagen, inwieweit der Terminus auf einen Akt begrifflicher Setzung zurückgeführt werden kann und inwiefern im Hinblick auf solche von der überindividuellen terminologischen Prägekraft „des Geistes“ auszugehen wäre. Stattdessen kommt beides nebeneinander als Möglichkeit zu stehen.

Warum der Gesamteindruck nicht einheitlich werden will, hat zwei Gründe: Alle historische Detailsicht kann nicht aufwiegen, was ein Sujet, bei dem es um Denkstrukturen gehen soll, an mentalitätsgeschichtlicher, wahrnehmungs- und ausdruckspsychologischer wie auch sprachwissenschaftlicher Durchdringung nötig hat. Wortschöpfungen entspringen in jener antiken Epoche noch weithin dem Anschauungskreis der Sprachgemeinschaft. Auch hier war das Zeitalter eines des Überganges. Vormalis leistungsfähige Wahrnehmung, aber ein Hang zum Konkretismus, zu katathymen Momenten, Gefühlstönen und Willensregul-

gen, zu einer willfährigen Vermischung von Funktionsgebieten, schließlich im Denken eine Anschauungsdrastik begegnen dem Bestreben, alle Realitätsbereiche abstrahierend zu durchpflügen. Da ist des Weiteren das Gestrüpp griechischer Begriffsfindungen, das sich gerade in Bezug auf die vortastende sprachliche Bewältigung musikalischer Sachverhalte undurchsichtig, gar widersprüchlich darstellt. Die Buntheit der Anwendung von Farbmotiven in Bezug auf das Chroma tritt als Beispiel entgegen.

Die detaillierte Ausbreitung lässt aber ein nuanciertes Spektrum farbinspirierter Begriffsfindungen für musikalische Sachverhalte ansichtig werden. Der Ursprungsrekurs auf das Körperliche, die Hautfarbe vornehmlich, wie der ethische Charakter, der vielfältig religiös, erzieherisch, kosmologisch schillert, sind sich durchhaltende Bezugslinien. Meist aus der Praxis und einer nicht wissenschaftlich geschliffenen, sondern durch Empfindungszusammenhänge, anschaulich nahe Parallelen gestifteten Rede, werden die Änderung der Hautfarbe, die Farbe als Phänomen der Oberfläche oder die Farbmischung für Sinnbildungen, die auf das Akustische gerichtet sind, anregend. Die Ausführungen der Alten kreisen auch schon um das nüchtern besehen Eigentliche: die Möglichkeiten der Analogiesetzung von Sichtbarem und Hörbarem ob sinnesmodaler Entsprechungen. Mit dem Begriff Chroma verbindet sich der Gedanke der „Umfärbung“ von Tonstufen. Dann offenbart sich beharrlich, dass die Gelehrtenaristokratie dem Chromatischen subversive Gehalte zuschrieb. Das Mittlere sei es, was meint: das von zwitterhafter Artung. Im Mythos vom Auleten Marsyas tritt es als das Barbarische hervor, welches, fürs Fremde stehend, von zweifelhaft vagem Charakter einer den Paideiaidealen abträglichen Dekonzentration Raum gibt. Wo die Übergänge geschaffen werden, öffnet sich ein Einfallstor für Beliebigkeit in Gestalt der Improvisation, mit allem, was damit an Bedrohung des Kanons vor-schwebte.

Aber „der Begriff Chroma bleibt vieldeutig und unscharf“. Es sei daher nicht möglich, heißt es, einen chronologisch eindeutigen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der antiken Farblehre und musikbezogenen Wortschöpfungen herzustellen. Dennoch scheint über die jeweiligen sprachlichen Verwen-

dungszusammenhänge zwischen Theoretikern ein Konsens bestanden zu haben. Der wissenschaftlich nur mühsam aufzuschlüsselnden Referenzvielfalt steht auch überregional mitunter eine Sicherheit der Begriffsverwendungen gegenüber. Den Unterschied macht zuerst die Gegebenheit einer von der unseren partiell verschiedenen Denkungsart, die sich mit der keimenden Abstraktion in Entwicklung begriffener Fachsprachen vermischt.

(Oktober 2003) Marcel Dobberstein

*Perotinus Magnus. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2000. 109 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 107.)*

Mit dem Untertitel seines Beitrages „Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten“ scheint Jürg Stenzl in seinem forschungsgeschichtlichen Überblick eine kritische Würdigung der musikalischen Mediävistik zu eröffnen, wie es in der Reihe der *Musik-Konzepte* zu erwarten wäre. Aber trotz des provozierend wirkenden Titels verharret er in einer unkritischen Heroen-Verehrung, die noch durch den einleitenden Abdruck des Textes von Friedrich Ludwig verstärkt wird. Bei aller Verehrung für die wissenschaftliche Leistung des Begründers der musikalischen Mediävistik wäre es dringend geboten, auch in der Musikwissenschaft einmal die unselige, von Ideologien befrachtete Fachgeschichte aufzuzeigen. Stattdessen werden die einzelnen Stationen, die in der Zeit von 1900 bis 1940 zur Etablierung des Bildes vom Komponisten Perotin führten, getreulich und scheinbar neutral nachgezeichnet. An dem Punkt, wo das Bild etabliert ist, lenkt Stenzl den Blick auf die Aufführungsgeschichte, die allerdings, das muss er selbst eingestehen, kaum Berührungspunkte zur Musikforschung aufweist (S. 44). Im Gegenteil, die Praxis prolongiert bis heute die Bilder der Vergangenheit (vgl. etwa S. 46 die Ausführungen zu Marcel Pérès mit seiner Verehrung der Sphärenharmonie, über die Boethius zu Recht angemerkt hat, dass sie nun einmal allen Unkenrufen zum Trotz nicht hörbar sei), während die Forschung sich langsam darum zu bemühen beginnt, gerade diese überkommenen Bilder als Wunschträume des 19. und frühen 20. Jahr-

hundreds zu entlarven, um neue Wege für ein Verständnis dieser lange vergrabenen Kunst zu öffnen. Statt unsere neuzeitliche Vorstellung vom genialen Großmeister als eine Projektion zu entlarven, verweist Stenzl nur dunkel auf die tiefe Prägung Besslers durch Heidegger (S. 34). Dabei gibt es in der Geschichtswissenschaft erste Versuche wie den von Otto Gerhard Oexle („Das entzweite Mittelalter“, in: *Die Deutschen und ihr Mittelalter*, hrsg. von Gerd Althoff, Darmstadt 1992, S. 7–28), die Hintergründe solcher „Prägungen“ aufzudecken.

Einer solchen Verstrickung scheint sich Wulf Arlt von vornherein zu entziehen, indem er sich nur in den „Kontext Perotins“ begibt. Zudem wählt er Werke, die mehr noch als jedes Organum dem Neuen, dem kompositorischen Experimentieren verpflichtet sind, nämlich zwei Conductus, also mehrstimmige Vertonungen neu gedichteter Lieder, deren Dimensionen die ursprüngliche liturgische Funktion dieser Gattung zu sprengen scheinen. Diese Werke passen denn auch nicht in das normale musikgeschichtliche Muster und bleiben gerne am Rande des Blickfeldes. Warum, das wurde den Teilnehmern eines denkwürdigen Seminars, das Fritz Reckow und Wulf Arlt 1980 im Bibelsaal der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek (W2 lag auf dem Tisch!), bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem Conductus *Naturas Deus regulis* eindringlich vor Augen geführt. Erste Früchte dieser Arbeit waren die auf S. 105 angeführten Texte von Fritz Reckow und Elisabeth Schmierer, denen nun Wulf Arlt einen weit kühneren Versuch folgen lässt. Nach einem ersten „Probelauf“ am zweistimmigen Conductus *Deus pacis* führt er den Leser in zwei analytischen Durchgängen durch das Hochgebirge der 226 Mensuren von *Clavus pungens acumine*. In einer Sprache, die keine Scheu vor Kurth'schen Metaphern kennt (S. 67: „intensiviert weitergeführt“, „exponierte Spannung“, S. 84: Information wird „aufgefangen“, S. 85: „Momente des Veränderns und Verdichtens“), versucht Arlt mit großer Akribie, die Details des Satzes und ihre Integration zum Ganzen nachzuzeichnen. Vor Beginn der Analyse werden diese Ziele offen exponiert (S. 65), und nach der Analyse rechtfertigt er die bewusste Anwendung von Methoden, „die in der allgemeinen Vorstellung erst mit späteren Zeiten verbunden werden“. Denn erst auf diese

Weise, so Arlts These, könne man diese fremden Texte „als musikalische Formulierungen [...] ernst“ nehmen (S. 88).

Aber die von Stenzl geschilderten 50 Jahre Forschungs- und Aufführungstradition haben das kritische Bewusstsein dafür getrübt, dass es für diese Musik keinerlei Aufführungstradition gibt. Wir haben nur die Quellentexte, die uns überliefert sind und die wir mit Hilfe theoretischer und anderer Zeitzeugnisse zu lesen versuchen müssen. Das bedeutet aber, und diese Konsequenz ist in der Musikwissenschaft viel weit reichender als etwa in der Kunstgeschichte, dass die Texte selbst zunächst als Teil der „Alterität“ des Mittelalters akzeptiert werden müssen. Anders gesagt: Wir können nicht davon ausgehen, dass diese Texte, so wie sie uns überliefert sind, von uns gelesen werden können. Aspekte der Modalität, der Hexachord- und der Contrapunctus-Lehre kommen hinzu, eben jene „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“, ohne die ein solcher Text nicht adäquat zu erfassen ist, geschweige denn zum Erklingen gebracht werden kann. Das lässt sich gleich am Beginn von *Clavus pungens* zeigen. Dort wird mit der Oktave  $d + d'$  ein modaler Raum abstrakt exponiert, der gleich darauf melodisch realisiert wird. Die Unterstimme bewegt sich zunächst nur im Hexachord naturale von  $c$  bis  $a$ , während die Oberstimme gleich den gesamten Oktavraum  $d + d'$  nutzt. Allerdings deutet vieles darauf hin, dass dies nicht mit der beim dorischen Modus üblichen Kombination zweier disjunkter Hexachorde geschieht, sondern mit dem zum Hexachord naturale konjunkten Hexachord molle: Deutlich wie selten wird gleich der formelhafte Abstieg „la sol mi (ut)“ präsentiert (vgl. C. Berger, „Pour Douz Regard...“, in: *AfMw* 51, 1994, S. 63 f.), der in den Mensuren 6–9 noch einmal aufgenommen wird. Auch kontrapunktische Gründe sprechen für ein  $b$ -molle etwa in Mensur 7/8, wo das Unisono auf  $a$  durch einen Halbschluss über die phrygische Tenorklausel in der Oberstimme erreicht wird. Und die Melodik legt auch in Mensur 17 ein  $b$ -molle nahe, wobei der Tritonus  $e-b$  gut in das Spannungskonzept passt. Vor allem aber die Sekund-Dissonanz  $e + f$  zu Beginn der Mensur 19 wird so ein Gegenstück zum Tritonus: Die melodische Figur dieser Takte ist ein Spiel mit den drei Quartenspecies *la-mi*, *sol-re* und *fa-ut*, wobei

jedesmal das *mi* der Quarte *la-mi* auf ein *fa* der anderen Stimme trifft: *e-mi + b-fa* in Mensur 17 und *e-mi + f-fa* in Mensur 19. Hier liegt ein frühes Beispiel von *Inganno* vor, das seinen Namen allerdings erst dann erhielt, als die Solmisation nicht mehr selbstverständliche Grundlage des „Denkens in Tönen“ war, das bis zum 16. Jahrhundert immer und vor allem ein „Denken in Silben“ war. Damit ist aber auch einigen der Schlussfolgerungen Arlts (vgl. etwa Bsp. 3, S. 67) der Boden entzogen. Es geht eben nicht um „thematisch-motivische Arbeit“ (S. 75), sondern um eine Melodiebildung, die immer durch die modal geprägten Hexachord-Bezüge bestimmt bleibt. Wenn sich auch viele der insgesamt faszinierenden Beobachtungen Arlts damit vereinbaren lassen, gerät ihm diese Voraussetzung, die er selber zunächst anspricht (S. 57), bei der Intensivierung der Analyse und der immer größeren Konzentration auf den Einzelton, der nicht mehr über seine *vox* mit der Struktur des Tonraumes und damit seiner modalen Einbindung verbunden ist, aus dem Blick. Noch Martin Agricola betonte 1539 in den *Rudimenta musices*, dass eine *clavis* immer beides ist: *littera* und *vox*.

Um die mediävistische Musikforschung voran zu bringen, bedarf es des Mutes, sich von der Fixierung auf die überlieferten Texte zu lösen. Die Praxis könnte hier vorangehen, aber leider ist sie, anders als in der Neuen Musik, weit stärker als die Wissenschaft auf traditionelle Leseweisen der Texte fixiert. Diese Neuerung kann wohl nur gelingen, indem wir uns wieder für Anregungen anderer Disziplinen öffnen (vgl. etwa Achim Diehr, „*Speculum corporis*“. *Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel u. a. 2000 [Texte zur Musiksoziologie 7]).

(September 2000)

Christian Berger

MARTIN KIRNBAUER: *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch“*. *Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*. Bern u. a.: Verlag Peter Lang 2002. 417 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 42.)

Der Nürnberger Arzt Hartmann Schedel und sein fortan nur noch in Anführungsstrichen so zu nennendes „Liederbuch“ waren frühzeitig als Kronzeugen deutsch-frühbürgerlicher Musizierlust inthronisiert; Martin Kirnbauer hat sie so behutsam wie kompetent aus diesem Amt entfernt – zugunsten eines enormen Zugewinns an Einsichten und Detailkenntnissen ebenso wohl, was *Biographica*, Musiziergebräuche, Überlieferung, Quellenkunde wie Satztechnik betrifft. Weder war Schedel ein speziell Musikverständiger (seine Kopie einiger Guidonischer Traktate verrät, dass er nicht alles begriff, was er schrieb, S. 112 ff., außer dem „Liederbuch“ enthielt seine Bibliothek nichts Musikalisches), noch weist dieses Benutzerspuren auf; das Fehlerquantum übersteigt beträchtlich jenes, was Musizierende stillschweigend zu korrigieren pflegen, und als der Dreiundzwanzigjährige im Jahre 1463 die Niederschrift – vorläufig – abschloss, hielten das internationale und das deutsche Repertoire einander die Waage; erst einige Nachträge verschoben das Gleichgewicht zugunsten des Letzteren. Der dokumentarische Wert der Quelle gründet weniger in der Beglaubigung durch eine genau lokalisierbare Musizierkultur und die Person eines Musikliebhabers als in der repräsentativen Neutralität eines Kompilats – Schedel war, gut humanistisch, ein dokumentiersüchtiger Bibliomane.

Obwohl die seltsame forschungsgeschichtliche Karriere der Sammlung auch dies rechtfertigen würde, geht es Kirnbauer primär nicht um jene Amtsenthebung, sondern um Genauigkeit. Ob die Veränderungen von Schedels Schrift beobachtend (S. 59), das Für und Wider einer Entstehung schon in dessen Leipziger Studienjahren erwägend (S. 80 ff.) oder die spärlichen Zeugnisse der Kontakte mit Musikern prüfend, ob eine „tradition typographique“ zur Erklärung der seltsamen Tatsache heranziehend, dass die Treue zur Vorlage noch im Schriftbild der Rechenschaft über mögliche Fehler vorstand (S. 131 ff.), oder eine „eigene Ästhetik“ der oft veränderten Contratenores beschreibend (S. 147 ff.) – in all diesen und anderen Fällen bewährt sich eine Umsicht, Gewissenhaftigkeit und Sensibilität der forschenden Nachfrage, welches alles einschlägig Gearbeitete einbezieht, zumeist darüber hinausgelangt und eher bei einem alles Für und Wider erhel-

lenden Unentschieden stehen bleibt, als von Diagnosen auszugehen, deren Eindeutigkeit flankierende Gesichtspunkte oft beiseite drängt. Einen Musterfall hierfür stellt die Erläuterung des unterschiedlich bewerteten Satzes „Elend du hast Vmfangen mich“ dar; Kirnbauer favorisiert in der Alternative Tenorlied – Rondeau die überbrückende Verwechslungstheorie von David Fallows, ergänzt sie jedoch durch den Hinweis auf ähnlich gelagerte Probleme bei Kompositionen des ebenfalls in der Sammlung vertretenen Johannes Touront (S. 208).

Nicht nur das. Jene Meinungsunterschiede erörtert er als Teile der dem „Liederbuch“ anhängenden Forschungsgeschichte. Dass und wie sie hinzugehört, kann nur den verwundern, der einen in jeder Hinsicht genau lokalisierbaren Gegenstand als in seiner baren Faktizität weitgehend unabhängig von Sichtweisen vermutet. Damit kommt zu den genannten Verdiensten von Kirnbauers Untersuchung ein methodologisches, ein so detailliert wie überzeugend exemplifizierter Droysen. Die von Wilibald Gurlitt 1924 unverhohlen ideologisch formulierte Differenz zwischen der „lückenlosen formalen Abgeschlossenheit, überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen“ Liedkunst und der „ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme“ etc. der deutschen (bei Kirnbauer zitiert auf S. 27) hatte das Interesse an Schedels Sammlung ebensowohl beflügelt wie von vornherein vereinseitigt, bis hin zur Rolle als Idealkandidat für ein dezidiert nazistisch definiertes „Erbe deutscher Musik“ und als Lieblings- und Schmerzenskind von Heinrich Bessler. Kirnbauer belegt die Interdependenz von Betrachter und Betrachtetem so schlüssig und bis ins Satztechnische hinein vielfältig, dass der Verdacht einer für sich, möglicherweise denunziatorisch referierten Forschungsgeschichte nicht aufkommen kann.

Im Anhang ergänzen u. a. ein Katalog, 13 Übertragungen speziell problematisierter Stücke und Materialien zu Schedels Biographie eine Untersuchung, welche als Musterfall einer Dissertation anzupreisen wie eine Verkleinerung erscheint.

(November 2003)

Peter Gülke

*THORSTEN HINDRICH'S: Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XI, 257 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 7.)*

Philipp de Monte, der keusche, d. h. harmlose Vielschreiber, dies das Autorenbild, gegen das sich Hindrichs mit seiner biographischen Studie wendet. Die Revision einer unsachgemäßen Bewertung, die Würdigung eines missverstandenen oder sogar verkannten Autors steht am Beginn vieler biographischer Annäherungen, doch ist dieses, im Vergleich mit dem Werk Philipp de Montes erfreulich schlanke Buch keineswegs zu jenen Apologien zu Unrecht vergessener „Kleinmeister“ zu zählen, mit denen man allzu oft konfrontiert wird. Vielmehr stellt sich Hindrichs explizit den methodologischen Tücken, die der biographischen Gattung zu Eigen sind, selbstbewusst entgegen, und distanziert sich von jeglichem Versuch der ‚Heroengeschichtsschreibung‘: Es gehe, so Hindrichs, nicht darum, „mit allerlei gewichtigen Argumenten einen ‚Helden‘ gegen einen anderen austauschen zu wollen“ (S. 16). Wird das, was dieses Buch nicht will, expliziert, so überlässt der Autor dem Leser die Aufgabe, die Aussage des Buches zwischen den Zeilen zu lesen.

Beginnen wir aber damit zu skizzieren, was das Buch leistet. Der zufällige Stabreim im Titel wird im Buch zum Programm: Komponist, Kapellmeister, Korrespondent. Drei unterschiedliche Funktionen de Montes strukturieren das Buch. Gehören die beiden ersten zum Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Arbeitens, so erweist sich Letztere, die des Korrespondenten, als neue Perspektive in der musikwissenschaftlichen de Monte-Forschung. Aber auch in seiner Betrachtung des Komponisten und des Kapellmeisters de Monte verfährt Hindrichs in einer Weise, die ich hier als Betrachtung von unten bezeichnen möchte. Die Vogelperspektive, die einer allwissenden Gesamtschau entspräche, wird sparsam und mit Bedacht nur in ausschließlich informativen Passagen eingesetzt, so der historischen Darstellung des Habsburger Hofes im 16. Jahrhundert. Es überwiegen die von Quellen und Dokumenten ausgehenden Einzelinterpretationen und die vernetzte Lektüre bisher verstreuter Dokumente, aber auch bisher unerkannter In-

formationsquellen. Dokumente dienen nicht zum Schmuck oder zur Veranschaulichung, sie werden geradezu als Zeugen befragt, sie bilden das Rückgrat des Textes. De Montes Musikan-schauung wird aus seinen Widmungsvorreden abgeleitet, Briefe und Berichte bilden die Stationen, durch die die Biographie, die Anschauung geschildert werden. Sie verorten somit de Monte in seinem kulturhistorischen Kontext. Ein Viertel des Buches ist der tabellarischen Dokumentation oder der kritischen Edition von zum Teil unbekanntem oder unveröffentlichten Quellen gewidmet. Ferner wird eine erstaunliche Zahl von Dokumenten, von Listen und historischen Tabellen im Text wiedergegeben.

Die Methode, die Quellen sprechen zu lassen, stellt auch Hindrichs methodischer Vorschlag zur Beantwortung der Frage dar: Wie würdigt man einen Autor, ohne ihn gleichzeitig auf einen Sockel zu heben? Die analytischen Betrachtungen zur Musik de Montes dienen im Buch ausschließlich dazu, eine Handhabe bei der Chronologie zu geben und dem romantischen on dit zu widersprechen, de Monte habe um 1580 angesichts des schwindenden Erfolgs eine Schaffenskrise erlitten und sei durch die Aneignung moderner Kompositionstechniken davon genesen. Auf der Grundlage des Madrigalschaffens, der bisher am wenigsten betrachteten Gattung, versucht Hindrichs, die gängige Klassifizierung in früh/mittel/spät zu differenzieren und brauchbare analytische Kategorien herauszuarbeiten. Der Gedanke eines durch die Konkurrenz etwa Orlando di Lassos blockierten de Monte mag zwar romanhaft interessant anmuten, dagegen spricht jedoch der Umfang des Œuvres von de Monte: Einen Autor, der 1200 Madrigale, 300 Motetten, 40 Messen und wenigstens 50 Chansons hinterließ, während er nebenbei noch als Kapellmeister diente, kann man sich kaum im Banne ernsthafter Schreibhemmungen vorstellen.

Das Spezifische an de Montes Werdegang und an seiner Bewertung durch die Zeitgenossen erfahren wir jedoch weniger über die analytische denn über die dokumentarische Arbeit, die Hindrichs geleistet hat. Eine genaue Untersuchung der Publikations- und Distributionspraxis von de Montes Werken liefert Informationsmaterial, das nicht nur dem de Monte-Forscher, sondern auch der Druck- und Rezeptionsforschung als Anreiz dienen wird.

Am Schluss ist es Hindrichs zweifelsohne gelungen, dass der „züchtige [aber langweilige] mensch wie ain Junckfraw“, als der uns de Monte von der Forschung präsentiert wurde, nicht mehr wieder zu erkennen ist. Die Dokumente schildern einen höfisch versierten Mann mit literarischem Talent, der mit Musikern und mit Adligen korrespondiert und die Fähigkeit und Zuverlässigkeit hat, als Hofberichterstatte zu dienen, ein gebildeter Mann, der in seinen Widmungen vor philosophischen und ästhetischen Erwägungen keine Angst hat, ein Musiker, der in seinem Umgang mit seinen Arbeitgebern und Druckern als selbstbewusster und erfolgswilliger Mensch auftritt.

Die Fülle an Material, die kritische Durchsicht und Kommentierung der Dokumente, aber auch der Mut, Fragen eher offen zu lassen als vorschnelle Antworten zu geben, zeichnen dieses Buch aus. Auch jenes Material wie die politischen Avisen, deren Potential erst durch interdisziplinäre Annäherung hinreichend auszuschöpfen ist, wird präsentiert. Die Verweigerung, dieses gewaltsam in die Darstellung einzubeziehen, ist dabei symptomatisch für eine biographische Darstellung, die ihr kritisches Potential dadurch artikuliert, Material zu präsentieren, Dokumente zu lesen, Diskussionen zu öffnen, Fragen zu stellen und eben keine Biographie zu sein. Es darf nicht wundern, wenn dieses Buch zum Dauergast auf dem Schreibtisch jedes de Monte-Forschers wird.

(Oktober 2003)

Cristina Urchueguía

*JOHANN DANIEL GRIMM: Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplement, nebst einer Beylage, die Zeichen und Aufgaben in sich enthaltend (Manuskript, Großhennersdorf bei Herrnhut 1758). Hrsg. von Anja WEHREND unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. X, 202 S., Abb., Notenbeisp. (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien. Band 6.)*

Die Geschichte der schulischen Musikpädagogik im 18. Jahrhundert gehört heute kaum zu einem viel beachteten Gegenstand der Musik-

forschung. Zu sehr hat sich das Bild vom Verfall der Gelehrschulpädagogik festgesetzt, und allzu selten finden sich im 18. Jahrhundert Ansätze zu einer musikpädagogischen Reform und Anpassung an die neuen Trends seitens der Schulen. Mit Johann Daniel Grimms *Handbuch bey der Music-Information* liegt solch ein pädagogisches Konzept aus dem Jahre 1758 vor. Dass es aus der Herrnhuter Brüdergemeine stammt, erhöht seine Attraktivität für den Musikhistoriker, weist aber auch darauf hin, wie sehr das didaktische Anliegen – insbesondere die anschaulichen Beispiele aus der Bibel – und die Ziele dieses pädagogischen Konzepts theologisch motiviert sind (vgl. dazu auch Wehrends Kapitel „Religiöse Aspekte in Grimms *Handbuch*“, S. 34 ff.). In der ersten Person geschrieben und damit sehr persönlich, vereint dieses Lehrwerk musiktheoretische und musikpraktische Inhalte, liefert eine didaktische Begründung und theologische Reflexionen und soll Nachwuchs für die Brüdergemeine ausbilden.

Anja Wehrends Einleitung zu der von ihr vorgelegten Ausgabe umreißt diesen Horizont, indem sie nicht nur auf Beziehungen zum Halleischen Pietismus (S. 1 f.) und auf Grimm selbst eingeht (S. 4 ff.), sondern auch „Rahmenbedingungen“ des Musikunterrichts in Großhennersdorf (S. 8 ff.) skizziert. Vor allem die Ausführungen zu den „Religiösen Aspekten in Grimms *Handbuch*“ (S. 34 ff.) zeigen die theologische Verankerung dieser Unterrichtslehre. Ein Rückbezug zu Christian Bunnens' Ausführungen zum theologischen Musikverständnis im 17. Jahrhundert wäre dabei aber hilfreich gewesen, um die Übernahme traditionell lutherischer Argumentationen zu sehen. Knapp gerät auch „Grimms Verhältnis zur Musiklehre und -praxis seiner Zeit“ sowie der Bezug zu Walthers *Lexicon* von 1732 und zu Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739. Der auch von Grimm benutzte Begriff der „Klangrede“ als der „zentralen Idee des 18. Jahrhunderts“ (S. 32) hätte ebenfalls eine ausführlichere Erörterung erfordert, die gleichwohl den Rahmen einer Einleitung zur Quellenedition sprengen würde.

Im Zentrum der Einleitung stehen folglich Ausführungen zum Verfasser, zu Grimms Werdegang (S. 4 ff.), zum Musikunterricht in Großhennersdorf (S. 8 ff.) und insbesondere zur hier edierten Quelle, also Überlieferung,

Datierung und Entstehungskontext (S. 11 ff.), Aufbau, Gliederung, Inhalt und die didaktisch-methodische Reflexion Grimms. Trotz eines umfassenden Lehrkonzepts, das sogar Instrumentalunterricht einbezieht, erscheint Grimms *Handbuch* aber wegen der vorwiegend theologischen Verankerung vor dem Hintergrund der musikpädagogischen Entwicklung im 18. Jahrhundert – man denke an die Instrumentalschulen von Quantz, L. Mozart und C. Ph. E. Bach – einzigartig und auch etwas isoliert. Das schmälert seinen Reiz nur wenig, denn zahlreiche Fäden können von Grimms Werk zur Musikpädagogik seiner Zeit gezogen werden. Das Benennen von Forschungsdesideraten durch die Herausgeberin („Ausblick“, S. 44 f.) wie auch die Edition von Quellen wie Grimms *Handbuch* stellen für solche Studien zur Vielfalt der Musikpädagogik im 18. Jahrhundert eine zusätzliche Motivation dar, sofern man eine solche überhaupt noch benötigt.

(Januar 2004)

Joachim Kremer

MARTIN JIRA: *Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 2000. 319 S., CD (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 20.)*

Die vorliegende Studie, eine Würzburger Dissertation, behandelt die wechselseitige Beziehung von musikalischer Temperierung und kompositorischer Gestaltung in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Die einleuchtende Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf den Bereich besaiteter Tasteninstrumente, deren Stimmung im Gegensatz zur Orgel leicht und (mit Ausnahme des gebundenen Clavichords) vollständig veränderbar ist, wird nicht ganz konsequent durchgehalten – ein (aus Gründen der Vollständigkeit einsichtiger) Seitenblick widmet sich auch *Praeludium und Fuge* BWV 552 aus dem dritten Teil der *Klavierübung*. In knapper, aber sehr informativer Weise bringt Martin Jira Licht in die Prinzipien der Temperierung: Er unterscheidet grundsätzlich zwischen „offenen“ und „geschlossenen“ Stimmungssystemen. Während in ungleichschwebenden geschlossenen Temperaturen alle Tonarten ohne Einstimmung von Subsemitonien und das Auftreten so ge-

nannter „Wolfsintervalle“ spielbar sind, weichen in offenen Temperierungen eine oder mehrere Quinten vom akustisch reinen Intervall so stark ab, dass sich charakteristische klangliche Reibungen einstellen. Dieses Prinzip wurde ausgehend von der Großterz-Mitteltönigkeit in unterschiedlicher Weise variiert (unregelmäßig und regelmäßig erweiterte Mitteltönigkeit, „gute“ offene Systeme), wobei sich die akkordischen und linearen Spannungen zunehmend lockern. Die Tastenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in einer Zeit des Übergangs zwischen den Stimm-Systemen, in der einer adäquaten Wahl des Temperierungssystems besondere Bedeutung zukommt: Offene Stimmungen bringen in der für sie geschriebenen Musik kompositorisch kalkulierte Affekte zur Geltung, während sie im umgekehrten Fall zu unbeabsichtigten Verzerrungen führen.

1997 bereits hatte Jira das Bach bekannte Repertoire an Tastenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einer diesbezüglichen Überprüfung unterzogen (Rezension von Klaus Miehl in *Mf* 52, 1999, S. 236) und konnte zeigen, in welcher Weise die Eigenheiten offener Temperierungen in der kompositorischen Faktur Berücksichtigung fanden. Bach, der selbst empirisch erprobten Stimmungen den Vorzug vor mathematisch errechneten geben haben dürfte, lebte in einem musikalischen Umfeld, in dem ältere Systeme noch vielfach präsent waren. Jira erörtert im Hauptteil seiner Arbeit an den (in vier Gruppen zusammengefassten) Klavierwerken Bachs detailliert, inwiefern sie sich einem bestimmten System oder einer Form der Temperatur zuordnen lassen. Am Beispiel der *Toccaten* oder der *Chromatischen Fantasie* wird Bachs Umgang mit den historischen Konventionen temperaturbedingter Reibungen besonders eindrücklich nachvollziehbar. Jira verfällt nicht auf den Fehler, fehlende Widersprüche zur Tradition von vorneherein als Indiz für offene Temperaturen aufzufassen. Ebenso erfreulich ist, dass temperierungsbedingte Reibungen aus dem jeweiligen Satzzusammenhang heraus erklärt und eingeordnet werden. Über die Polarität von offenen und geschlossenen Systemen gelingt es dem Autor in vielen Fällen, die mutmaßliche Stimmung schlüssig zu präzisieren. Nicht immer allerdings führt seine Methode zu eindeutigen Ergebnissen, da manches Werk (wie

BWV 819 oder BWV 910) an der Grenze zwischen den Systemen steht. Zu den verfahrensimmanenten Problemen der Untersuchung zählt, dass mithilfe des Herausfilterns eines kleinsten gemeinsamen Nenners aus dem komponierten Satz vielfach lediglich das Machbare zu eruieren ist, das mit der vom Komponisten intendierten historischen Spielpraxis nicht übereinstimmen muss. So dürften das *Italienische Konzert* oder die *Erste Französische Suite*, obwohl sie sich von der Faktur her auf einem in Großterz-Mitteltönigkeit gestimmten Instrument gut realisieren ließen, kaum für diese Temperierung gedacht gewesen sein. Die Studie macht plausibel, dass Bach nicht nur in seinem Frühwerk, sondern noch in seinen 1731 gedruckten *Partiten* mit offenen Temperierungen rechnete, während die für Unterrichtszwecke verfassten Kompositionen (unter Einfluss des dabei präferierten Clavichords) spätestens seit Beginn der 1720er-Jahre nur noch auf geschlossene Stimmssysteme abzielten, mit denen auch die späten Druckveröffentlichungen rechnen. Überraschend ist, wie viele Einzelsätze aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* sich, unabhängig von einer zyklischen Darbietung, nur in geschlossenen Temperierungen darstellen lassen. Anhand der dem Buch beigegebenen CD mit 22 kommentierten Hörbeispielen können die Unterschiede und Charakteristika einzelner Stimmungen im direkten Vergleich auch klanglich nachvollzogen werden.

Martin Jiras Buch bietet das Musterbeispiel einer aus dem Notentext abgeleiteten aufführungspraktischen Studie. Da die Veröffentlichung überdies eine im Kontext des Themas eher selten anzutreffende undogmatische Haltung auszeichnet, wäre ihr zu wünschen, dass sie in der Musikwissenschaft und im Kreise historisch informierter Tastenmusiker nachhaltige Beachtung findet.

(Dezember 2003)

Klaus Aringer

MARA PARKER: *The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XIII, 315 S., Notenbeisp.*

Das Streichquartett des 18. Jahrhunderts erscheint noch immer als ein Ozean, aus dem zwei Leuchttürme hervorragen, neben denen einige Bojen installiert sind. Praktische, wis-



senschaftliche und editorische Beschäftigung mit dem Repertoire kreisen nach wie vor um Haydn und Mozart und harren einer systematischen Ortung der Tiefen und Untiefen der Gattung. Daran änderten auch die immer wieder ausgeschickten Exkursionsschiffe nicht wirklich etwas.

Ein umfassendes Panorama wagt die Monographie von Mara Parker. Ihre Quellenbasis gebietet Ehrfurcht: 650 Quartette, von denen wohl mindestens drei Viertel zu spartieren waren, stellen das analysierte Material, das sämtliche relevanten Regionen Europas einbezieht. Konsequenterweise erscheinen die Namen Haydn und Mozart kaum häufiger als Brunetti, Vachon oder Krommer und 25 weitere. Eine derartige Fülle an Objekten zu bewältigen, verlangt einen exakt determinierten Zugriff, und deshalb ist Parkers Buch durchaus keine allgemeine Gattungsgeschichte. Vielmehr deutet der Untertitel die Methode an: Es handelt sich um ein streng klassifikatorisches Verfahren.

Wenngleich „conversation“ im Zusammenhang mit dem Streichquartett an wohlbekannte Konzepte gemahnt, bleiben der ideengeschichtliche sowie anthropologische Horizont von Gesprächstopos und Diskursgedanke vollkommen ausgeblendet, auch der kulturgeschichtliche der Salonkonversation wird nur beiläufig beim Quatuor concertant gestreift. Ob die allgemeine konversationstheoretische und die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur im großen Umfang bewusst negiert wurde oder unbekannt blieb, wird nicht ganz klar. Der Verdacht fällt auf Letzteres, denn anders ist die geradezu gebetsmühlenartige Wiederholung, man habe sich bisher in der Streichquartettforschung grundsätzlich nicht mit dem Verhältnis der Stimmen zueinander beschäftigt, in ihrer Pauschalität kaum verständlich. Aus der Konstatierung dieses Desiderats, unterfüttert von der These, die Forschungsgeschichte habe durch ausschließliche Konzentration auf strukturelle, formale, harmonische und motivisch-thematische Aspekte ein notwendig teleologisches, in Haydns und Mozarts Werken gipfelndes Bild der frühen Gattungsentwicklung erstellt, resultiert Parkers Ansatz, der sich aus zwei Momenten ergibt.

Zuerst werden die Kompositionen auf ihre Textur hin geprüft. Dazu dienen vier ausschließlich über ihre musikalische Erschei-

nungsweise definierte Kategorien von Konversation (als Referenz für die eher assoziativ gebrauchten Begriffe dient der *Oxford English Dictionary*): „lecture“, „polite conversation“, „debate“ und „conversation“. Die „Vorlesung“ meint eine durchgängige Hauptstimme über unterstützenden Begleitstimmen; die „höfliche Unterhaltung“ überträgt dieses Prinzip auf wechselnde „Vortragende“, also die in größeren musikalischen Abschnitten unter mehreren oder allen Instrumenten rotierende Hauptstimme. Unter „debate“ wird eine Hauptstimme verstanden, in deren Vortrag sich die anderen Instrumente immer wieder mit rhythmisch davon abgehobenen Bewegungen, zusätzlichen Motiven, kurzen Unterbrechungen etc. einmischen; dieses Modell der eigenständigen Präsenz wird in der tatsächlichen „Konversation“ verstärkt, indem mehrere Stimmen selbstständig agieren. Diese „types“ samt ihrer Interferenzen, Mischungen und Graustufen werden in über siebenzig Einzeldarstellungen detailliert beschrieben und mit dankenswert großzügigen Notenbeispielen visualisiert.

Die Radikalität des klassifikatorischen Ansatzes zeigt sich darin, dass die Fallbeispiele ohne Berücksichtigung des geographischen, chronologischen oder biographischen Kontextes in rein systematischer Folge erörtert werden. Was aus dem Blickwinkel einer konventionellen Gattungsgeschichte befremdet, ist dem zweiten Moment des Ansatzes geschuldet. De facto wird nie der Versuch gemacht, die Sätze im weiteren Sinne kompositionstechnisch zu verstehen. Bis auf marginale Ausnahmen bleiben all die üblichen analytischen Parameter unbefragt und interessieren ebenso wenig wie Vergleiche mit verwandten Gattungen und Besetzungen.

Was zuerst wie ein fast naives reduktionistisches Verfahren wirkt, erweist sich als konsequente Perspektive eines angenommenen Spieler- und Hörerinteresses – und dieses Interesse wird nach dem Maß der Spielaktivität bzw. dem Grad des Hervortretens bemessen. Das Ge- oder Misslingen eines Quartetts ergibt sich daher großformal wie im Kleinen aus dem Ausmaß und der Differenziertheit der „varietas“ für den Hörer einerseits und dem Grad der Angemessenheit für den jeweiligen Spieler andererseits, sei er ein brillanter Solist, ein dankbar im Hintergrund wirkender Laie, ein

technisch und geistig habiler Kenner oder was auch immer. Von hier rührt auch Parkers Bemühen, in flankierenden Überblickskapiteln die Sozialgeschichte des Streichquartetts im Kontext einer sich wandelnden Vorstellung von Kammermusik zu akzentuieren. Dieser Ansatz einer handlungsorientierten Betrachtung der Gattung ist zwar nicht völlig neu, aber er ist wahrlich noch nie in dieser Ausführlichkeit und Kompromisslosigkeit durchgeführt worden. Allerdings wäre es wünschenswert, dass er auch methodisch reflektiert würde. Als Zauberworte und roter Faden erweisen sich „the listener's attention“ und „the player's activity“, leider so unerörtert und undifferenziert, dass ein Außenstehender unweigerlich den Eindruck erhalten müsste, ein Hörer sei einzig darauf erpicht zu merken, welches Instrument gerade „dran ist“ und ein Spieler habe nur ein Interesse daran, sich hervorzutun – womit und zu welchem Ende, sei zweitrangig. (Und weil insinuiert wird, dieses Verhalten sei so etwas wie eine anthropologische Konstante, scheint auch die Annahme zu funktionieren, Orte und Zeiten der Quartettproduktion seien beliebig.)

Der Ertrag des Buches dürfte daher – über die unbestreitbaren Verdienste um die Erschließung von Material hinaus – für die Kompositions- und Gattungsgeschichte darin liegen, dass das Phänomen der Textur unmissverständlich aufs Tablett gehoben und in seiner faktischen Vielgestaltigkeit und Differenziertheit dokumentiert worden ist. Für die Kammermusikforschung allgemein ist die Korrektur der Perspektive zu begrüßen: Als Ergänzung zur werkbetonten Sicht ist die Orientierung hin zu einer Spieler-Warte überfällig. Dazu bietet der Band einen ersten Anstoß.

(September 2003)

Nicole Schwindt

*Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults.* Hrsg. von Bettina BRAND und Martina HELMIG. München: edition text + kritik 2001. 178 S., Abb., Notenbeisp.

Mit diesem anlässlich des Kongresses „Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven“ (2001) an der Hochschule der Künste Berlin entstandenen Band wagen die Herausgeberinnen Bettina Brand und Martina Helmig einen erneuten Vorstoß gegen das einseitige

Geschichtsbild der an den „Heroen“ orientierten Musikgeschichtsschreibung: Die Texte widmen sich Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, die „im Schatten des Geniekults“ um Beethoven oft unter großen gesellschaftlichen Widerständen ihrer Kunstausübung nachgingen. Der „Maßstab Beethoven“, der für viele Komponisten dieses Jahrhunderts so erdrückend wie herausfordernd war, wird hier in seiner Wirkung insbesondere auf Komponistinnen und Musikerinnen untersucht. Die Anordnung des Bandes ist einsichtig: Nach einem einleitenden methodenkritischen Essay zum Mythos Beethoven folgen Aufsätze zur Beethoven-Rezeption im Werk von Komponistinnen; in einem dritten Beitragsblock werden schließlich frühe Beethoven-Interpretinnen gewürdigt.

In dem interdisziplinär angelegten diskursanalytisch orientierten Essay „Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven“ hinterfragt Nanny Drechsler den Mythos des Genies Beethoven kulturgeschichtlich aus der Perspektive der Gender Studies. Die Autorin enttarnt die mit diesem Mythos verbundene unauflösliche Verknüpfung des „Genialen mit dem Heroisch-Männlichen“ (S. 7): An künstlerischen Dokumenten der Beethoven-Rezeption, etwa dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger, zeigt Drechsler, dass anhand der Person Beethovens gesellschaftlich konstruierte Geschlechterrollen wie die des Künstlers als Mann einerseits und der Frau als Muse und Interpretin andererseits immer wieder neu bestätigt wurden. Leider wird eine solche diskursanalytische Perspektive in der Musikwissenschaft bisher viel zu selten eingenommen; es wäre sicherlich gewinnbringend, ähnliche Untersuchungen in mehr als nur essayistischer Form zu vertiefen.

Im zweiten Themenabschnitt befragen die Autorinnen und Autoren das Werk verschiedener Komponistinnen im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit Beethoven. So setzt sich Melanie Unseld in ihrem Aufsatz „Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre *Sinfonie* op. 41“ nicht nur mit der gesellschaftlichen Situation Le Beaus als komponierende Frau auseinander, sondern bezieht diese zudem auf ihr Werk: Da das zeitgenössische Umfeld Le Beaus der Ansicht war, die Gattung Sinfonie sei kompositorisch ausschließlich von männlichen

Künstlern zu bewältigen, schreibe die Komponistin eine Sinfonie, um als vollgültiger „Komponist“ zu gelten. Hierbei orientiere sie sich formal aber nicht an Beethoven, sondern an klassischen Modellen wie Mozart oder Haydn. Damit versuche sie, so Unselds These, eine weibliche Traditionslinie zu initiieren, die zu Marianne von Martinez zurückführe – die biographische Vorbildfunktion von Martinez für Le Beau weist Unseld zuvor anhand von Eigenaussagen der Komponistin nach. An diese interessante These schließt sich sicherlich die Frage an, ob als Erklärung für die traditionelle Form von Le Beaus Sinfonie angesichts der Fülle der Sinfonien im 19. Jahrhundert, die gleichfalls dieser Form verpflichtet sind, der spezifische Bezug zu Martinez hinreicht. Ebenso bliebe zu überlegen, ob weitere darüber hinausreichende Aspekte zur Einordnung der Sinfonie hinzugezogen werden könnten. Unseld nimmt in ihrem Aufsatz erfreulicherweise das erste Mal eine analytisch-kritische Perspektive zu Le Beaus Aussagen in ihrer Autobiographie *Lebenserinnerungen einer Komponistin* ein; sie initiiert hiermit eine Forschungsrichtung jenseits der bisher rein affirmativen Haltung den Aussagen der Komponistin gegenüber.

In zwei weiteren Beiträgen von Claudia Breitfeld und Christin Heitmann zur kompositorischen Rezeption Beethovens wird das Werk Emilie Meyers und Louise Farrencs untersucht. Breitfeld kommt zu dem Schluss, dass, obwohl Beethoven in zeitgenössischen Rezensionen immer wieder als Vorbild Emilie Meyers genannt wird, er für sie nicht mehr als „ein Anknüpfungspunkt für eigene musikalische Klangentwicklungen“ (S. 56) war. Heitmann dagegen zeigt in Louise Farrencs Werk *Zitate und Entlehnungen von Beethoven* auf. Beide Beiträge können allenfalls als Eröffnung der Frage nach dem Einfluss Beethovens auf die jeweiligen Komponistinnen verstanden werden, die – zumal bei einem solch umfangreichen Werk wie dem Emilie Meyers – im Rahmen eines Aufsatzes nicht abschließend geklärt werden kann. Aus diesem Grund geht Annegret Huber in ihrem Beitrag „Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? – Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach ‚Beethovens letzter Zeit‘“ im Bewusstsein des Horizonts der Frage-

stellung einen anderen Weg: Sie legt zunächst eine detaillierte und überzeugende Analyse zu Hensels *Streichquartett* vor, bevor sie anschließend Anregungen gibt, wie das sehr genau erarbeitete Formkonzept dieses spezifischen Werkes in weiteren Untersuchungen zu Beethovens Œuvre in Beziehung gesetzt werden könnte. Huber ist sich der Probleme, die in einer solchen globalen Rezeptionsfrage liegen, bewusst; zu Beginn ihres Aufsatzes fragt sie daher berechtigterweise danach, „welcher Beethoven“ für die Fragestellung eigentlich als Maßstab diene und ob das „Bemühen um wissenschaftliche Objektivität“ manche „Beethoven-Klischees“ (S. 120), die unreflektiert auf uns wirken, hinlänglich ausblenden kann.

Da im 19. Jahrhundert das Vorurteil, Frauen könnten Beethoven nicht angemessen interpretieren, weit verbreitet war, stehen in einem dritten Abschnitt Interpretinnen seiner Musik im Mittelpunkt: Monika Schwarz-Danuser zeigt in ihren Ausführungen über Marie Bigot, ähnlich wie Christian Lambour in seinen Beiträgen über Fanny Hensel und die zeitweilig von Beethoven unterrichtete Leopoldine Blahetka, dass die genannten Pianistinnen mit ihren Beethoven-Interpretationen bisher kaum gewürdigte wichtige Beiträge zur frühen Rezeption des Komponisten leisten. – Schließlich entkleidet die Komparatistin Ann Willison Lemke in ihrem Aufsatz den Mythos des spezifischen Beethoven-Bildes, das Bettine von Arnim uns vermittelt hat. Zum Abschluss referiert Bettina Brand einen 1857 in London gehaltenen Vortrag der Pianistin und Komponistin Johanna Kinkel über Beethovens früheste Sonaten und stellt somit auch eine frühe Beethoven-Analyse einer Frau vor.

Der Band *Maßstab Beethoven?* hebt einmal mehr ins Bewusstsein, wie groß der Forschungsbedarf im Bereich von Komponistinnen bleibt: Da wir über die besprochenen Künstlerinnen offensichtlich noch immer sehr wenig wissen, kommt es in den Aufsätzen zuweilen zu einem Übergewicht an biographischen Erläuterungen gegenüber der tatsächlichen Werkanalyse, die eine Beurteilung und ein damit verbundenes künstlerisches Ernstnehmen der Komponistinnen überhaupt erst ermöglicht. So kann das Buch als ein wichtiger Schritt auf dem Weg, den „Künstlerinnen im Schatten des Genies Gehör zu verschaffen“ (Drechsler,

S. 21), verstanden werden, dem hoffentlich viele weitere folgen.  
(Dezember 2003) Antje Tumat

R. LARRY TODD: *Mendelssohn. A Life in Music*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2003. XXIX, 683 S., Abb., Notenbeisp.

Lange beklagte die Forschung das Fehlen einer neueren, profunden Monographie zum Leben und Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy – nun ist sie da. Genau vierzig Jahre nach Eric Werners zunächst bahnbrechender, in den letzten Jahren jedoch zunehmender Kritik ausgesetzter Monographie *Mendelssohn. A New Image of the Composer and His Age* (London/New York 1963, deutsch: Zürich 1980) legte R. Larry Todd, Professor an der Duke University, Durham, North Carolina, ein Buch vor, das kaum einen Wunsch offen lässt. Noch vor knapp zehn Jahren formulierte Friedhelm Krummacher in einem Referat zu Stand und Aufgaben der Mendelssohn-Forschung: „Nur als ein fernes Wunschziel, das sich fast wie ein utopisches Projekt ausnimmt, lässt sich schließlich von einer Biographie sprechen, die von den Werken her den Werdegang des Komponisten nachzeichnen müsste“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von C. M. Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 295). Ein solches Projekt mutete insofern utopisch an, als die Ausgangssituation im Falle Mendelssohn Bartholdys, im Gegensatz zu anderen Komponisten, denkbar ungünstig war. Kein thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis ermöglichte den raschen Zugriff auf den kompletten Werkbestand und seine Quellen, keine ausführliche Bibliographie wies den Weg durch das Labyrinth der im Laufe der rund einhundertfünfzig Jahre seit Mendelssohns Tod angeschwollenen Sekundärliteratur. Eine Briefgesamtausgabe war seit 1968 nicht über den ersten Band hinausgekommen, die *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, in den 1960er-Jahren mit einigen Erstveröffentlichungen von Jugendwerken hervorgetreten, dann in den 1970er-Jahren zum Erliegen gekommen, hat mit neuer Konzeption, unter anderer Trägerschaft und mit dem leicht veränderten Titel *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erst seit Mitte der 1990er-Jahre wieder an Schwung ge-

wonnen. Ein großer Teil des kompositorischen und bildkünstlerischen Schaffens sowie der umfangreichen Korrespondenz liegt also nur in handschriftlicher oder in nicht durchweg zuverlässiger gedruckter Form vor. Jeder Forscher musste sich zunächst einen eigenen Überblick verschaffen und dann dort beginnen, wo die Quellen aufbewahrt werden. Die bekannten Zentren der Mendelssohn-Quellen in Berlin, Krakau, Oxford, Washington oder New York bieten eine überbordende, nur partiell oder erst in jüngster Zeit katalogisierte Materialfülle, die schwer überschaubar ist und eine Einarbeitung von mehreren Jahren erfordert. Außerdem gibt es eine große Zahl an Quellen, die nicht im Nachlass Mendelssohns und seiner Familie überliefert wurden und sich mittlerweile in allen Teilen der Welt in größeren und kleineren Bibliotheken, Privatsammlungen und Archiven sowie im florierenden Auto-graphenhandel finden lassen. All dies sind natürlich Charakteristika, die auch auf andere Komponisten zutreffen, doch steht der Vielzahl von Quellen ein verhältnismäßig geringer Grad an Aufarbeitung derselben gegenüber. Als R. Larry Todd 1979 an der Yale University mit einer viel beachteten, auf der Analyse von Primärquellen basierenden Dissertation zum Instrumentalschaffen Mendelssohn Bartholdys hervortrat, bezeichnete er den Stand der Mendelssohn-Forschung als „a stage of infancy“ (S. IV). In den folgenden zwanzig Jahren trat Todd kontinuierlich mit grundlegenden Studien zu einzelnen Werkbereichen Mendelssohns in Erscheinung und erwarb sich bald den Ruf als einem der exzellentesten amerikanischen Mendelssohn-Kenner der Gegenwart, der der jüngeren Mendelssohn-Forschung beachtliche Impulse verlieh. Immer wieder überraschte er die Öffentlichkeit durch Hinweise auf Quellen, die bis dahin nur einem geringen Kreis Eingeweihter bekannt waren. Meilensteine dieser mittlerweile über dreißig größeren und kleineren wissenschaftlichen Abhandlungen waren die Erstveröffentlichung des bei Zelter verwendeten Übungsbuches von Mendelssohn, mehrere Aufsätze zum Klavierschaffen und zu markanten Fragmenten des Komponisten (meist anhand wenig beachteter oder neu entdeckter Handschriften), die Betreuung der Edition des geistlichen Vokalschaffens im Carus-Verlag Stuttgart (in der Todd die Edition der oratori-

schen Werke übernahm), eine monographische Arbeit über die Ouvertüren und einige lexikographische Gesamtdarstellungen, die schließlich 2001 in den Mendelssohn-Artikel der zweiten Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* mündeten. Kurz zuvor wurde durch das Mendelssohn-Buch von Peter Mercer-Taylor öffentlich bekannt, dass Larry Todd an einer großen Mendelssohn-Biographie arbeite. Die Erwartungen waren angesichts der Vorleistungen des Autors, aber auch aufgrund der geschilderten Schwierigkeiten, enorm hoch. Das ebenso voluminöse wie vielschichtige Werk zeigt jedoch, dass Todd diese Erwartungen noch übertroffen hat.

Das Buch ist in einen Prolog und drei Hauptteile gegliedert, die mit „Precocious Deeds“ (Zeitraum bis Frühjahr 1829, S. 25–198), „The Road to Damascus“ (Von der ersten Englandreise bis 1837, S. 199–344) und „Elijah’s Chariot“ (S. 345–569) überschrieben sind. Jedes der insgesamt 16 Kapitel trägt neben einer Datierung des Zeitraums (in der Regel zwei oder drei Jahre) einen prägnanten Titel, der auf konkret Biographisches oder auf übergreifende Aspekte Bezug nimmt: „Wanderlust (1830–1832)“, „Leipzig vs. Berlin (1840–1841)“, „From Kapellmeister to Generalmusikdirektor (1841–1842)“ oder „The Noon of Fame: Years of Triumph (1844–1846)“. Die Kapitel selbst, mit einer Fülle von Dokumenten und Notenbeispielen angereichert, verweisen dort, wo sie einen Gegenstand nur kurz anreißen können, auf weiterführende Literatur und belegen sorgfältig die Grundlagen von Hypothesen. Quellen und Zitate werden konsequent nachgewiesen. Mehr als 2500 Anmerkungen sind in einem gesonderten Teil vereint, wobei sich das Suchen dadurch komfortabel gestaltet, dass in den Kolumnentiteln genau auf die den Haupttext betreffenden Seiten verwiesen wird.

Es verlangt das Format, die Erfahrung und den langen Atem eines bewanderten ‚Mendelssohnian‘ wie R. Larry Todd, ein solch in jeder Hinsicht gewichtiges Grundlagenwerk zu schaffen, das in Zukunft für jeden eingearbeiteten wie angehenden Mendelssohn-Forscher unentbehrlich sein dürfte. Angewiesen war aber auch Todd über Jahre hinweg auf eine Reihe von Institutionen und Personen, die das ebenso ehrgeizige wie wichtige Vorhaben unterstützten und unabhängig von eigenen Forschungsinter-

essen ihr Wissen bereitstellten. So liest sich denn ein Teil der Liste der über 60 namentlich erwähnten Personen, die auf ihre Weise zum Gelingen des Bandes beigetragen haben, wie ein „Who is Who“ der Mendelssohn-Forschung. Besonders scheint, wie die Fülle der diesbezüglichen Anmerkungen belegt, der Inhalt von den klugen Kommentaren Peter Ward Jones’ (Oxford) profitiert zu haben, der als der beste britische Mendelssohn-Kenner unserer Zeit bezeichnet werden darf.

Angesichts dieser wahren Meisterleistung versagt die Feder des Kritikers bezüglich eines negativ gefärbten Kommentars ihren Dienst, denn in keinem Verhältnis zu diesem fast übermenschlichen Kraftakt stünde ein beckmesserisches Aufzählen von bei der immensen Materialfülle verschwindend geringen Druckfehlern, das Infragestellen vereinzelter Hypothesen, das Hinweisen auf Details, die noch hätten berücksichtigt werden können oder Konkretisierungen und Ergänzungen von Daten, Literaturhinweisen oder Quellenbelegen, die Todd nicht erwähnt hat. Nur der leichteren Handhabbarkeit wegen sei auf einen winzigen Makel verwiesen, der offensichtlich im späten Herstellungsstadium durch das Einschleichen eines Blattes („Abbreviations“) zwischen Haupttext und Fußnotenapparat entstanden ist. Bei allen Angaben zu den Seiten 573–628 („Notes“) muss der Leser im Register bei den dort verzeichneten Seitenzahlen jeweils zwei addieren, um zur betreffenden Stelle zu gelangen. Dieses Register ist ein ausführliches, fein strukturiertes und sorgfältig recherchiertes Hilfsmittel, das nicht nur Werke und Personen auflistet, sondern auch das punktuelle Suchen nach bestimmten Themenschwerpunkten erleichtert und den Band somit zu einem Kompendium werden lässt, das Einblicke in Leben und Schaffensweise, Werke und Quellen, Einflüsse, Überlieferung und Weiterwirken Mendelssohns gewährt. Eine „Bibliography“, die nicht nur die neuesten Veröffentlichungen berücksichtigt, sondern auch – für Todd typisch – auf seltene, bisher in keiner Mendelssohn-Bibliographie verzeichnete Literatur hinweist, eine Karte von Europa mit den für Mendelssohn relevanten Orten sowie ausgewählte Abbildungen runden die Publikation ab. – R. Larry Todds neuestes Opus hat damit das vor Jahrzehnten gegebene Versprechen Eric Werners, Mendels-

sohns Leben und Werk „in neuer Sicht“ darzustellen, bravourös eingelöst. Man möchte wünschen, dass nicht, wie im Falle des Werner'schen Buches, siebzehn Jahre vergehen, bis diese glänzende Gesamtdarstellung in deutscher Sprache vorliegt.

(Januar 2004)

Ralf Wehner

JOHN MICHAEL COOPER: *Mendelssohn's 'Italian' Symphony*. Oxford: Oxford University Press 2003. XX, 230 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Studies in Musical Genesis and Structure.)

Über fünfzehn Jahre hat sich John Michael Cooper mit der Quellenlage und Rezeption der *Sinfonie in A-Dur*, der so genannten „*Italienischen Sinfonie*“ von Felix Mendelssohn Bartholdy beschäftigt. Ausgehend von einer profunden Dissertation an der Duke University, Durham, N. C., 1994, hat Cooper, jetzt Associate Professor of Musicology an der University of North Texas, alle Voraussetzungen dafür geschaffen, dass sich Musikforscher und Interpreten mit jener Komposition auseinandersetzen können, die in besonders eindringlicher, aber auch komplizierter Weise die Problematik der Mendelssohn'schen Arbeitsweise und ihre Konsequenzen für die Rezeption zutage treten lässt: Im Jahre 1997 besorgte Cooper (zusammen mit Hans-Günter Klein) eine opulente Faksimileausgabe aller eigenhändigen Niederschriften (erschienen im Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden), 2001 kam in demselben Verlag eine kritische Neuedition des berühmten Werkes heraus. Als Konsequenz und gleichsam krönenden Abschluss ließ Cooper nun eine Monographie folgen, die den bisherigen Forschungsstand zusammenfasst, Problem- und Punkte benennt und Perspektiven für die weitere Beschäftigung aufzeigt.

Obwohl die Quellenlage der *A-Dur-Sinfonie* insgesamt überschaubar ist (zwei Hauptpartituren liegen in Berlin, einige ausgesonderte Partiturblätter in Oxford, eine Kopistenabschrift in London, dazu kommen wenige verschollene Manuskripte), steckt das Problem, wie so oft bei Mendelssohn, im Detail. Ein Viertel des Bandes ist der genauen Beschreibung dieser Quellen gewidmet, ein weiteres Viertel untersucht die „*Music and its Revisions*“. Vor allem die Frage, wie die erhaltenen Quellen miteinander in Einklang zu bringen sind, wann

welche Passagen komponiert oder gestrichen wurden und ob die uns bekannte Version der *Sinfonie* gerechtfertigt ist, beschäftigt den Autor. Denn nicht erst seit Cooper ist bekannt: Das, was gemeinhin im Konzertleben und öffentlichen Bewusstsein als „*Italienische Sinfonie*“ zum Synonym für den unbeschwert fabulierenden Mendelssohn geworden ist, entspricht nicht dem letzten Willen des Komponisten und hält einer kritischen Prüfung nicht stand. Kurz gesagt: Die heute gewöhnlich gespielte Fassung von 1833 wurde von Mendelssohn verworfen, und seine Überarbeitung vom Sommer des folgenden Jahres blieb Fragment. Nur die letzten drei Sätze wurden 1834 neu aufgeschrieben und dabei umgestaltet, die Änderungen des 1. Satzes jedoch, der Mendelssohn besonders missfiel, sollten so gravierend sein, dass er die selbst gestellten Ansprüche in absehbarer Zeit nicht erfüllen konnte und spätestens ab 1841 keinen inneren Drang mehr verspürte, zu einem so weit zurückliegenden alten Werk noch neue Musik zu komponieren. So erschien die *Sinfonie* erst postum.

Die Nachwelt stand und steht vor einem kaum lösbaren Dilemma: Ein Interpret muss sich entscheiden für eine vom Komponisten gutgeheißene Musik, die Torso blieb, oder für eine vollständige *Sinfonie*, die verworfen war. Natürlich ist gerade bei einem Werk wie der *Italienischen Sinfonie* die Vorstellung abstrus, ausgerechnet auf den schwungvollen, fulminanten Kopfsatz zu verzichten – konsequent wäre es jedoch.

Coopers Ansatz, strikt von der Perspektive der originalen Quellen auszugehen und analytische mit editionsphilologischen Fragen zu verbinden, weist den Autor als Vertreter der jüngeren Mendelssohn-Forschung aus. Diese Grundhaltung zu den Handschriften zeigt sich nicht nur beim unmittelbaren Umgang mit den musikalischen Partituren, sondern auch beim Einbeziehen sekundärer Dokumente, vor allem von Briefen, die nach Möglichkeit nicht nach den weit verbreiteten, oft fehlerhaften Druckausgaben zitiert werden, sondern nach den Originalen. Für ein Buch, das vorrangig für ein englischsprachiges Publikum konzipiert wurde, ist es zudem bemerkenswert, dass die meisten Zitate neben der Übersetzung auch in ihrem deutschen Wortlaut wiedergegeben werden. Gerade auf diesem Gebiet zeichnet sich

Coopers Arbeit durch eine Fülle von Dokumenten aus, die schwer erreichbar, bisweilen völlig unveröffentlicht oder in Vergessenheit geraten waren. Die Rahmenteile der Publikation beleuchten einerseits Kontext, Entstehung und erste Aufführungen, reißen andererseits Spezialfragen der Sinfonie auf, die sich vor allem mit außermusikalischen Einflüssen auf das Werk und seiner Wirkung auf andere Komponisten (Berlioz, Strauss, Sibelius) befassen.

Das Buch lässt die gewohnte Qualität von Oxford University Press erkennen. Das Schriftbild ist ansprechend, die Faksimile-Reproduktionen sind brilliant, knapp 60 Notenbeispiele und mehrere schematische Darstellungen verdeutlichen die im Text verbal dargestellten Zusammenhänge. Wünschenswert bei einer Nachauflage wäre eine zusammenfassende Bibliographie der verwendeten Literatur am Ende des Bandes. Ebenfalls berichtigen könnte man dann den bedauernden Umstand, dass auf S. 65 anstelle von vier verschiedenen Autographseiten leider nur eine Autographseite viermal abgebildet wurde. – Das Buch bietet also viele Anregungen, sich weiter in die Thematik zu vertiefen. Keinesfalls, gibt auch Cooper zu, sind damit alle Geheimnisse des Werkes gelüftet. Ein kleiner Nachtrag sei noch gestattet. In der Phase der Drucklegung des Bandes gelang es der British Library, die seit 1914 als Depositum verwahrten Bestände der Royal Philharmonic Society als Eigentum zu übernehmen. Die aus den Stimmen der Uraufführung spartierte Kopistenabschrift von 1848 hat fortan die Signatur: RPS MS 111.

(Juli 2003)

Ralf Wehner

*FELIX LOY: Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy. Tutzing: Hans Schneider 2003. 200 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 25.)*

Für die Bach- und die Mendelssohn-Forschung ist das behandelte Thema gleichermaßen aktuell und erfreut sich, wie die Veröffentlichungen der letzten fünf Jahre belegen, in beiden Forscherkreisen zunehmender Beliebtheit. Das in Layout und Aufmachung makellose Buch wird daher, dies sei vorweggenommen, einem breiten Publikum Impulse geben und

viele Fragen beantworten, die sich bei dem insgesamt nur punktuell aufgearbeiteten Themenkomplex stellen. Loys Arbeit „will nicht nur die verstreuten Beobachtungen und Studien zur Bach-Rezeption in den Oratorien möglichst umfassend auswerten und vergleichen, sondern auch die zahlreichen eher vagen Hinweise zum Thema an den Werken auf ihre Stichhaltigkeit überprüfen sowie durch eigene Analysen ergänzen und gegebenenfalls korrigieren“ (S. 13 f.). Um dieses anspruchsvolle Ziel zu erreichen, beschäftigt sich Loy zunächst mit den Quellen der Bach-Kenntnisse Felix Mendelssohn Bartholdys. Flankiert wird dieses Kapitel von mehreren im Anhang wiedergegebenen Übersichten über die Vokalwerke Bachs (und Händels), die Mendelssohn gekannt hat. Eine solche Zusammenstellung derjenigen Stücke, die der Komponist besaß, aufgeführt, studiert, empfohlen oder herausgegeben hat, gab es bislang noch nicht gedruckt. Sie ist äußerst nützlich und wertvoll, wie jeder bestätigen wird, der einmal den Versuch unternommen hat, sich beispielsweise einen Überblick über die von Mendelssohn aufgeführten Bachwerke zu verschaffen. Zu den bei Loy unerwähnten Bach-Kantaten, die Mendelssohn definitiv kannte, zählen BWV 39, 45, 76, 77, 110, 186 und 187 (vgl. die Online-Bachquellen-Datenbank [www.bach.gwdg.de](http://www.bach.gwdg.de)).

Der größte Teil des Buches behandelt dann die eigentliche Bach-Rezeption. Untersucht werden Textanlage und Konzeption sowie die musikalische Gestaltung der beiden vollendeten Oratorien *Paulus* und *Elias* sowie des unter der postumen Bezeichnung *Christus* bekannten Fragmentes *Erde, Hölle und Himmel*. In diesen Kapiteln der Arbeit, die der Analyse gewidmet sind, kommt der Autor zu einer Reihe von Beobachtungen, die Ansatzpunkte für künftige Forschungen sein könnten. Das betrifft beispielsweise die kritische Auseinandersetzung mit der von Erich Doflein 1969 aufgestellten Proportionstheorie, die Loy modifiziert und auch auf den *Elias* überträgt. Als einen der wichtigsten Aspekte von Mendelssohns Bach-Rezeption bezüglich der oratorischen Großwerke stellt Loy detailliert die Beschäftigung mit der *Matt-häuspassion* dar. Darüber hinaus werden – dies erstmalig so prononciert in der Mendelssohn-Literatur – Beziehungen zur *Johannespassion* sowie zu, wie Loy formuliert, Mendelssohns

„Lieblings-Bachkantate“ *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 konstatiert.

Während Loy sehr souverän und kritisch mit den Meinungen der Fachliteratur umgeht und diese auf den Prüfstand stellt, fällt es auf, dass er sich bei Briefzitatzen ausschließlich nach Druckausgaben richtet, ohne dieselben, vor allem die älteren, kritisch zu hinterfragen (Zitate nach den unzulänglichen Ausgaben von 1861 bzw. 1863 sind heute kaum noch zeitgemäß). Zudem bleibt die Möglichkeit ungenutzt, durch Einbeziehung von im Falle dieses Komponisten reichlich vorhandenen ungedruckten Dokumenten das Spektrum des bisher Bekannten zu erweitern.

Dem beziehungsreich am 193. Geburtstag des Komponisten datierten Vorwort ist zu entnehmen, dass es sich bei vorliegender Studie um die überarbeitete Fassung einer im Jahre 2000 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen vorgelegten Magisterarbeit handelt. Die Drucklegung derselben war aufgrund ihrer Thematik und Qualität wünschenswert, gleichzeitig auch mutig, denn nicht weniger als vier gewichtige Dissertationen (Reichwald, Sposato, Koch, jüngst Albrecht-Hohmaier) sowie weitere Arbeiten zu den Oratorien (Krummacher, Nohl, Reimer) und zu Mendelssohns Bach-Verbindungen (Ahrens, Stinson) sind teilweise parallel zu Loys Arbeit entstanden oder veröffentlicht worden und stehen nun in direktem Vergleich der Forschung zur Verfügung. Nicht alle diese Arbeiten konnte Loy zumindest beim Abfassen der ursprünglichen Magisterarbeit kennen, doch berühren sie Themenschwerpunkte seiner Studie (Struktur der Oratorien, Textanlage, Konzeption, Einsatz des Choral) und kommen, da teilweise auf breiterer Quellenbasis stehend, zu noch differenzierteren Resultaten.

(August 2003)

Ralf Wehner

WOLFGANG DOEBEL: *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas. Tutzing: Hans Schneider 2001. 522 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 24.)*

*Bruckners Symphonien in Bearbeitungen* – der Titel ist vielleicht nur (noch) Eingeweihten

ganz verständlich: Es geht um den Grenzbereich zwischen Edition und – wie auch immer motivierter – ‚Einrichtung‘ eines Autortextes. Wolfgang Doebel schränkt im Hinblick auf die Situation bei Bruckner den Begriff der „Bearbeitung“ ein. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht die „Bearbeitung“ im Sinne einer Fremdbearbeitung, angefertigt „ohne Beteiligung, Einwilligung oder Wissen Bruckners“ (S. 112). Das hierbei eingewobene biographische Moment hat der Autor zuvor kurssorisch und ganz in der traditionellen Linie der Bruckner-Forschung behandelt. Demnach waren Bruckners Visionen seiner eigenen Zeit entrückt, und um seine Werke aufgeführt zu bekommen, ließ sich der Komponist auf verschiedene Kompromisse, besonders jedoch auf eine Kooperation mit seinen Schülern ein. Diese redigierten die Partituren für die Erstausgabe vielfach an Bruckner vorbei, und orientiert am Zeitgeschmack (der mit einem abstrakten ‚Wagner-Stil‘ gleichgesetzt wird). Es war demnach Aufgabe der modernen Editionsphilologie nach 1930, diese ‚zeitbedingten‘ Aberrationen rückgängig zu machen und damit Bruckners Visionen wiederherzustellen.

An dieser – hier zugegebenermaßen holzschnittartig skizzierten – Lehrmeinung entzündete sich jüngst eine Diskussion um den Status zumindest der zu Lebzeiten Bruckners publizierten Ausgaben sowie um die ideologischen Implikationen der um 1930 begonnenen Gesamtausgabe (vgl. hierzu etwa B. Korstvedt, „Return to the Pure Sources: The Ideology and Text-Critical Legacy of the First Bruckner Gesamtausgabe“, in: *Bruckner Studies*, hrsg. von T. Jackson und P. Hawkshaw, Cambridge 1997, S. 91–109). In diesem Zusammenhang ist Doebeles Beitrag sehr zu begrüßen als der Versuch einer grundsätzlichen Bestandsaufnahme. Dabei macht der Autor es sich zur Aufgabe, im detaillierten Vergleich mit der jeweiligen „Originalpartitur“ (wie sie in der durch Leopold Nowak revidierten Form im Rahmen der Gesamtausgabe vorliegt) zunächst die spezifische Qualität der fraglichen Bearbeitungen, der Erstdrucke also, zu ermitteln, um sodann, in einem weiteren Durchgang, die problematischen Editionen, die Robert Haas von der 2., 8. und 7. *Sinfonie* vorlegte, zu untersuchen und schließlich noch die Editionspraxis von Haas' Nachfolger Nowak zu streifen.



Dieses Programm wird schnörkellos durchgezogen; die Funde wesentlicher Differenzen zwischen den Erstdrucken und Bruckners Eigenschrift (8., 6., 9. *Sinfonie*) sowie zwischen Haas' und Nowaks Editionen (1., 2., 4., 6.–9. *Sinfonie*) werden Punkt für Punkt diskutiert und im Anhang auf 48 Seiten in Tabellen aufgelistet. So sehr es nun zu begrüßen ist, dass den Erstdrucken (8. *Sinfonie*, 1892, redigiert von J. Schalk und M. von Oberleithner; 5., 1896, F. Schalk; 6., 1898, J. Schalk; 9., 1903, F. Löwe) besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, so sehr ist zu bedauern, dass Doebel sich hierbei einer letztlich affirmativen Methode verpflichtet; ein Indiz hierfür ist – trotz Vorbehalts (S. 215, Anm.) – die Übernahme der im Milieu des vehementen ‚Bruckner-Streits‘ der 30er-Jahre geprägte Formel der „Originalfassung“. Die Geschichte der editorischen Behandlung von Bruckners sinfonischen Werken ist demnach vom Telos der „Originalfassungen“ her zu verstehen, und das heißt: von der Wiedergabe der im autographen Text verabsolutierten Autorintention. Umso erstaunlicher wirkt unter vielem anderen nun der Befund, dass die Erstdruck-Ausgabe der 7. *Sinfonie* Bruckners Handschrift näher kommt als Haas' „Originalfassung“. Gleichwohl, und trotz weiterer, längst bekannter und schwerwiegender Eingriffe in den Text bleibt für Doebel die Editionspraxis von Robert Haas „wissenschaftlich“, im Gegensatz zur Intention der Bruckner-Mitarbeiter, die ‚nur‘ auf die dirigentische Praxis gerichtet war (S. 400 f.). Immerhin lehrt Doebls verdienstvoller Blick auf die Differenzen zwischen Haas' und Nowaks Editionspraxis, dass Edieren immer Interpretieren bedeutet. Gleichwohl werden die zeitgenössischen Erstdrucke, deren Text-Interpretation wiederum als Vorgriff auf die praktische Interpretation (einer Aufführung) zu bewerten sind, von eben dieser Möglichkeit, nämlich der einer Aktualisierung, ausgeschlossen: „Eine Aufführung [der Erstdruck-Partituren, T. R.] heute wäre ein historischer Irrtum“ (S. 419). Warum dies, wo doch Doebel im Zusammenhang mit der *Achten Sinfonie* konstatiert, dass die Bearbeiter „relativ behutsam und in weiten Teilen verantwortungsbewusst mit Bruckners Original umgegangen waren“ (S. 149). Und im Hinblick auf die heiklen Fragen der Haas'schen Editionen hätte der Autor in der Arbeit von Christa Brüst-

le (*Anton Bruckner und die Nachwelt*, Stuttgart 1998) zumindest diskussionswürdige Antworten finden können; unbegreiflicher Weise erscheint Brüstles Buch lediglich in der exhaustiven Literatur-Liste.

Dem überaus reichen Material, das Wolfgang Doebel dem Leser zuweilen fast zu detailliert ausbreitet, hätten sich gleichwohl weiterführende Fragen abgewinnen lassen: Was ist davon zu halten, dass Bruckners späte Änderungspraxis Berührungspunkte mit Verfahren seiner Bearbeiter aufweist? Wie sind Bruckners Vortragsanweisungen (und die hierzu häufig differierenden der Bearbeiter) im Kontext der Zeit zu verorten? Welche Rolle spielen die Normen des Notenstichs? Wie sinnvoll und gekonnt geriet die Redaktion der Bearbeiter eigentlich? War es möglicherweise nicht träge Gewohnheit, sondern eine ernst zu nehmende professionelle Sicht, die es maßgebenden Dirigenten um 1930 schwer machte, den autographen Text des Fragments der *Neunten Sinfonie* als autoritative Musiziervorlage zu betrachten?

Solche teilweise grundsätzliche Fragen, die aktuelle Brisanz des Gegenstands gerieten unter der Fülle der erhobenen Befunde leider aus dem Blick. Wenn es „Aufgabe der Musikwissenschaft“ ist, den „bis heute noch nicht abgeschlossenen Prozeß der Emanzipation“ – nämlich der Anerkennung der verschiedenen Fassungen von Bruckners Sinfonien unter der Bedingung ihrer Authentizität – „erklärend zu begleiten und immer noch vorhandene Hemmschwellen bei Dirigenten, Orchestern und Publikum weiter abbauen zu helfen“ (S. 109), dann liegt es doch nahe, diese Hemmschwellen auch den sagenhaften zeitgenössischen Erstdruckfassungen gegenüber abzubauen. Doebel hat jene Fassungen, von denen der größte Teil noch zu Bruckners Lebzeiten erschien und die lange Zeit rezeptionsprägend waren, ein gutes Stück weit ernst genommen und sine ira et studio untersucht – um diese Dokumente sodann umso entschiedener gleichsam zum Tabu zu erklären. Dies zu einem Zeitpunkt, an dem editionsphilologische Konzepte auch die Option bieten, die Rolle des Autors als zentralen, aber eben nur als Teil eines größeren sozialen Kontexts zu begreifen und nicht ausschließlich dem einsam schaffenden Genie posthum Gerechtigkeit zu verschaffen. Hieraus erwachsene Überlegungen sind nicht einfach „Opposition“

(S. 403 ff.) gegenüber dem scheinbar Bewährten, sondern prüfenswerte Ansätze, und es ist nicht gesagt, dass Bruckners „Visionen“ in das Korsett einer Lehrmeinung zu zwingen sind.  
(Februar 2003) Thomas Röder

*Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2001. 682 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 1.)*

Das Brahms-Jahr 1997 wurde in Europa mit Kongressen nicht nur in Hamburg, Wien und Nottingham, sondern auch in Gmunden gewürdigt. Brahms' Besuche der Jahre 1890–1895 bei der Familie Miller-Aichholz in Gmunden sind Thema eines Beitrags von Ingrid Spitzbart. Der im Gmunder Museum befindlichen reichhaltigen Sammlung von Brahmsportraits widmet sich Elfriede Prillinger vornehmlich im Hinblick auf Datierungsfragen. Victor von Miller-Aichholz war Sponsor der Brahms-Biographie von Max Kalbeck; entsprechend bilden biographische Aspekte den Hauptteil des Bandes. Die Beiträge von Siegfried Kross zur Brahms-Biographik und von Constantin Floros über Kalbecks Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich geben in ihren konträren Bewertungen der Arbeiten Kalbecks einen Eindruck der im Übrigen nicht dokumentierten Diskussionen auf dem Kongress. Beziehungen zu Künstlerkollegen widmen sich Eberhard Würzl (Johann Strauss), Otto Biba (Ignaz Brüll), Gerd Nauhaus (Clara Schumann) sowie Malou Haine durch Edition unveröffentlichter Briefe von Ferdinand Kufferath an Johannes Brahms. Auch das Thema „Brahms und die Musikforschung“ bildet einen kleineren Schwerpunkt: Jürgen Neubacher dokumentiert Brahms' musikgeschichtliche Forschungen in der Hamburger Stadtbibliothek. Das Verhältnis von Brahms und Philipp Spitta steht im Mittelpunkt eines Beitrags von Imogen Fellingner, Michael Ladenburger stellt in seinen Ausführungen über Brahms als Beethoven-Forscher die Beziehungen zu Gustav Nottebohm in den Vordergrund. In einem Anhang ediert er Briefdokumente aus der Korrespondenz mit Julius Wegeler und Rafael Maszkowsky. Kurt Hofmann präsentiert unveröffentlichte Dokumen-

te über die letzten Lebensjahre, Renate Hofmann fördert Unbeachtetes über Brahms' Beziehungen zur Tochter Friedrich Rückerts zu Tage.

Besonderheit des Gmunder Kongresses war das Thema „Brahms-Rezeption im Ausland“. Herausgeberin Ingrid Fuchs arbeitet an Brahms-Nachrufen in der internationalen Presse typische nationale Rezeptionstopoi heraus. Internationale Forscher widmen sich der Brahms-Rezeption in der Schweiz (Sibylle Ehrismann), in den Niederlanden (Frits Zwart und Katja Brooijmans), in Russland (Ekaterina Tsareva), Belgien (Malou Haine), in Frankreich (Marc Vignal), Spanien (José Peris Lacasa), England (Robert Pascall) und den USA (Michael Musgrave). Dass die Uraufführung des *Klavierquintetts* op. 34 in Paris stattfand, wird nicht im französischen, sondern im belgischen Beitrag erwähnt. Michael Musgrave revidiert die Angaben über vermeintliche amerikanische Weltpremieren von Opus 8 und Opus 36. Sowohl Robert Pascall als auch Malou Haine ergänzen ihre umfangreichen Beiträge durch gründlich recherchierte Aufführungslisten.

Unter dem Oberbegriff „Schaffensaspekte“ sind thematisch verschiedenartige Beiträge zusammengefasst, wobei wie auf dem Wiener Kongress die Kammermusik im Vordergrund steht: Michael Kube behandelt den gattungsgeschichtlichen Kontext des *Klaviertrios* op. 8, ohne auf das Problem des dubiosen, Brahms zugeschriebenen *A-Dur-Trios* (Anh. IV/5) einzugehen. Original und vierhändige Bearbeitung des *Quintetts* op. 111 vergleicht Gernot Gruber. Peter Jost versucht an Korrekturspuren im Autograph des *Horntrios* op. 40 zu zeigen, dass Brahms das Werk zunächst für ein Ventilinstrument konzipiert habe und erst nachträglich zur Besetzung mit Naturhorn gelangt sei. Die Gattungszugehörigkeit der *Gesänge* op. 91 mit obligater Viola untersucht Marco Uvietta, und Joachim Reiber widmet sich ohne neue Antworten der alten Frage, warum Brahms keine Oper schrieb. Ferenc Bónis weist im Finale der 4. *Symphonie* einen Bezug zu dem „als zweite [ungarische] Nationalhymne anerkannten Szózat“ nach, von welchem sich eine Druckausgabe im Nachlass von Brahms erhalten hat. Weniger um direkte Zitate als um Imitation personalstiltypischer Satzmodelle geht es Hartmuth Kinzler in seinen Anmerkungen zu

Bezügen zwischen Werken von Brahms und Musik von Chopin, Schubert und Bach.

Am Schluss des Bandes stehen zwei aufgrund identischer Referenten vielfach redundante Sektionen zu den Themen „Forschungsprobleme“ und „Desiderata der Brahms-Forschung“. Der umfangreichste Beitrag des letzteren Roundtables ist derjenige von Robert Pascall zur Aufführungspraxis. Offenbar handelt es sich um ein besonderes Desiderat, das hier jedoch sonst nur am Rande im Beitrag von Peter Jost und den Ausführungen von Michael Struck zu Editionsproblemen im Zusammenhang mit der neuen *Brahms-Gesamtausgabe* Beachtung findet. Im Unterschied zum Hamburger Kongressbericht wurde auf ein Namens- und Werkregister verzichtet.

(August 2003)

Thomas Synofzik

*LIONEL J. PIKE: Vaughan Williams and the Symphony. London: Toccata 2003. 352 S., Notenbeisp. (Symphonic Studies. Volume 2.)*

Dass Ralph Vaughan Williams' Orchestermusik trotz des jahrzehntelangen Einsatzes von Michael Kennedy noch längst nicht vollständig bekannt ist, liegt unter anderem an der Tatsache, dass von ihr bislang keine umfassende Edition vorgelegt wurde, geschweige denn eine kritische. Vaughan Williams' Sinfonien sind zwar keineswegs ein neues Forschungsgebiet, aber es fehlte bislang an profunden analytischen Studien. Lionel J. Pike stellt sich dieser Herausforderung und analysiert die Sinfonien vor dem Blick der sie umgebenden Kompositionen. Fraglos taucht er deutlich tiefer ein in die kompositorischen Prozesse Vaughan Williams' als jeder Autor vor ihm – als die Prominentesten sind zu nennen Frank Howes, Elliott S. Schwartz, Michael Kennedy, Lutz-Werner Hesse und Wilfrid Mellers (ihnen folgten zahlreiche Studien zu einzelnen Werken). Die Vielfalt der neuen Einsichten in Vaughan Williams' Kompositionsprozesse kann im Einzelnen nicht ausgeführt werden, hier sei nur gesagt, dass Pike die Vaughan Williams-Forschung einen wichtigen Schritt voranbringt. Durch die Konzentration auf das Analytische unterbleibt gleichwohl leider eine umfassende historische Sichtung von Vaughan Williams' Befassung mit der Sinfonie – etwa das Problem der Entstehung

und der Überarbeitungen der Sinfonien, insbesondere der *London Symphony*; aber auch eine Untersuchung von Vaughan Williams' Auseinandersetzung mit Sinfonien anderer sucht man vergebens (Bezugnahmen auf seinen Aufsatz zu Beethovens *Neunter* ausgenommen). Beides wäre vom Buchtitel her zu erwarten gewesen. Hiervon abgesehen allerdings handelt es sich sicherlich um eine der wichtigsten Publikationen zu Vaughan Williams in den vergangenen Jahren.

(Dezember 2003)

Jürgen Schaarwächter

*HERBERT HAFFNER: Furtwängler. Berlin: Parthas Verlag 2003. 496 S., Abb. (Arte-Edition.)*

Je mehr Publizität der Gegenstand verspricht, desto größer die Versuchung, sich darauf zu verlassen. Dass ein gut recherchiertes, den Lebenslauf gerecht, gewissenhaft und faktenreich erzählendes Buch dies zu überlegen nahe legt, erscheint besonders bedauerlich, weil es nicht von vornherein Partei nimmt und weder der kulturkonservativen „deutschen Furtwänglerei“ (Adorno) zuarbeitet noch denen, die den Dirigenten vornehmlich als nützlichen Idioten der Nazis, mindestens aber schuldhaft tragisch verstrickt sehen.

Auch das Pech mit den Biographen gehört zum tragischen Furtwängler: Zunächst überschütten sie ihn mit ästhetisch erbärmlichen Nazi-Preisungen (Herzfeld), dann gehorchen sie – die besten, Prieberg und Shirakawa – allzu sehr dem Zwang, ihn zu verteidigen; wo dieser sich zu lockern und eine neue Stufe der Auseinandersetzung erreichbar scheint, befließigt der eine (Wessling) sich eines anbietenden, die Probleme zynisch-billig herunterredenden Plaudertons, und lässt der andere, der Verfasser des vorliegenden Buches, seinen Protagonisten u. a. in Schuberts *C-Dur-Quintett* Klavier spielen (S. 297) und hält für möglich, dass Toscanini für den ersten Akt des *Parsifal* über zwei Stunden gebraucht habe, Furtwängler hingegen knapp 44 Minuten (S. 89).

Gleichgültig, ob bei der Korrektur übersehen, von fragwürdigen Gewährsleuten ungeprüft übernommen oder für unerheblich gehalten – solche Patzer setzen hinter die Zuständigkeit als Musiker-Biograph ein riesiges Fragezeichen. Triftig und nahe am Gegenstand über

Musik zu schreiben ist schwer, über musikalische Interpretation (sofern man nicht bei Pauschalierungen stehen bleibt) noch schwerer, und über die allemal fluktuierenden Interpretationen Furtwänglers vielleicht am aller-schwersten. Dass Haffner sich häufig an kompetente Auskunftgeber – Angehörige, Musiker, Kritiker usw. – hält, wird man ihm nicht ankreiden, weil er die teilweise unerträglich verblasene Furtwängler-Apologik auslässt, und auch, weil solche Auskünfte, nicht zuletzt über Biographica, zum wichtigsten Zugewinn seiner Darstellung im Vergleich mit früheren gehören und zur Beglaubigung der nahezu lückenlos über alle Höhen und Tiefen verfolgten Lebensspur entscheidend beitragen.

Dass diese in ihrem vielfältigen Niederschlag für sich spreche, könnte man den legitimen Prämissen des Buches zurechnen, ließen sich musikalische und biographische Zustände säuberlich trennen und erweise sich der Versuch, ins Plädoyer der – bezeichnenderweise penetrant fettgedruckten – Dokumente möglichst nicht hineinzustören, am Ende nicht auch als fragwürdig. Die Neutralität der Berichterstattung schlägt durch auf das Berichtete; die Widersprüchlichkeit von Furtwänglers teils mutigem, teils kleinmütigem Verhalten, zwischen Sendungsbewusstsein und Wehleidigkeit, brennt selten auf den Nägeln (wenigstens bei der Kommentierung des am 1. Januar 1949 an Bruno Walter geschriebenen Briefes, S. 382) und nähert sich einer Indifferenz gegenüber dem Verhältnis innerer und äußerer Situationen, welche dem Credo dieses allemal aus dem Hier und Jetzt bekennd Musizierenden widerstreitet. Die beklemmende Frage nach den Übereinkünften zwischen den kunstreligiösen Ansprüchen seines Wirkens und deren Missbrauchbarkeit erscheint im Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Sachverhalte meist nur implicite gestellt, sehr eindringlich immerhin, wenn man aus Goebbels' zitierten Notizen die Überlegenheit eines machtpolitischen Zynismus herausliest, welcher die Folterinstrumente vorzuzeigen kaum je nötig hat – der Schurke hatte mit dem weltfremd-egomanen Idealisten leichtes Spiel. Eindringlich auch die Darstellung des langen Weges zum Freispruch nach 1945: Damals wog die Anerkennung von Furtwänglers Einsatz u. a. für jüdische Musiker lange nicht auf, dass er im

Lande geblieben war. Mithin war einer Emigration von ihm mehr Gewicht beigemessen als z. B. derjenigen Thomas Manns, Erich Kleibers, Otto Klemperers oder Bruno Walters, was auch bedeutete: Damit war anerkannt, dass sein Rang bestätigt, wo nicht gesteigert wurde durch das, was man ihm vorwarf.

Bei solchen Widersprüchen hätte die Arbeit am Verständnis eines Musikers zu beginnen, zu dessen Statur und Wirkung sie unabdingbar gehören. An bedeutenden Beiträgen, welche dies ins Auge fassen, u. a. denen Adornos und etlichen der von Gottfried Kraus bzw. Klaus Lang gesammelten (beide 1986), geht der Autor ebenso vorbei wie an der wichtigen Frage, inwieweit und ob überhaupt Furtwänglers theoretische Äußerungen mit dem kongruieren, was er musizierend realisierte. Die „deutsche Furtwänglerei“ lebt wesentlich davon, dass man sie nicht stellt und nicht konzidiert – wie u. a. bei Schönbergs tönlicher Auskunft über die weiterhin gesicherte Vorherrschaft der deutschen Musik –, dass einer, ohne es zu reflektieren, anders reden kann, als er handelt. Allzu sehr auf die Positivität der Dokumente verpflichtet, riskiert Haffner u. a. den Anschein, Goebbels und Hitler seien imstande gewesen, Dirigate Furtwänglers und des jungen Karajan kompetent zu beurteilen (S. 271 ff.). Das indes wiegt gering angesichts des Abstandes zwischen dem vermeintlich konservativen Großsiegelbewahrer romantischer Subjektivität und seiner unverwüstlich fortdauernden Aktualität, eines Abstandes, auf den weitere Behandlungen sich genauer werden einlassen müssen. (Dezember 2003) Peter Gülke

CAROLINE GOMMEL: *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“*. Freiburg: Rombach Verlag 2002. 504 S., Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 24.)

Zu den wichtigsten neueren Exempeln interdisziplinärer Forschung in der Literatur- und Musikwissenschaft gehört die Librettoforschung. Die traditionelle Musikwissenschaft hat sich meist mit der Analyse von Opernpartituren begnügt, ohne deren spezifische szenische Dramaturgie, die nur im Zusammenhang mit dem Libretto zu untersuchen ist, zu berück-

sichtigen, wie die Literaturwissenschaft die Libretti – wenn sie dieselben überhaupt als forschungswürdigen Gegenstand betrachtete – auf ihre rein literarischen Sachverhalte hin untersuchte. Diese Trennung von musik- und literaturwissenschaftlicher Betrachtungsweise prägt die Opernanalyse vielfach bis heute. Die Verfasserin der vorliegenden Dissertation hingegen pocht – schon mit der Überschrift ihrer Einleitung – auf „Intermedialität“, versteht sich als Literatur- und Musikwissenschaftlerin zugleich, und sie wird den Ansprüchen beider Disziplinen gleichermaßen gerecht. Aufgrund ihrer Doppelkompetenz gelingt es ihr, die *Opinio communis* zu widerlegen, zwischen dem ‚Prätex‘ von Paul Hindemiths *Cardillac*: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, dem Libretto von Fernand Lion und dessen Vertonung durch Hindemith walte Beziehungslosigkeit, es handle sich da um eine reine „Musikoper“, in der Text, Musik und Szene gänzlich getrennte Wege gingen. Schon Hanns Eisler hat seinerzeit von einem geradezu gleichgültigen Musizieren – an Text, Szene und dichterischer Vorlage vorbei – gesprochen. Demgegenüber demonstriert die Verfasserin im *Cardillac* ein hochelaboriertes Netzwerk von Analogiebeziehungen zwischen den drei ‚Texten‘, einen kontrapunktisch-kontrastiven Zusammenhang der drei Mediensorten, den verschiedenen medialen Schichten der Oper. Dass Hindemith in der Tat die Oper in autonome musikalische Formen – Passacaglia, Fuge, Choral- und Sonatensatzform etc. – einpasst, verführte zu der irrigen Annahme, ihm liege nichts an der ‚Vertonung‘ des Textes. In der Tat mied Hindemith die Verdopplung des textlich Geäußerten in der Art der spätromantischen Leitmotivtechnik. Die „musikalischen Bedeutungsträger“ sollten nach den Worten der Verfasserin (S. 191) vielmehr die „Leerstellen“ des Textes ausfüllen bzw. diesen bewusst unterlaufen, hinterfragen, ja konterkarieren, um mit ihm – durch ein musikalisches Analogiensystem – auf höherer Ebene wieder zusammenzutreffen. Der literarische und der musikalische Text bringen je eigene Sinngehalte zum Ausdruck: Einheit von Libretto und Musik als *coincidentia oppositorum*. Der Abweisung der ‚Vertonung‘ im herkömmlichen Sinne entspricht die Abweisung einer Einfühlungs- und Mitempfindungsästhetik. Die Sinnvermitt-

lung zwischen Text, Szene und Musik soll von Seiten des Hörers keine „nachempfindende“, sondern eine „nachkonstruierende“ (S. 214), nicht vom Gefühl, sondern vom Logos gesteuert sein. Die Ansicht, Hindemith – der literarisch Hochgebildete – habe sich um E. T. A. Hoffmanns Vorlage nicht gekümmert, es liege doch zwischen der „Neuen Sachlichkeit“ seiner Musik und der „Romantik“ eine Welt, weist die Verfasserin zu Recht als verkürzendes Operieren mit undialektisch erstarrten Epochen- und Stiletiketten zurück. Ganz im Gegenteil kann sie belegen, dass die Autoren des *Cardillac* ein bereits auf die Erkenntnisse der modernen E. T. A. Hoffmann-Forschung vorausweisendes Bild des Schriftstellers hatten, in dem die Verdichtung des Heterogenen, Verzerrung und Verfremdung, Multiperspektivität und vor allem das Hereinbrechen des Absurden in den Alltag, kurz: das Grotteske, dominieren. Hoffmanns Prosa wird gewissermaßen zum Tertium comparationis zwischen Text und Musik des *Cardillac*. In diesem Zusammenhang kann die Verfasserin mit einem aufregenden Fund aufwarten: den grotesken Zeichnungen Hindemiths, die sie hochkompetent analysiert und mit Hoffmanns eigenen Zeichnungen und seiner Bildphantasie vergleicht, vor allem was das Thema des menschlichen Automaten, der Zerstörung der Identität betrifft. Die beiden Hauptteile dieser vorzüglichen Dissertation sind eine akribische Interpretation der Erzählung Hoffmanns (die ausführlichste, die bisher vorliegt) und der Oper Hindemiths, wobei die Verfasserin Szene für Szene vorgeht und sie sowohl literarisch als auch musikalisch analysiert. Schade nur, dass sie sich auf die Erstfassung von 1926 beschränkt und die Neufassung von 1952, die nun schon von der Bühne verschwunden ist, auch aus der Forschung verschwinden lässt. Bedauerlich auch, dass sie die Aufführungsgeschichte nicht mitberücksichtigt. Gerade die geniale Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle an der Bayerischen Staatsoper aus den achtziger Jahren, die auch als Videomitschnitt verfügbar ist, hätte ihren Intentionen sehr entsprochen. Doch das sind die einzigen Einwände gegen diese exemplarische Studie, die nicht nur der Hindemith-, sondern auch der Librettoforschung neue methodische Wege weist.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer

WILHELM HAFNER: *Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911–1940) und sein Verhältnis zur französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2000. XIII, 583 S., Notenbeisp. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 92.)

Wie viel Aussagekräftiges und Erhellendes kann über Instrumentalmusik geschrieben werden? Vertieft sich das Hörerlebnis nach der Lektüre analytisch ausgerichteter Beobachtungen, oder ist die rationale Beschreibung musikalischer Sachverhalte nur eine verdeckte Form von „Sprachlosigkeit“, die eigentlich die Kraft der Emotionen zu fassen sucht? Derartige Fragen stehen einmal mehr – und im Hinblick auf die Musik Jehan Alains ganz besonders – im Vordergrund, wünschte der Komponist doch nicht die Bewunderung des Aufbaus seiner Werke, sondern dass diese die Fähigkeit besitzen, instinktiv zu gefallen und das Innere des Hörers anzusprechen. Ungeachtet dessen versucht Wilhelm Hafner mit ausführlichen Analysen, formale, melodisch-harmonische und rhythmische Strukturen in den komplexen Klangbildern der Orgelwerke Alains aufzudecken. Jede Darstellung der nach der Entstehungszeit in chronologischer Folge abgehandelten Stücke beginnt mit detaillierten Angaben zu den jeweiligen Quellen. Der Leser erhält hier erstmals umfassende Informationen zur Quellenlage und zur Entstehung verschiedener Fassungen, z. B. für Orgel oder Klavier. Damit dürfte die Grundlage für eine (längst überfällige) kritische Gesamtausgabe der Orgelwerke geschaffen sein. In den mit hilfreichen Übersichten und Notenbeispielen ausgestatteten Analysen gelingt es dem Autor, auf das Wesentliche aufmerksam zu machen. So steht im *Lamento* das Thema und die vom Komponisten selbst entworfene Tonleiter im Vordergrund, im *Premier Prélude profane* hingegen der Zusammenhang zwischen Programm und Form. Die jedem Stück beigegebene Bibliographie lässt einen beachtlichen Rechercheleiß erkennen. Eine Auswahl der wichtigen Werkbesprechungen hätte dem Benutzer aber sicher mehr gedient (die mehr als einhundert (!) Literaturhinweise zu den *Litanies* spornen kaum dazu an, irgendeiner der Spuren nachzugehen). Die für Alain typischen Stilmerkmale werden in zwei Abschnitten, die sich auf das Orgelwerk wie auf das gesamte Œuvre beziehen, zusam-

mengefasst. Der abschließende Vergleich mit den Zeitgenossen (Dupré, Duruflé, Messiaen, Litaize, Grunenwald) macht deutlich, dass bei Alain – trotz eines der Gregorianik verpflichteten Tonsystems – die nicht sakral gebundenen Orgelstücke überwiegen und der Einfluss außereuropäischer Musik unverkennbar ist.

Hafners Buch ermuntert auch den mit der französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts bereits vertrauten Musikfreund zu erneuter Beschäftigung mit dem Orgelwerk Alains. Es liefert eine Fülle wichtiger Fakten und Hinweise zu Entstehung, Interpretation und Programm der einzelnen Stücke. Die musiktheoretischen Beschreibungen helfen, die subtile musikalische Sprache zu verstehen. Die rein instinktiv fassbare Welt der Musik Alains wird wohl aber nur in den (gar nicht so häufig vorkommenden) Momenten intensivsten Hörens erlebt werden können.

(Januar 2004)

Stephan Blaut

*Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*. Edited by Michael H. KATER and Albrecht RIETHMÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 328 S., Abb., Notenbeisp.

Ein Sammelband zu einem sehr deutschen Thema mit in der Mehrzahl deutsch schreibenden Autoren erscheint in englischer Sprache in einem deutschen Verlag – das ist mehr als eine Pointe und die Folge eines Ausweichmanövers, nachdem es zur Drucklegung der auf einer Tagung des Münchener Orff-Zentrums 1994 gehaltenen Referate nicht gekommen war (S.12), es bezeugt in seiner peinlichen Symbolik die fortdauernde Brisanz einer vieldiskutierten, kaum endgültig ausdiskutierbaren Thematik. Das Letztere belegen, durchweg auf hohem Niveau, 17 Beiträger, großenteils dieselben wie 1994, welche fünf Jahre später die Diskussion in Toronto fortgesetzt haben – mit Ausnahme von Pamela M. Potter und Bernd Sponheuer andere als die ein halbes Jahr später auf Schloss Engers mit der Nazi-Vergangenheit der Musikwissenschaft Befassten.

Nicht abschließbar erscheint die Diskussion, weil wir, schon zum Zwecke der Selbstverständigung, die Indizien sammeln müssen, zu einer Urteilsfindung jedoch nicht befugt sind. Auch ohne es zu wollen, sitzen Nachlebende auf ei-

nem hohen Ross, ganz und gar, wenn Umstände und Ereignisse so grauenvoll waren, dass einerseits schon die Aufzählung simpler Sachverhalte zur Denunziation zu werden droht, andererseits Verstehen- und Entschuldigenwollen eng beieinander liegen. Wo Adornos unfreundliche Verordnung, dass es im falschen Leben kein richtiges gebe, am besten zu passen scheint, haben die Agierenden, gar Davongekommene, kaum eine Chance. Wer unannehmbar findet (wer nicht?), dass Wilhelm Furtwängler sich zum Parteitagdirigenten herbeiließ, sollte vergegenwärtigen, wie viel Mut dazu gehörte, sich im November 1934 mit dem Artikel „Der Fall Hindemith“ zu exponieren; wer sich vom Nazi-Jargon etlicher Protagonisten abgestoßen fühlt, sollte prüfen, ob und wo dieser als verbales Zugeständnis diene, um Freiräume offen zu halten, „überwintern“ zu helfen; manchmal haben geschickte Taktiker mehr retten können (wenn auch nicht die Moral) als geradlinige Opponenten. Das Niveau der Behandlung des Themas bemisst sich also wesentlich danach, wie man die Gefahren billiger Tribunalisierung, d. h. davon zu profitieren, meidet, dass es, lange Zeit beschwiegen, dem nunmehr Redenden einen moralischen Bonus verspricht.

Auf fast jeder Seite des vorliegenden Bandes ist das gelungen – sowohl in eindringlichen Beleuchtungen der „Konsenszone“ (Hans-Ulrich Wehler) zwischen deutschem Kulturkonservatismus und Nazi-Ideologie oder dank gewissenhafter, umsichtiger Behandlungen von Einzelfällen. Zu diesen gehören Biographica wie ein eindringliches Porträt von Stefan Wolpe (Austin Clarkson, S. 219 ff.) und ein dialektisches von Pfitzner (Jens Malte Fischer, S. 75 ff.) ebenso wie detailreiche Darstellungen der Baden-Badener Musikfeste (Joan Evans, S. 102 ff.), der Funktionen der Hausmusik (Celia Applegate, S. 136 ff.), der „Richard Wagner-Forschungsstätte“ (Stephan McClatchie, S. 150 ff.), der Verteidigung Neuer Musik (Claudia Maurer-Zenck, S. 241 ff.) oder der Arbeit der Spruchkammern (David Monod, S. 292 ff.) – die genannten Arbeiten stehen für die nicht genannten, darüber hinaus für eine hier speziell geforderte Detailarbeit, deren Anspruch und Redlichkeit sich im Umgang mit verwickelten, uneindeutigen, oft kaum erhellbaren bzw. schlicht widerwärtigen Sachverhal-

ten bewähren muss. Wer wie Kim H. Kowalke (S. 170 ff.) lavierenden Verlegern nachspürt oder sich, wie Reinhold Brinkmann, auf die parteifrommen Töne u. a. von Hermann Erdlen, Hans Friedrich Schaub, Max Trapp, Gottfried Müller, Josef Rauch, Friedrich Jung, Ger- not Klussmann, auch von Johann Nepomuk David, Werner Egk, Paul Höffer oder Hermann Zilcher einlässt, ist nicht zu beneiden; auf eine befriedigende Proportionalität von Arbeitsaufwand und Ergebnis kann er nicht hoffen.

Mit „The distorted Sublime“ (S. 43) befasst, gehört Brinkmann zu den vier Autoren, die sich explizit auf die Problematik der „Konsenszone“ einlassen und Teilantworten suchen auf die letztlich unbeantwortet im Hintergrund stehende Frage „wie konnte es geschehen?“. Hans Rudolf Vaget („Hitler's Wagner. Musical Discourse as Cultural Space“, S. 15) legt Hugo von Hofmannsthal's Begriff des „geistigen Raumes der Nation“ bei der Beschreibung einer Gemeinsamkeit („... Mann and Hitler, at least for a time, shared precisely the same cultural space“, S. 22) zugrunde, welche allzu Vielen allzu lange die verbrecherischen Verbiegungen übersehen und bagatellisieren half, riskiert die Parallelität der „Erlöser“ und widersetzt sich, genauso überzeugend, billigen Gleichsetzungen; „for the historian [...] the real task is not to construct ‚Wagner's Hitler‘ [...] but to reconstruct Hitler's Wagner“ (S. 19). Bernd Sponheuer verfolgt die Gespensterjagd auf das spezifisch „Deutsche“ in der Musik und deren Ankunft bei der schlecht dialektischen Volte, dass gerade der ausbleibende Erfolg die sublime Undefinierbarkeit des „Deutschen“ ex negativo bescheinige, insofern also ein Erfolg sei. Die gedankliche Linie von Pamela Potters *Most German of the Arts* (New Haven 1998, dt. Stuttgart 2000) fortführend analysiert und exemplifiziert Giselher Schubert („The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“, S. 64 ff.) die Missbrauchbarkeit eines sich spezifisch deutsch wahnenden Musikverständnisses – nicht ohne Hinweise auf eine Objektivität, die unseren Nachbarn leichter fiel: Sie haben Hindemiths *Mathis der Maler* wohl als außerordentlich deutsch empfunden, nicht aber schon deshalb als nazistisch.

(November 2003)

Peter Gülke

MATTHIAS KONTARSKY: *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 193 S., Notenbeisp.

Gegenstand dieser ursprünglich als Dissertation an der Universität Wien eingereichten Arbeit sind das „Oratorium in 11 Gesängen“ *Die Ermittlung* von Peter Weiss sowie die für konkrete Aufführungen des Stücks geschriebenen Schauspielmusiken von Luigi Nono und Paul Dessau. Nono hat auf der Grundlage der *Musiche di scena per ‚Die Ermittlung‘ di Peter Weiss* eine Konzertfassung unter dem Titel *Ricorda cosa ti hanno fatto* in Auschwitz hergestellt, die ebenfalls in die Untersuchung einbezogen wird. Anlass für die Komposition der Schauspielmusiken waren die koordinierten Uraufführungen des auf den Auschwitzprozess in Frankfurt am Main 1963–1965 bezogenen und bei Suhrkamp erschienenen Dokumentartheaterstücks *Die Ermittlung* in West- und Ostberlin, Cottbus, Dresden, Essen, Gera, Köln, Halle, London, Meiningen, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock, Stuttgart und Weimar im Herbst 1965. Ob es zu den Aufführungen außerhalb Berlins ebenfalls Schauspielmusiken gegeben hat, wird vom Verfasser nicht angesprochen. Seine Begründung für die Auswahl findet sich gleich am Anfang der Studie: „Da ich Musiker bin, habe ich mir als Beispiel einen Verarbeitungsversuch [für das ‚Trauma Auschwitz‘] aus dem eigenen Gattungsbereich gewählt: Luigi Nono [...]“. Für eine Vergleichsanalyse „bietet sich Paul Dessau an [...], weil er zeitgleich zu Luigi Nono eine eigene Musik für die Ermittlung erstellt.“

Drei der sieben Kapitel befassen sich mit Nono, je eins mit Weiss und Dessau. Einleitend wird der „geschichtswissenschaftliche Hintergrund“ (gemeint ist der historische Tatbestand „Auschwitz“) ausgeleuchtet, abschließend eine „Grundsatzdiskussion“ (über Fragen der Ästhetisierung des Schreckens) geführt bzw. angeregt. Der größte Gewinn der Untersuchung liegt freilich in der Beschreibung, Ordnung und Kritik der Quellen, insbesondere der im Nono-Archiv in Venedig (und teilweise auch bei Ricordi in Mailand sowie in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin) aufbewahrten Tonbänder und Notiz- und Skizzenhefte von Nono. (Das Quellenmaterial zu Dessaus

Schauspielmusik konnte offenbar nicht mit gleicher Gründlichkeit untersucht werden.) Dem Verfasser gelingt es, durch die Zusammenführung aller Quellen eine Vergleichstabelle aufzustellen, in der Nonos Endfassung der *Musiche di scena* mit der rekonstruierten Folge der 34 Nummern bei der Uraufführung der *Ermittlung* am 19. Oktober 1965 in der Freien Volksbühne in Berlin konfrontiert ist. Zu Recht empfiehlt der Verfasser die nunmehr ermittelte „Endfassung“ für künftige Aufführungen der *Ermittlung* von Weiss/Nono (als theatrale Alternative zur Konzertdarbietung von Nonos *Ricorda*).

Jenseits des festen Bodens einer Quellenkritik werden die Schritte des Verfassers, sobald er das Gebiet der semantischen Analyse betritt, sehr viel unsicherer. Ausgehend von der polaren Relation Täter/Opfer, die in Weiss' Stück in den Prozessgegnern Kläger und Angeklagte mit aller gebotenen Klarheit hervortritt, sucht der Verfasser nach Gegensatzgestalten in den Schauspielmusiken zu *Die Ermittlung* von Nono und Dessau bzw. auch in der Konzertfassung *Ricorda*. Gegensätzliche Gestaltungsmittel bei Nono sind z. B. Vokalität (Frauenstimme, Kinderstimmen) versus Geräusch (elektronische Klänge, Perkussion), bei Dessau z. B. Vokalität (Chöre) versus Marschmusik (verzerrtes Metrum). Die polaren Gestaltmerkmale werden in beiden Fällen eindeutig mit den Inhalten des Stücks korreliert: Die menschliche Stimme verweist auf das Leid der Opfer, Geräusch bzw. Marsch charakterisieren die Täter. Der Verfasser spricht einmal sogar von einem Polaritätsprofil, ohne sich allerdings auf Herkunft, Verbreitung und Folgen dieser Methode der Systematischen Musikwissenschaft einzulassen; er nimmt sich selbst als „Vp“ und gibt die Ergebnisse in teils graphisch gestalteten Verlaufsprotokollen wieder. Bei mehr ins Detail gehenden Analysen sind seine Befunde fraglich. Die Wendung *d-cis-d* als „sospio-floskel“ zu identifizieren, mag noch angehen. Das *es* in dem Zweiklang *cis/es* aber als „S'-S-Chiffre“ für den Auftritt „S'tarks“ zu deuten (S. 112), ist reine Spekulation, zumal der Verfasser selbst darauf hinweist, dass alle Tonhöhen nur „Annäherungswerte“ seien.

Problematischer als die (letztlich sehr allgemein bleibenden) Befunde der semantischen Analyse ist die Sprache des Verfassers, die eher



an eine Talkshow denn an einen wissenschaftlichen Text denken lässt. Sätze ohne Verb, Nebensätze als Hauptsätze, rhetorische Fragen durchziehen den Text. Lockere Wendungen wie „will sagen [...]“, „nota bene [...]“, „das sei bereits verraten [...]“, „um wieder einmal XY ins Spiel zu bringen [...]“ usw. vermitteln den Eindruck einer Plauderei, der dem Ernst des Themas und sicherlich auch den Absichten des Verfassers entgegensteht. Die einfache Information, dass sich im Nachlass Paul Dessaus ein Programmzettel der Uraufführung von Nonos *Ricorda* befindet, wird mit der Floskel eingeleitet: „Um wieder einmal Paul Dessau ins Spiel zu bringen“. Der sprachlichen Nonchalance entspricht eine gedankliche Unbekümmertheit. Der folgende Satz ist gleich an mehreren Stellen fragwürdig: „Menschen, die Ideologien zuwiderlaufen [?], lassen sich wissenschaftlich [?] aussondern und einem Tötungsverfahren zuführen. Von dort bis zu einem Massenmord sind sicherlich quantitative [?] Hindernisse zu überwinden, die eigentliche Kernfrage jedoch – darf ich Menschen umbringen, nur weil es sie gibt? – ist in den T4-Aktionen [Euthanasieprogramm der Nazis] bereits beantwortet [?] worden“ (S. 14). Wer über Auschwitz redet, sollte seine Sprache mit besonderer Sorgfalt kontrollieren. Der Versuch, Ursachen des Nazifaschismus zu benennen, mündet in einer durchaus abstrusen Formulierung wie dieser: „Die diktatorische Option, ein gesellschaftliches Wohlerhalten und wirtschaftliche Prosperität durch den Ausschluss bzw. die Tötung vermeintlich Störender zu erreichen, wurzelt zweifelsohne in der sozialpolitischen wie intellektuellen Orientierungskrise, in der sich die deutsche Demokratie Anfang der dreißiger Jahre befindet“ (S. 12). Gegen Hans Heinrich Eggebrechts These, der Holocaust bzw. die Shoa entzögen sich einer künstlerischen Darstellbarkeit, argumentiert der Verfasser wenig erhellend: „Mit dem von mir Erarbeiteten ließe sich nun einwenden, daß das Nichtdarstellbare seiner Totalität bzw. Quantität entspringt“ (S. 176) – das verstehe, wer will. Fraglich ist auch die Verbindung des ästhetischen Problems einer künstlerischen Verarbeitung dessen, was Auschwitz bedeutet, mit einfachem Nützlichkeitsdenken: „Will sagen: Kunst über Auschwitz muß sich als Mittel zum Zweck verstehen. Denn nur der Zweck kann, indem er die Vorgangsweise be-

stimmt, diese zugleich auch legitimieren“ (S. 177).

Den Zweck der eigenen Arbeit fasst der Verfasser so zusammen: „Für mich hätten meine Ausführungen *Trauma Auschwitz* etwas erreicht, wenn sie als Katalysator einer zukünftigen Debatte wirkten. Im Grunde genommen hätten sie damit bereits ihren wichtigsten Zweck erfüllt.“ Diese Debatte muss weiterhin geführt werden, auch wenn die Gefahr des Scheiterns vor dem monströsen Thema „Auschwitz“ immer bestehen wird.  
(Oktober 2002) Peter Petersen

*Geschichte als Musik. Hrsg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart durch Otto BORST. Tübingen: Silberburg-Verlag 1999. 313 S., Abb., Notenbeisp. (Stuttgarter Symposium Schriftenreihe. Band 7.)*

Dass Musik nicht losgelöst von der Geschichte existiert und auch niemals existiert hat, kann als Gemeinplatz der Musikhistoriographie gelten. Weitaus schwieriger ist es aber, diese Beziehung genauer zu bestimmen, das Verhältnis inner- und außermusikalischer Entwicklungen zu erläutern, ohne in platte Analogien oder in ein additives Aneinanderreihen zu verfallen. Die musikalische Sozialgeschichte hat sich dieses Problems angenommen, ja annehmen müssen, um sich nicht in solchen Analogien außer- und innermusikalischer Sachverhalte zu erschöpfen. Sich dieser Frage aus einer regionalgeschichtlichen Perspektive zu nähern und damit auch grundlegende Fragen und Probleme der Musikforschung anzugehen, steht zwangsläufig in dieser Tradition und ist ein uneingeschränkt verdienstvolles Unterfangen, zumal eine ähnlich lautende Publikation Alexander L. Ringers diesen Zusammenhang schon vor Jahren beleuchtet hat (vgl. die Aufsatzsammlung *Musik als Geschichte*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber 1993). Der von Otto Borst herausgegebene Sammelband zeigt, wie reichhaltig und vielgestaltig regionale Musikgeschichte sein kann. Viele Fakten und Aspekte sind hier auf eine sprachlich angenehme Art dem Leser nahe gebracht worden: Verschiedenartigste Aspekte der Musikgeschichte – vorrangig der baden-württembergischen – werden hier vorgestellt: Beiträge zur politisch-ideologischen Mu-

sikgeschichte (W. Linder-Berouds Beitrag zum „Hymnenmix“ beim Staatsakt am 3. Oktober 1998 in Hannover), zur Jazz-Rezeption in der Weimarer Republik und im Dritten Reich (Guido Fackler), zur Sängerbundgeschichte (Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke), zur „Erfindung der Schweiz in der Musik“ (François de Capitani), zur „Musik im aufgeklärten Absolutismus“ (Heinrich Deppert), zur württembergischen Gesangbuchgeschichte (Heinz Dietrich Metzger), zum Volkslied im Mittelalter (Heinz Rainer Reinhardt) und zur Romantik in Heidelberg (Harald Pfeiffer) oder zu der nicht unpolitisch verlaufenen Mendelssohn-Rezeption in Stuttgart zwischen 1847 und 1947 (Rainer Nägele). Diese Vielfalt der regionalen und besonders der baden-württembergischen Musikgeschichte beeindruckt.

„Geschichte als Musik“ versteht der vorliegende Band dem Vorwort zufolge als „Hülle für politische und ideologische Unternehmungen“ (S. 7). Gerade wegen des inhaltlichen Themenspektrums, des erklärten Verzichts auf ausgetretene Pfade, auf etablierte „Großmeister“ der Musikgeschichtsschreibung und des Verweises auf kultur- und sozialgeschichtliche Fragestellungen (S. 8) soll in einem als „Einleitung“ gedachten Beitrag „Tönende Zeitzeugen? Musik als Geschichte“ der Ansatzpunkt dieses Buches näher ausgeführt werden. In lockerer Abfolge werden von Irmelind Schwalb Beispiele aus der Musikgeschichte angeführt, die deren historische Verankerung aufzeigen. Der klaren Diktion des Textes und dem erklärten Verständnis der Musikgeschichte als eine Entwicklung „von einer handwerklichen Staatsmusik zu einer originären Individualkunst“ (S. 10) werden aber auch Differenzierungen geopfert: Vor dem frühen 19. Jahrhundert sei Tradition „selbstverständlich, naiv und unhinterfragt [...] akzeptiert“ worden (S. 27). Indes: Die Rede von den „antiqui“ und „moderni“ im 14. Jahrhundert, der Versuch der Florentiner Camerata, an die Antike anzuknüpfen oder der *stile antico* im 18. Jahrhundert können nach Meinung des Rezensenten kaum uneingeschränkt als „selbstverständlich, naiv und unhinterfragt“ gelten, die Argumentation der Autorin nötigt nicht zu dieser Einsicht. Wo denn gerade die jeweiligen Rezeptionsprobleme, Missverständnisse oder Umdeutungen wirkten, wären nicht unwichtige Fragen, um erkennen zu können, wie über

den Sachverhalt der historischen Verankerung hinaus diese Verankerung denn konkret und unter Umständen bis in die Faktur von Werken hinein gewirkt hat.

Durch solche Einwände und Widersprüche sensibilisiert treten die Qualitäten anderer Beiträge hervor: Vor allem die überregionalen Vergleiche – ein unverzichtbares Requisite jeder regionalen Forschung – wie sie in Depperts vergleichender Darstellung der Mannheimer und der Stuttgarter Hofmusik oder R. Nägeles Anmerkungen zur Mendelssohn-Rezeption realisiert werden, stechen positiv hervor. Besonders anregend ist der Beitrag W. Linder-Berouds zum „Hymnenmix“ 1998, der die historische Tiefe dieses Streits aufzeigt und dabei den Brückenschlag zur Problematik einer baden-württembergischen Identität leistet. „Kommunikationsnetze“ und die Unterordnung „lokalpatriotischer Ambitionen“ bilden den Ausgangspunkt von Fr. Brusniaks Ausführungen. Die Untersuchung von „Formen der Aneignung und der Ablehnung“ fordert G. Fackler für die regionale Jazzforschung bezogen auf Weimarer Republik und Drittes Reich und sprengt erfreulicherweise die Grenzen einer nach dem Motto „was – wann – wo“ agierenden Rezeptionsgeschichte. Folgerichtig führt diese Öffnung hin zu kultur-, mentalitäts- und identitätsgeschichtlichen Fragen wie sie Fr. de Capitani stellt, nämlich die nach dem Konstrukt- und Rekonstruktcharakter von Nationen, hier der Schweiz. Weitgehend ohne Bezug zu der inzwischen fast unüberschaubaren Literatur zum Thema „Nation als Konstrukt“, stellt dieser Beitrag dennoch einen Gewinn für den Band dar, erlaubt er doch die Anbindung an die neuere Nationalismus- und Identitätsforschung. Wie wohltuend, wird in diesen Beiträgen institutions-, repertoire- und rezeptionsgeschichtlich „Geschichte“ und „Musik“ in Bezug gesetzt, ohne das Motto dieses Bandes zu benennen und dieses auf einen Slogan zu reduzieren.

Alles in allem also ein Buch, das viele Aspekte nahe bringt, das in weiten Teilen die Diskussion um die Regionalforschung anregen wird und anregen sollte und das in zwingender Weise das Problem des Zusammenhangs von außermusikalischer Historie und innermusikalischer Entwicklung thematisiert. Gespannt wartet man nach der Lektüre dieses Bandes auf eine Fortführung der Regionalforschung nicht

nur in Baden-Württemberg, gibt dieser Band doch zahlreiche Anregungen für eine interregional vernetzte Regionalforschung.  
(Januar 2004) Joachim Kremer

*Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver. Edited by Susan PARISI. Warren (Michigan): Harmonie Park Press 2000. XX, 324 S., Abb., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology. Volume 28.)*

Mit der Festschrift werden zwei Wissenschaftler und ihr Lebenswerk, die Erforschung des Florentiner Musik- und Theaterlebens, geehrt. Die Aufsatzsammlung trägt ihrem Interessenschwerpunkt Florenz bzw. Italien Rechnung. Als Ergänzung seiner Forschungen zum Florentiner Teatro della Pergola katalogisiert William C. Holmes die Korrespondenz des Impresarios Luca Casimiro degli Albizzi, die so prominente Briefpartner wie Antonio Vivaldi, Nicola Porpora, Francesca Cuzzoni, Farinelli und Senesino umfasst. Susan Parisi aktualisiert das Wissen um Biographie und Operschaffen Ferdinando Rutinis (1763–1827) und legt eine musikalisch-dramaturgische Analyse des Intermezzos *Le finte pazzie* vor. Die erfolglose Florentiner Erstaufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* 1818 skizziert Marcello de Angelis, erreicht aber nicht die Differenziertheit früherer Beiträge zur Mozart-Rezeption dieser Zeit.

Umso interessanter sind die folgenden Aufsätze: Kathleen Kuzmick Hansell streicht die Bedeutung der Mailänder Bühnenwerke für Mozarts weitere Entwicklung als Musikdramatiker heraus; sie erhellt die Produktionshintergründe und die daraus resultierenden Revisionen des Notentextes. Zusammenhänge zwischen dem Wiederaufleben der Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts und der Tragödien-dichtung Vittorio Alfieris stellt Marita P. McClymonds auf den Ebenen von Sujet und Ästhetik her. John A. Rice beschreibt die Uraufführung von Antonio Salieris *La finta scema* im Wiener Burgtheater und die Experimente des Librettisten Giovanni de Gamerra mit der Opera buffa zwischen Comédie larmoyante und Komödie. Carolyn Gianturco weist gattungstypische Inszenierungsformen für Sere-nata, Oratorium und Opera seria nach, wäh-

rend Jonathan E. und Beth L. Glixons „Biographie“ des venezianischen Teatro S. Aponal institutionengeschichtliche Aspekte betont. James Haar informiert über thematisch gebundene Madrigalanthologien, und Caroline S. Fruchtman zeichnet die mehrgleisige Karriere des Londoner Architekten, Dramatikers und Impresarios Sir John Vanbrugh in den Jahren 1696–1711 nach.

Ergänzt wird der Band um die Edition eines spätmittelalterlichen Musiktraktats aus dem Klosterarchiv Ebstorf (Karl-Werner Gumpel) und unbekannter Briefe Marco da Gaglianos (Edmond Strainchamps) sowie Studien über die Vokalmusik des Mittelalters (Calvin M. Bower, Lance W. Brunner), die mühevoll Konstruktion der großen Orgel in der St. Vitus-Kathedrale in Prag (Lilian P. Pruett), Johann Matthesons Beitrag zur Aufklärung (Ernest Harriss II), historische Tendenzen im Oratorium des 19. Jahrhunderts in Deutschland (Howard E. Smither), die Bedeutung Wanda Landowskas für die Wiederentdeckung des Cembalos (Alice Hudnall Cash), Igor Strawinskys *Scènes de Ballet* am Broadway (John Schuster-Craig) und Henry Wolkings Ballett *Forever Yesterday*, in dem der Komponist amerikanische und europäische Kunst- und Volksmusik synthetisiert (Jeanne Marie Belfy) sowie last but not least ein Schriftenverzeichnis Robert Weavers.

(Oktober 2003)

Christine Siegert

## Eingegangene Schriften

„Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hrsg. von Jürgen ARNDT und Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 263 S., Abb., Notenbeisp. (Diskordanz. Studien zur neueren Musikgeschichte. Band 14.)

WILLI APEL: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Siegbert RAMPE. Mit einer Bibliografie. [Reprint der Ausgabe 1967.] Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. X, 817 S.

JÜRGEN ARNDT: Thelonious Monk und der Free Jazz. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2002. 276 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Jazzforschung.)