
BESPRECHUNGEN

THEODORE KARP: *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston, ILL: Northwestern University Press 1998. XVII, 489 S., Notenbeisp.

Der auf dem Gebiet der mittelalterlichen Ein- und Mehrstimmigkeit durch zahlreiche Veröffentlichungen als Kenner ausgewiesene Theodore Karp nähert sich der so genannten „Gregorianik“ (ein Begriff, der in der „Introduction“ auf seine Brauchbarkeit hin überprüft und schließlich in klar umrissener Bedeutung für die vorliegende Studie akzeptiert wird) als primär mündlich tradierter Gesangspraxis, der sich die Aufzeichnung mit Hilfe musikalischer Notation erst in der Karolingerzeit zugesellt. Dieser aus einem musikethnologischen Horizont gewonnene Zugang führt zur zentralen Fragestellung der Arbeit: Wie kommt es unter solchen Bedingungen zu verbindlichen Abläufen, ja sogar individuellen Gestalten („Stücken“), und durch welche Mechanismen wird der Spielraum definiert, in dem sich andererseits doch wieder unterschiedliche Varianten herausbilden können.

Um die angesprochenen Probleme wenigstens ansatzweise zu erhellen, richtet der Autor sein Interesse zu Beginn auf das menschliche Gedächtnis, denn fehlt den Sängern der unmittelbare Kontakt zur Schrift, so gewinnt ihre Fähigkeit, die Melodien dem eigenen Gedächtnis anzuvertrauen, naturgemäß an Bedeutung. Wie ist es also – selbst unter Berücksichtigung der immer wieder belegten Schwierigkeiten, denen sich die Sänger dabei ausgesetzt sahen (man denke nur an Notkers berühmtes Vorwort zu seinem *Liber hymnorum*) – möglich, sich ein Repertoire von über 2500 Gesängen bzw. Musik von insgesamt etwa 70 bis 80 Stunden Dauer zu merken?

Mit der mündlichen Weitergabe von Dichtung als Vergleichspunkt bemüht sich das vorliegende Buch um eine Beantwortung dieser Frage, indem es die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bedeutung der formelhaften Phrasen lenkt, welche als Bausteine, aus denen sich ein Gesang zusammensetzt oder die in seinem Verlauf vorkommen, selbst vor dessen tonaler Einheit, d. h. der Gesamterscheinung im Sinne

einer uns vertrauten Modusauffassung (mit den Hauptkriterien Finalis, Repercussa und Ambitus), häufig Vorrang haben. So ist auch zu erklären, warum frühe Theoretiker, für die zudem eine Einordnung der Melodien in das diatonische System keineswegs schon aufgrund einer schriftlichen Aufzeichnung vorgegeben war, bei der Bestimmung des Modus nicht immer zu den aus heutiger Sicht naheliegenden Ergebnissen gelangen. Das zeigen die vierzehn Antiphonen und zwölf Introitus, denen Regino von Prüm unterstellt, sie würden in einem anderen Modus enden, als sie beginnen (S. 228 f.).

Auf diese Weise bekundet die Arbeit mit Versatzstücken aber auch ein prinzipiell anderes Verhältnis der damaligen Musiker zur fertigen Individualität eines Gesangs, die nicht als voraussetzungslos im Raum stehend gedacht wird, sondern sich in einem intuitiven, durch Assoziationen unterstützten Vollzug nach und nach aus der Erinnerung realisiert. Dessen ungeachtet können sich dabei dem einzelnen Gesang zugehörige Besonderheiten in der melodischen Faktur herausbilden, und das auch dort, wo die Aneinanderreihung der formelhaften Phrasen über eine gewisse Wegstrecke oder gar insgesamt mit anderen Gesängen übereinstimmt. So weicht etwa die genaue Gestaltung der formelhaften Phrasen trotz allgemeiner Parallelität der Introitusanfänge *Aqua sapientiae* und *Puer natus est nobis* (Beispiel auf S. 289) – wohl ausgelöst vom jeweils eigenen Text – charakteristisch voneinander ab, wenn die Melodie nach eröffnendem Quintsprung aufwärts in einen Fall dreitönige Floskeln benutzt, während sich im anderen Fall zweimal eine viertönige Bewegung zum fünften, als Ziel wirkenden Tonort ergibt. Durch diese unscheinbare Manipulation erhält jede Variante jedoch eine unverwechselbare Eigenart, die namentlich auf der Ebene der rhythmischen Zeitabsteckung hervortritt. Diente der wiederholte Einsatz formelhafter Phrasen dem Gedächtnis der Musiker als Entlastung, so mag das sich im Vergleich von *Aqua sapientiae* und *Puer natus est nobis* bemerkbar machende Bewusstsein für trennende, unterscheidende Züge als ein Mittel verstanden werden, um die mit dem wie-

derholten Einsatz formelhafter Phrasen verbundenen „opportunities for confusing related works“ (S. 6) zu verringern.

Da der gregorianische Choral als mündliche Sängerpraxis demnach eine eigene Welt bildet, deren Komponenten schlüssig aufeinander abgestimmt sind, stellt sich die Frage, was geschieht, wenn er auch notenschriftlich festgehalten werden soll. Karp widmet diesem durchaus problematischen, für den Musikhistoriker jedoch umso ergiebigeren Verhältnis von „Aural Tradition“ und „Written Tradition“ den ausführlichen „Essay V“, der nicht zufällig im Zentrum seines insgesamt neun „Essays“ umfassenden Buches steht. Dabei legt er großen Wert darauf, dass die Probleme bei der Notierung des Chorals erst mit dem Übergang zur diastematischen Notation einsetzen, während die ältesten Neumen gerade für die Fixierung der formelhaften Phrasen gut geeignet waren. Das Prinzip der Diastematie jedoch ist aufs Engste mit dem mittelalterlichen Tonsystem verbunden, das im Wesentlichen auf dem altgriechischen „Systema teleion“ beruht, dieses aber modifiziert, um es für den gregorianischen Choral umzurüsten. Und wirklich hält sich ein Großteil der Melodien, wie Karp betont, in dem durch das Tonsystem abgesteckten Rahmen auf. Bei bestimmten Gesängen sehen sich die Schreiber dann aber doch vor Probleme gestellt, da in ihrem Verlauf, so wie er in der mündlichen Tradition überliefert wird, zusätzliche Töne erscheinen, die mit den üblichen Mitteln der Choralnotation nicht erfasst werden können.

So finden wir diese „Coniunctae“ genannten Alterationen nur vereinzelt notiert, während die betroffenen Töne in einer Vielzahl von Choralhandschriften einfach umgangen oder ohne Vorzeichen, d. h. als unauffällige Tonstationen der diatonischen Leiter, geschrieben werden. Besondere Bedeutung kommt der landläufig als „Transposition“ bezeichneten „alternative notation“ zu, wobei Karp selbst den Begriff der Transposition in diesem Zusammenhang bewusst vermeidet (S. 183). Da sich die „alternative notation“ nicht unbedingt auf den gesamten Choral erstrecken muss, sondern je nach Bedarf auf die fraglichen Passagen beschränkt bleiben kann, gibt es Stellen, an denen die Notierung in eine andere Lage springt, obwohl es nicht in der Intention des Choralge-

sangs liegt, den Sprung zu vollziehen. Auch wenn es trotzdem möglich scheint, dass solche zuerst nur optisch existierenden Lösungen wiederum auf die Gesangspraxis zurückwirkten, weist Karp gewiss zu Recht auf die weiterhin unangefochtene Vorherrschaft der mündlichen Überlieferung als Ursache dieser Lösungen hin und betont, dass es für unseren Zugang zum gregorianischen Choral von entscheidender Wichtigkeit ist, die schriftlich fassbare Gestalt der Melodien mit dem Wissen um ihre Entstehung und Pflege innerhalb einer mündlich bestimmten Praxis zu interpretieren.

Bestätigen die Manipulationen der Schreiber eindrucksvoll die Grundüberzeugung Karp's, dass es sich bei der „Gregorianik“ ursprünglich um eine schriftunabhängige Musik handelt, deren Domestizierung durch das mittelalterliche Tonsystem nicht restlos gelang, so muss sich die Aufmerksamkeit für die verbleibenden Kapitel zwangsläufig wieder der Frühzeit zuwenden, als die Karolinger um Übernahme und Vereinheitlichung des einstimmigen Kirchengesangs im Frankenreich bemüht waren. Um zu untersuchen, wie sich damals die „Gregorianik“ herausbilden und in Europa verbreiten konnte, greift der Autor schließlich die schon mehrfach von der Forschung angeschnittene Frage nach ihrem Verhältnis zum römischen Repertoire auf, das – obwohl erst im 11. Jahrhundert durch Quellen greifbar – immer wieder als Ausgangspunkt des gregorianischen Repertoires betrachtet wurde.

Auch zu diesem Aspekt des Themas leistet das Buch einen wertvollen Beitrag, indem es nicht nur römische und gregorianische Fassungen verschiedener Gesänge gegenüberstellt, sondern grundsätzlich zum Verhältnis der beiden Repertoires vordringt. Besonders zeigt Karp's Untersuchung der „formulaic nexuses“, dass die gregorianischen Melodiefamilien, aufs Ganze gesehen, nicht mit denen des römischen Chorals identisch sind, auch wenn einzelne Gesänge ein hohes Maß an Übereinstimmung ausprägen. Damit erweist sich die Beziehung von gregorianischem und römischem Repertoire als unerwartet komplex, ja rätselhaft. Um Licht in dieses Dunkel zu bringen, stellt Karp am Ende seines Buchs hypothetische Betrachtungen von großer Tragweite an, welche von der Möglichkeit ausgehen, dass die römischen Melodien selbst schon früh (bereits im 8. Jahr-

hundert?) tiefgreifenden Umgestaltungen ausgesetzt waren. Dabei werden, ebenso wie bei den gregorianischen Melodien, auch hier byzantinische Einflüsse erwogen.

Freilich können die somit angeschnittenen Perspektiven im Rahmen des vorliegenden Buchs nicht mehr in aller Ausführlichkeit verfolgt werden, doch betont der Autor, dass seine Überlegungen nur einen methodisch fruchtbaren Weg weisen wollen und in diesem Sinne als Anregung für künftige Forschungen zu verstehen sind. Nicht zufällig also bilden die Kapitel über das Verhältnis von gregorianischem und römischem Choral („Essay VIII“ und „Essay IX“) den Abschluss der Studie, die – obwohl sie auch sonst eine Reihe von zentralen Fragen nur andeutet und durch ausgewählte Beispiele beleuchtet (so zumindest die bescheidene Beteuerung ihres Autors) – von einer bemerkenswerten Vertrautheit mit dem Gegenstand geprägt ist. Deshalb möchte man hoffen, dass künftige Forschungen tatsächlich dem Vorstoß Karpss jene Bedeutung zuerkennen, die er verdient.
(August 1999) Fred Büttner

ULRICH MEHLER: *Marienklagen im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. Textversikel und Melodietypen. Amsterdam u. a.: Rodopi 1997. Darstellungsteil: III, 237 S., Materialteil: 319 S. (Amsterdamer Publikationen zu Sprache und Literatur. 128.)*

Die Texte und die Musik der mittelhochdeutschen und lateinischen Passions- und Ostertspiele sind schon seit langer Zeit Gegenstand intensiver Forschung sowohl in der germanistischen wie auch in der musikwissenschaftlichen Mediävistik; sie sind nicht nur reich überliefert, sie stellen auch eine der wenigen überlieferten Gattungen „dramatischer“ Musik des Mittelalters dar, eine Form am Übergang zwischen Volkssprache und Latein, zwischen Lied und liturgischem Gesang. Umfassende Darstellungen fehlen, wie das so oft der Fall ist, auch hier weitgehend; die Arbeit Ulrich Mehlers, eine germanistische Kölner Habilitationsschrift aus dem Jahr 1989, greift ebenfalls einen Einzelaspekt heraus, nämlich die „Marienklagen“, die Klagen der Mutter Gottes beim gekreuzigten Jesus. Mehler arbeitet zunächst in einem etwas umständlich darge-

stellten, aber letztlich überzeugenden Verfahren aus der Vielzahl der Marienklagen diejenigen heraus, die als „selbständig“, d. h. nicht Teil eines liturgischen Dramas, und „dramatisch“, d. h. zur tatsächlichen Aufführung bestimmt sind und zudem mit Musik überliefert sind; das resultierende Korpus besteht aus dreizehn Marienklagen, entstanden zwischen dem späten 14. und frühen 16. Jahrhundert. Es folgt eine mehrschrittige formale Analyse der Gesänge, zum größeren Teil in Übernahme bestehender Forschungen, zum Teil in eigener Ergänzung des Autors. Mehler präpariert zunächst insgesamt 33 mehrzeilige Textversikel heraus, die versatzstückartig in mehreren Klagen wiederkehren; diese werden nach metrischen Kriterien in zehn Gruppen („Formtypen“) zusammengefasst, die wiederum in Verbindung zu lateinischen Vorlagen (vor allem die Sequenz *Planctus ante nescia*, der Ausgangspunkt der Marienklage in der lateinischen Passionsliturgie) gebracht werden. Am Beispiel der *Erlauer Marienklage* zeigt der Autor nunmehr, dass diesen „Formtypen“ auch bis auf wenige Ausnahmen bestimmte Melodiemodelle entsprechen; mithilfe von umfangreichen Tabellen wird demonstriert, dass dasselbe auch für alle anderen untersuchten Marienklagen gilt. Die Melodiemodelle sind ihrerseits zum Teil aus den gregorianischen Melodien der entsprechenden lateinischen Texte abgeleitet oder mit ihnen verwandt.

Der zweite Band, vom Autor selbst als „Materialteil“ betitelt, enthält ein Incipit-Verzeichnis der Lieder aus den dreizehn von Mehler als „selbständig dramatisch“ erkannten Marienklagen, sortiert nach Marienklage, nach der gängigen Ordnungsnummer aus Ernst August Schulers Inventar *Die Musik der Osterfeiern ...* (1951) und alphabetisch, ein Verzeichnis der liturgischen und sonstigen Quellen der lateinischen Texte und ihrer Melodien, Transkriptionen aller Melodien in Tonbuchstaben und Noten sowie eine Aufstellung der verschiedenen Melodietypen. Informativ ist hier vor allem die Aufstellung der Textnachweise, die die versatzstückartige Zusammensetzung der Marienklagen belegt; hilfreich für die Lektüre des Textes ist die Aufstellung der Melodietypen. Mehr als ärgerlich stellt sich dagegen die Übertragung der Melodien dar; die Notation in Tonbuchstaben und die Übertragung desselben

Materialschatzes in undifferenzierte Zeilen ganzer Noten ohne Quellenangabe, Kommentar, Ligaturen und nahezu ohne Text mögen dem Verfasser für den Melodietypenvergleich, allemal den am Computer, durchaus nützlich gewesen sein; für den Leser des Buches sind sie nahezu nutzlos. Der Autor selbst bezeichnet den Notenteil als „Register“ und bewusst nicht als Edition, und in der Tat kann der Benutzer, wenn er sich die Mühe machen will, die Darlegungen des Darstellungsteils hier überprüfen; durch Textierung und auch nur Andeutung von Ligaturen (in einem Teil der Transkriptionen ist dies so zumindest für die ersten Verse eines Liedes oder einer Strophe verwirklicht) wäre aber nichts verloren und unendlich viel gewonnen, da die Lieder so auch als eigenständige Musikstücke und nicht nur als Materialanhäufung Kontur erlangten. Ärgerlich ist ferner die unvollkommene Redaktion der beiden Bände, die die Benutzung zusätzlich erschweren: Am schwersten wiegt das Fehlen eines vollständigen bibliographischen Nachweises für eine der Hauptquellen und Ausgangspunkte, die immer wieder herangezogene und zitierte Dissertation Ernst August Schulers (*Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Diss. Basel 1940, 1. Band [Textteil] erschienen Kassel 1951, 2. Band [Notenteil] unpubliziert). Auch werden diverse im Text verwendete Abkürzungen im (unverständlicherweise in den Materialband verbannten) Siglenverzeichnis nicht aufgelöst.

Mehlers Arbeit bestätigt das Feindbild aller Positivismus-Gegner – auch der Darstellungsteil besteht weitgehend aus Tabellen, zusammenhängende Argumentationen fehlen weitgehend, die Darstellung des historischen Hintergrunds ist über die Maßen knapp und aus der Sekundärliteratur zusammengeschrieben; ganz am Ende fällt endlich der Begriff „Cento“ und damit zumindest die Andeutung, die Versatzstückkomposition der Marienklagen könnte etwas im Mittelalter auch anderwärts durchaus verbreitetes sein. Sein Forschungsergebnis lässt sich in einem Satz zusammenfassen, den er selbst so formuliert: „Das heißt nichts anderes, als dass [...] fast ausnahmslos Texte gleicher Bauformen auch die gleiche Melodie haben“ (I/119). Für 556 Seiten in zwei Bänden ist das ein bisschen wenig.

(Februar 2000)

Thomas Schmidt-Beste

MAGDA MARX-WEBER: *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1999. VIII, 313 S. Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 7.)*

Der vorliegende Band fasst Studien der Autorin, die sich insbesondere um die Erforschung der geistlichen italienischen Musik des 18. Jahrhunderts große Verdienste erworben hat, aus den Jahren 1980 bis 1997 zusammen. Der gewählte Obertitel entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung, da er erkennbar die zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kontexten entstandenen Einzelstudien als leitender Gedanke durchzieht. Dies gilt vor allem für die ersten drei Beiträge zu den *Miserere*-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Rom, Neapel und Venedig, die ein Drittel des gesamten Bandes einnehmen und die quellenkundliche, gattungs- und kompositionsgeschichtliche Aspekte in wünschenswerter Ausführlichkeit behandeln. In der nunmehr entstandenen Gestalt ist die ursprüngliche Intention der Autorin hinsichtlich einer einheitlichen Studie (vgl. Vorwort, S. V) realisiert worden und dem interessierten Leser die Möglichkeit zu einem leicht erreichbaren Überblick geboten. Die den Studien angefügten Quellenverzeichnisse sind durch die Hinweise auf Konkordanzen von Wert für weitere Forschungen.

Die Musik für die liturgische Feier des Karfreitags, Vertonungen des „Stabat mater“ und von Litaneien bilden den Gegenstand von Untersuchungen der Autorin, die sich dieser Gattungen mit der ihnen gebührenden Sorgfalt annimmt. Im Zusammenhang mit dem Repertoire für die Feier der Karwoche in der päpstlichen Kapelle überzeugen die Überlegungen der Autorin hinsichtlich der zwei Fassungen von Tomás Luis de Victorias *Lamentationes Geremias* (1585). Marx-Weber geht zu Recht davon aus, dass die Hs CS 186 nach dem Druck entstanden und die von der Cappella Pontificia erarbeitete Kapellfassung der *Lamentationes Victorias* überliefert (S. 223–225) ist. In die Grenzbereiche von musikwissenschaftlicher und germanistischer Forschung führen die drei letzten Beiträge des Bandes, von denen zwei mit Händels *Messias* und einer mit Klopstocks deutschem Text zu Pergolesis *Stabat mater* beschäftigt ist. Einige Druckfehler und die uneinheitliche Gestaltung des Notensatzes der Musikbeispiele be-

einträchtigen den positiven Gesamteindruck kaum. Der von Hans Joachim Marx und Günther Massenkeil im Auftrag der Görres-Gesellschaft herausgegebene Band stellt gewiss eine den Verdiensten von Magda Marx-Weber angemessene Würdigung ihrer bisherigen Arbeit dar.
(August 2000) Michael Zywietz

ENRICO CARERI: *Catalogo del Fondo Musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1998. 206 S. (Indici e Sussidi Bibliografici della Biblioteca 12.)*

Girolamo Chiti (1679–1759), Schüler von Giuseppe Ottavio Pitoni, hätte als Komponist, Musikgelehrter, Verfasser von theoretischen und didaktischen Schriften größere Aufmerksamkeit von Seiten der Musikforschung verdient. So ist er denn vor allem durch seinen umfangreichen Briefwechsel mit Padre Martini in Bologna bekannt geworden (vgl. die Veröffentlichungen von Vincent Duckles 1972 und Giancarlo Rostirolla 1987). Ein erster Versuch einer Monographie mit Werkverzeichnis wurde von Siegfried Gmeinwieser vorgelegt: „Girolamo Chiti. Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano“, Regensburg 1968. Als Kapellmeister dieser Kirche und als Cappellano Custode della Cappella di S. Andrea Corsini hatte Chiti eine umfangreiche Sammlung von Partituren und theoretischen Werken angelegt, die er schon 1750 dem Hause Corsini vermacht hatte, testamentarisch 1757 dokumentiert und mit einem Verzeichnis der Titel versehen. Noch heute macht sie den Fondo Musicale Chiti-Corsini in der Biblioteca Corsiniana aus. 1964 hatte Argia Bertini einen gedruckten Katalog vorgelegt, der nun von Enrico Careri völlig neu bearbeitet wurde. Neue musikhistorische Erkenntnisse, Ergänzungen, eine informative Einleitung zu Chiti und zur Sammlung selbst, Neuzuschreibungen, die die Zahl der anonymen Werke deutlich reduziert haben, zahlreiche Verbesserungen rechtfertigen dieses Unternehmen, zumal die Identifikation wenn notwendig durch Incipits wesentlich erleichtert wird. Indices zu Autoren, Namen, Textanfängen, und zur Topographie machen aus dem Katalog ein bestens anwendbares Instrumentarium für die Forschung.

Die Anlage des Katalogs richtet sich nach den

Kriterien der *Cataloghi dei fondi musicali italiani*. Nachvollziehbar ist der Versuch des Autors, eine Überfülle von Daten zu vermeiden (Vorwort S. 12). Beispielhaft sei auf die Neuzuschreibung der Nr. 29 an Chiti – bei Bertini irrtümlich Andrea Andreini zugeordnet – mit dem Titel *Libro Secondo, Delle Mutazioni, Lettere di Chiave, e Modo di Vocalizzare* hingewiesen. Patrizio Barbieri hat die Handschrift neben anderen der Sammlung in seinem Aufsatz „Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500–1837)“, in: *Recercare III*, 1991, S. 5–79, hinreichend gewürdigt. Einige der Neuzuschreibungen finden sich auch bei Gmeinwieser 1968, u. a. dort auch das *Libro de' principij di Musica ... 1741* eingehender beschrieben (a. a. O. S. 69–71, vgl. Careri Nr. 285). Etwas pauschal wird bei Titelaufnahmen von Sammelhandschriften verfahren. Unter Nummer 168 sind „Composizioni a 2 - 6 v. con violini e basso“ von Chiti verzeichnet, wobei die erste der allerdings größtenteils recht kurzen Kompositionen durch ein Incipit ausgewiesen ist. Die Textanfänge der einzelnen Titel finden sich im Chiti-Werkverzeichnis 1968.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass es sich beim vorliegenden Katalog um einen gelückten Band handelt, in dem sich auch Faksimiles befinden, der der Forschung neue Anregungen und zielgerichtete Erleichterungen bei der wissenschaftlichen Arbeit geben kann.
(August 2000) Siegfried Gmeinwieser

Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe hrsg. von Alfred DÜRR und Yoshitake KOBAYASHI unter Mitarbeit von Kirsten BEISSWENGER, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. XXVII, 490 S.

Verzeichnisse der musikalischen Werke eines Komponisten, die mehr als bloße Kataloge sein und wissenschaftlichen Ansprüchen genügen wollen, tendieren, zumal bei einer differenzierten Quellenlage, notwendigerweise zu großem Umfang. Davon blieb auch das *Bach-Werke-Verzeichnis* von Wolfgang Schmieder nicht verschont. Umfasste es in der ersten, 1950 erschienenen Auflage noch 747 Seiten, so schwoll der Umfang in der zweiten Auflage von 1990 auf stattliche 1014 Seiten an, obwohl lediglich 40 Werke (BWV 1081–1120) neu hin-

zugekommen waren. Nun hat der Verlag eine „Kleine Ausgabe“ dieser 2. Auflage des „großen“ BWV vorgelegt (BWV^{2a}), für die Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger verantwortlich zeichnen. Dieses renommierte Gremium lässt eine runde Sache erwarten, und in der Tat – das kann schon vorgegenommen werden – erweist sich die abgespeckte Version keineswegs als zweitrangig. Man kann mit ihr ausgezeichnet arbeiten, ohne den „großen Bruder“ zu vermissen.

Weil das BWV „einem größeren Benutzerkreis“ (Umschlagtext) erschlossen werden sollte, musste ein Kompromiss gefunden werden „zwischen einem kommentarlosen Werkkatalog einerseits und einem Vollständigkeit anstrebenden Nachschlagewerk andererseits“ (Vorwort der Herausgeber). Doch liegt mit BWV^{2a} nicht nur eine gekürzte Version von BWV² vor, sondern auch eine aktualisierte: Fehler wurden korrigiert, neue Forschungsergebnisse eingearbeitet. Freilich, an der Grundkonzeption des BWV, und das heißt vor allem an den populären, jedem Kenner und Liebhaber Bachscher Musik längst in Fleisch und Blut übergegangenen BWV-Nummern hat man festgehalten. Sie trotz ihrer Mängel zu ändern – etwa nach dem Vorbild des *Bach Compendiums* – sei, so betonen die Herausgeber mit Recht, wohl chancenlos.

Worin bestehen die Neuerungen? Die Angaben zu den Werken sind klarer gegliedert. Vor den Incipits stehen Hinweise zur Entstehungszeit, zum Text (bei Vokalwerken), zur Besetzung und zur Edition in der alten sowie neuen Gesamtausgabe (BG bzw. NBA), außerdem gegebenenfalls noch allgemeine Bemerkungen. Die Incipits sind neu geschrieben worden und oft deutlich knapper gehalten, ohne deshalb an Wert zu verlieren. So hat man sich beispielsweise nach Möglichkeit auf ein Notensystem beschränkt, bei Fugen meistens nur den einstimmigen Beginn erfasst etc. Incipits in den Anhängen fehlen völlig: Auch das kann man verschmerzen.

Die folgenden Rubriken sind besonders stark gekürzt worden: Erstens, weil bei den Quellen nur noch die wichtigsten Handschriften sowie allein die Originaldrucke genannt sind (alle peripheren Überlieferungen fehlen, dergleichen Hinweise zur Provenienz von Quellen). Zweitens, weil alle Angaben zu Druckausgaben

auf die Editionen in BG und NBA beschränkt wurden. Drittens, weil die Angaben zur Literatur nur Aufsätze oder Bücher enthalten, die (mit Ausnahme vor allem von Spittas Biographie) seit 1950 erschienen sind. Last not least sind auch einige neu entdeckte Werke in den Hauptteil aufgenommen worden; das BWV reicht jetzt bis zur Nummer 1126 (1121, die *Fantasie* für Orgel in *c-Moll*, rückte von Anh. 205 in den Hauptteil, bei BWV 1122–1126 handelt es sich um Choralbearbeitungen, über die Wolfgang Wiemer im *BJ* 1987 berichtet hat). Neu sind auch fünf Stücke im Anhang I (Anh. I 209–213).

Die Register haben die Herausgeber sinnvoll reduziert: Zeittafel, Übersicht über handschriftliche oder gedruckte Werksammlungen und Themenverzeichnis der Instrumentalwerke fehlen, es gibt lediglich noch die Übersicht über die jeweilige Bestimmung der Kantaten, das stark verknappte alphabetische Verzeichnis der Textanfänge (nur Werkanfänge und Eingangssätze, ohne Berücksichtigung der ja schon alphabetisch im BWV geordneten Choräle und Lieder), ein Personenregister sowie, neu, ein alphabetisches „Verzeichnis der von Bach komponierten Kirchenliedmelodien“ (als Neufassung des bislang vor den Chorälen BWV 253 ff. abgedruckten Verzeichnisses der Choraltex-te) mit Verweis auf den Fundort der Melodien bei Zahn.

Die Probleme der Konzeption des BWV, die natürlich auch noch in BWV^{2a} durchschlagen, zeigen sich besonders deutlich bei den drei Anhängen (I. Fragmente bzw. Verschollenes, II. Zweifelhafte, III. Unechtes). Den in BWV¹ von 1–189 durchgezählten Anhang-Nummern (I: 1–23, II: 24–155, III: 156–189) hatte Schmieder in BWV² Anh. 190–208 hinzugefügt und sie (zusammen mit anderen neu zu verteilenden Nummern) in die drei Anhänge an den jeweils passenden Stellen eingeschoben. Die Editoren von BWV^{2a} sind im Anhang I vom Prinzip des Einschiebens abgewichen. Das führt zusammen mit dem Festhalten an der bisherigen Nummerierung dazu, dass nach Anh. I 1–23 sogleich die Nummern 190–200 und dann neue Nummern 209–213 folgen. In den Anhängen II und III hingegen hat man sich in BWV^{2a} weitgehend an BWV² angeschlossen: Beide Anhänge bestehen also aus einer bunten Folge von „alten“ Anhang-Nummern und inzwischen umge-

schichteten Nummern. Denn natürlich ist es wiederum zu neuen Veränderungen von Echt zu Zweifelhafte, von Zweifelhafte zu Unecht oder Echt etc. gekommen. Fraglich bleibt nur, wie Stücke aus den beiden letzten Anhängen zukünftig zitiert werden sollen? Ein beliebiges Beispiel: Die Choralbearbeitung BWV 691a hatte in BWV² die Nummer „691a/Anh. II 79☒“ (d.h. sie befand sich in Anhang II hinter der Nummer 79). In BWV^{2a} hat man auf die komplizierte Signatur verzichtet und das Stück einfach als 691a in den Anhang II aufgenommen. Zitiert man das Stück aber als 691a, dann wird daraus die Stellung als zweifelhaftes Werk nicht deutlich. Soll man also doch wieder „Anh. II/691a“ schreiben? Erst recht schwierig wird es bei Anhang III, in den zahlreiche Nummern aus den alten Anhängen I und II gewandert sind. Vielleicht wäre es doch sinnvoller gewesen, alle drei Anhänge jeweils neu durchzuzählen.

Nicht immer wird deutlich, welchen Kriterien die Herausgeber bei ihrer Entscheidung für die Aufnahme in den Anhang der zweifelhaften Werke folgten. Zahlreiche Choralbearbeitungen sind „trotz Echtheitszweifel“ (S. 343) im Hauptteil verblieben, desgleichen BWV 565 (die berühmte *d-Moll-Toccatà*), 534 (*Praeludium und Fuge in f*) und 546/2 (*Fuge in c*), obwohl auch an ihrer Authentizität begründete Zweifel geäußert worden sind. Dass man ihnen nicht folgte, liegt vielleicht auch daran, dass die entsprechende Literatur nicht immer vollständig aufgeführt ist. So blieb die Studie von Werner Breig zu den frühen Orgelfugen in *Mf* 1995 unberücksichtigt, ebenso wie Arbeiten aus *Bach-Jahrbuch* 1996 (zu BWV 21 und 213) oder etwa die 1996 in Frankfurt/M. erschienene Faksimile-Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte*. Und manchmal bedauert man die fehlende Aufnahme älterer Literatur, etwa von Hermann Kellers noch immer nicht ersetzter Monographie über Bachs Klavierwerke. Doch sind das Einwände, die das Gesamtbild einer gelungenen Auffrischung und Verschönerung des BWV nicht trüben können.

(August 1999)

Walter Werbeck

PETER WILLIAMS: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen*. Aus dem Englischen von Gudrun TILLMANN-BUDDE. Mainz u. a.: Schott 1998. 476 S., Notenbeisp.

Von Peter Williams' umfassender Monographie des bachschen Orgelwerkes (vgl. die Besprechungen der englischen Originalausgabe in *Mf* 35 [1982], S. 195 f. und 39 [1986], S. 165 f.) liegt nun auch Band 2, der den Choralbearbeitungen gewidmet ist, in deutscher Sprache vor. Nachdem über die deutsche Ausgabe von Bd. 1 bereits berichtet wurde (*Mf* 52 [1999, S. 373]), mögen hier einige Bemerkungen zur inhaltlichen Aktualisierung der 1980 erschienenen englischsprachigen Erstausgabe des 2. Bandes genügen.

Zum Zeitpunkt der Erstausgabe waren die Choräle der Neumeister-Sammlung noch nicht bekannt. Von ihnen handelt ein Ergänzungs-kapitel (S. 408–435), in dem außer der Besprechung der einzelnen Werke eine Gesamtwürdigung der Werkgruppe gegeben wird, die nicht ohne Skepsis gegenüber der Echtheit bleibt. Bedenkenswert ist Williams' Erwägung, dass, „wenn die ‚Neumeister-Sammlung‘ erst einmal einen forcierten Eingang in den Kanon der Bach-Werke findet, zugunsten vieler anderer Werke argumentiert werden kann, die zweifelhaft sind bzw. deren Authentizität unwahrscheinlich ist, die aber dem Komponisten in der einen oder anderen Abschrift des 18. Jahrhunderts zugeschrieben worden sind“ (S. 409). Zur weiteren Diskussion über Bachs Frühwerk, die Williams damit indirekt anmahnt, hat 1985 Russell Stinson in seinem Aufsatz „Bach's Earliest Autograph“ (*MQ* 71, S. 235–263) einen wichtigen Beitrag geleistet, denn es ist ihm gelungen, die Aufzeichnungen der Choralbearbeitungen BWV 739 und BWV 764 in der Berliner Handschrift P 488 als zweifelsfrei autograph zu erweisen, womit weitere Zweifel an Bachs Autorschaft nicht mehr nötig sind. In der Neufassung von Williams' Buch wird diese Arbeit indessen nicht berücksichtigt, vielmehr wird weiterhin Bach sowohl als Schreiber als auch als Komponist in Frage gestellt. Die Ergebnisse von Gregory Butlers Monographie über Teil III der *Clavierübung* (*Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel hoch“, BWV 769*, Durham/L. 1990) sind in einer Fußnote (S. 224)

umrisshaft mitgeteilt, ohne dass freilich ihre Bedeutung für die Interpretation dieses Opus in vollem Umfang erkennbar würde.

Im Ganzen aber hat der Verfasser auf den Fortgang der Diskussion angemessen reagiert, so dass das Buch auch in seiner deutschen Fassung einen zuverlässigen Wegweiser durch Bachs choralgebundenes Orgelwerk darstellt und den Stand seiner Erforschung widerspiegelt. Für eine eventuelle weitere Auflage sei angeregt, das Repertoire auch durch ein alphabetisches Register der Choralanfänge zu erschließen.

(Februar 2000)

Werner Breig

ALFRED DÜRR: *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. 459 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkführungen.)*

Nach der Neuauflage der beiden Teile von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe* legt Alfred Dürr mit dem hier zu besprechenden Buch eine alle wesentlichen Aspekte dieses Doppel-Opus umfassende Monographie vor. Der Verfasser betont zwar, dass es nicht das eigentliche Ziel seiner Darstellung gewesen sei, wissenschaftliche Neuerkenntnisse zu gewinnen, sondern dass solche „allenfalls ab und zu als Nebenprodukte angefallen“ seien (S. 17). Bei allem Respekt vor der Bescheidenheit des Autors muss jedoch festgestellt werden, dass die Darstellung als Ganzes genug des Neuen bietet.

Neu ist zunächst einmal die Darstellung sowohl der beiden Opera als auch ihrer Einzelteile vor dem Hintergrund der Werkgeschichte. In diesem Punkt konnte der Verfasser seine Erfahrungen als Herausgeber des Werkes in der *NBA* einbringen. Der Nutzen ist nicht nur „chronistischer“ Art, sondern wird von Dürr stets unmittelbar für das Verständnis der Werke fruchtbar gemacht – getreu der Maxime des Verfassers: „Den Mittelpunkt [...] bildet stets die Bachsche Komposition“ (S. 17).

Neu ist auch die Art, wie Dürr sich gegenüber der Aufgabe verhält, den unübersehbaren Gestaltenreichtum des Werkes mit einer einigermaßen einheitlichen Methode der Analyse zu erfassen. Im Zentrum jeder analytischen Darstellung des *Wohltemperierten Klaviers* stehen notwendigerweise die 48 Fugen; bei aller Hoch-

achtung vor und Liebe zu den Präludien – der Autor lässt es daran übrigens nicht fehlen – liegt hier sozusagen der Prüfstein für eine Darstellung von Kompositionstechnik und Gehalt des Opus. Dürr verbietet sich eine „exemplarische“ Darstellung, durch die ein Autor Stücke, die ihm wichtig sind oder nahe liegen, besonders belichten, andere mehr kursorisch behandeln kann; vielmehr wird jeder einzelnen Komposition gleiches Recht zuteil. Und er widersteht andererseits der Versuchung, dafür eine Patentmethode zugrunde zu legen, ganz im Gegensatz zu Autoren, die genau zu wissen glauben, nach welchen Grundsätzen „die“ bachsche Fuge komponiert ist, und diese Grundsätze in jedem Einzelfall unerbittlich zur Geltung bringen. Dürr scheut sich nicht, in ganz undoktrinärer Weise verschiedene Meinungen der Analytiker nebeneinanderzustellen, von denen er dann die ihm am plausibelsten erscheinende nennt. Als Leitfaden dienen einige Grundvorstellungen, über die offenbar allgemeiner Konsens herrscht und die er in dem Abschnitt „Die Fuge bei Bach“ (S. 48-54) im voraus zusammenfasst; im übrigen aber gilt: „Die meisten Regeln [...] sind [...] eher fakultativ als zwingend“ (S. 54). Diese Haltung ermöglicht es Dürr, seinen Lesern abweichende Auffassungen anderer Autoren interessiert und unpolemisch vorzustellen. Kritisch abwägend verhält er sich gegenüber Deutungen, die ihm von der Sache wegzuführen scheinen, wie Werner Kortes Vergleich der *C-Dur-Fuge* aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* mit dem Grundriss von *Vierzehnheiligen*. „Mehr als einen Denkanstoß vermögen derartige Vergleiche nicht zu geben – denn letztlich hat die Musik doch ihre eigenen Gesetze“ (S. 105). (Lediglich gegenüber Ludwig Czaczkes, dem Doktrinär der Fugenanalyse, vermag der Autor gelegentlich einen gewissen Unmut schwer zu verbergen.) Auf der Basis präziser Sachbezogenheit können auch persönliche Vorlieben ihren Platz haben, so wenn vom ursprünglichen, später ersetzten Präludium zur *Fuge G-Dur* im II. Teil gesagt wird: „[...] ich persönlich bedaure es zutiefst, daß der schöne Satz BWV 902/1 nicht ins WK II aufgenommen wurde“ (S. 356).

Nicht ganz in Einklang mit Dürrs offenlassenden Analysen stehen die graphischen Darstellungen des Fugenaufbaues, aus denen die Themeneinsätze in den Stimmen des Satzes

mit ihrer tonartliche Zuordnung, die Kontrastsubjekte von thematischem Rang sowie die Kadenzziele abzulesen sind. Problematisch erscheinen sie besonders deshalb, weil die Gefahr besteht, dass diese Schemata von eiligen Lesern für sich genommen und mit der Sache selbst gleichgesetzt werden. Sachlich lässt sich gegen sie einwenden, dass graphisch die „Durchführung“, also das zu diskutierende Ergebnis unserer Analyse, dem Themeneinsatz, also dem unzweifelhaft Vorgefundenen, übergeordnet ist – obwohl, „wie nur immer wieder erklärt werden kann, eine verbindliche Anweisung, wie eine Fugendurchführung zu gestalten sei, in der Bach-Zeit nicht existierte“ (S. 347).

Eingeleitet wird die Darstellung durch einen umfassenden Überblick über all das, was an historischem und systematischem Hintergrundwissen zum Werkverständnis nützlich ist (z. B. Geschichte der beiden Kompositionstypen Präludium und Fuge und ihrer Vereinigung vor Bach, Temperatur-Frage, Werkentstehung, Tonartenästhetik, Aufführungspraxis u. v. a. m.).

Als Ganzes vereinigt Dürs Monographie in glücklicher Weise die Tugenden einer wissenschaftlichen Darstellung mit einer Haltung gegenüber breiteren Leserkreisen, die deren Interesse und Auskunftsbedürfnis ernstnimmt und hoch einschätzt. Bücher dieser Art sind in der deutschen Musikwissenschaft nicht allzu häufig.

(Februar 2000)

Werner Breig

Hasse-Studien 4/1998. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 1998. 91 S., Abb. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.)

Nachdem die inhaltlichen Schwerpunkte in den ersten drei Heften der *Hasse-Studien* auf Fragen zur Biographie des Komponisten, zur Überlieferung seiner Werke, zur Analyse und Entstehung der Opern und des Intermezzos *Piramo e Tisbe* lagen, ist das vierte Heft der Kirchenmusik Johann Adolph Hasses gewidmet, und somit einer noch wenig erforschten Werkgruppe innerhalb von Hasses Œuvre. Die Kirchenmusik-Thematik wird in zwei Beiträgen erörtert, von Michael Koch zu den Oratorien und von Wolfgang Hochstein zur Musik für die

Dresdener Hofkirche. Gewinnbringend ergänzt werden diese Aufsätze durch den Faksimile-Abdruck der Hasse betreffenden Seiten aus dem Dresdener Hofkirchenkatalog (zusammengestellt 1765 unter Johann Georg Schürer, heute befindlich in der Staatsbibliothek zu Berlin) und den vollständigen Reprint des *CATALOGO della Musica di Chiesa composta di Giov. Adolfo Hasse* (zusammengestellt am Ende des 18. Jahrhunderts, heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), die über das Dresdener Kirchenmusik-Repertoire von Hasse Auskunft geben. All dem vorangestellt werden zwei Vorträge von Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend aus Anlass des zehnjährigen Bestehens der Münchener Hasse-Gesellschaft, die anlässlich eines Festaktes im Juli 1996 gehalten wurden.

Michael Koch gibt in seinem Aufsatz „Zu Überlieferung und Struktur der Oratorien Hasses“ – im Wesentlichen auf den Erkenntnissen seiner Dissertation von 1989 basierend – einen Überblick über Hasses Oratorienchaffen, die Anlässe für Oratorienaufführungen und die textlichen Besonderheiten der lateinischen Oratorien Hasses für Venedig. Weitere zentrale Fragen bilden die Überlieferungssituation, die Librettofaktur, die Textdichter, die Sujets und eine Beschreibung der musikalischen Charakteristika der Ouvertüren, Rezitative, Arien sowie Ensembles (Kriterien: formale Merkmale, Motivik, Satztechnik, Besetzung und verwendete Tonarten). Nicht sehr einleuchtend erscheint Kochs allzu pauschaler Vergleich der Dresdener und Wiener Oratorienfassungen, deren Unterschiede in der Instrumentation, in den Ensemblesätzen und in der satztechnischen Behandlung der Mittelstimmen er als Reaktion Hasses auf den Anspruch des bürgerlichen Publikums in der Tonkünstler-Societät zurückführt. Koch zieht hierbei nicht in Betracht, dass eine Differenzierung der Instrumentation und eine zunehmend selbständigere Führung der Mittelstimmen als allgemeine kompositorische Tendenz in Oper und Oratorium um 1750 anzusehen ist. Ferner interpretiert Koch die Umarbeitungen der Oratorien – damit den gleichen theoretischen Ansatz wie Frederick Millner für Hasses Opern vertretend – im Sinne einer kompositorischen „Verbesserung“ und öffnet sich nicht der Frage, ob die

Modifikationen auch als Anpassung an veränderte Aufführungsbedingungen (Sänger, Orchesterbesetzung und -qualität) greifbar werden.

Grundlegend neue Erkenntnisse vermittelt der Beitrag von Wolfgang Hochstein über die Dresdener Hofkirchenmusik Hasses, von der bislang weder die Aufführungsdaten noch die aufgeführten Werke präzise erforscht waren. Anhand einer neu erschlossenen Quelle, einem Diarium der Dresdener Jesuiten, informiert Hochstein, aus welchem Anlass Musik von Hasse in der Hofkirche erklang, und versucht, den Daten die entsprechenden Werke zuzuordnen. Daraus erhellt sich, dass Hasse nicht nur groß angelegte Kompositionen für die Hofkirche lieferte, sondern von ihm auch – im Gegensatz zu bisherigen Forschungsmeinungen – Werke im kirchenmusikalischen „Alltag“ mit kleineren Dimensionen zur Aufführung gelangten. So belegt Hochstein durch Auswertung der im Anhang mitgeteilten Kirchenmusik-Kataloge aus dem 18. Jahrhundert, dass in der Dresdener Hofkirche unter Hasses Direktion insgesamt ca. 50 Kompositionen Hasses – fünf Messen, 22 Solomotetten, dazu Requiemvertonungen, Te Deum, Marianantiphonen und Psalmen – geboten wurden, darunter Neukompositionen und Umarbeitungen älterer Werke für Dresden.

Durch Beiträge diesen Formats gelingt es den *Hasse-Studien* spätestens mit dem Erscheinen ihres vierten Heftes, sich als Podium der aktuellen Hasse-Forschung zu etablieren; auf das nächste Heft darf man gespannt sein!

(Juni 2000) Panja Mücke

Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING, Kristina PFARR, Karl BÖHMER. Mainz: Villa Musica 1998. IX, 171 S., Abb., Notenbeisp. (Schloß Engers. Colloquia zur Kammermusik. Band 1.)

„Villa Musica“, eine Stiftung der Landesregierung Rheinland-Pfalz, veranstaltete am 3. und 4. Oktober 1997 auf Schloss Engers (Neuwied) erstmals ein Colloquium zur Kammermusik und dokumentiert mit diesem Band die insgesamt zwölf dort gehaltenen Referate. Die „Colloquia zur Kammermusik“ sollen nun alljährlich stattfinden, der erste, erfreulich rasch

in Druck gegangene Band entsprechenden Zuwachs erhalten.

Die im Titel angekündigten „Aspekte“ fokussieren das Phänomen der Kammermusik nahezu ausschließlich aus sozial- bzw. repertoiregeschichtlicher Sicht. Die Musik selbst kommt so gut wie nicht zur Sprache. Das mag zweckdienlich für einen ersten, der „Standortbestimmung“ (Vorwort) verpflichteten Band sein, sollte aber doch Ausgangspunkt für eine zukünftige inhaltliche Erweiterung der „Aspekte“ sein, zumal der wissenschaftliche Ertrag des ersten Colloquiums in der Summe eher bescheiden ausgefallen ist.

Den Anfang macht eine lesenswerte Zusammenstellung der bekannten Definitionsversuche des Terminus „Kammermusik“ (Axel Beer), an die sich unter Heranziehung schönen Bildmaterials die nähere Bestimmung der einschlägigen Aufführungsorte anschließt („Kammer – Salon – Konzertsaal“, Heinrich W. Schwab). Die zentrale Gattung des Streichquartetts, genauer: die Herausbildung des professionell musizierenden Ensembles „Streichquartett“ zur Zeit Mendelssohns dokumentiert Christoph-Hellmut Mahling durch zahlreiche Zitate (im Wesentlichen aus der *AmZ*). Sicherlich zu Recht stellt Ursula Kramer in ihrem engagierten Beitrag Forschungslücken zur Kammermusik für Bläser fest („Gattungsprobleme am Beispiel der Kammermusik für Bläserensemble“), freilich ohne selbst in der Sache einen Schritt weiterzukommen, denn worin bestünde beispielsweise das gattungskonstituierende Merkmal innerhalb der bunten Vielfalt von Bläser-Kammermusik? Auf Ingeborg Allihns resümierende Gegenüberstellung einiger neuerer, im Ansatz sehr unterschiedlicher Schubert-Interpretationen („Schreiben über Kammermusik“) folgt eine handfeste Abrechnung mit Persönlichkeiten zu Zeiten des sogenannten „sozialistischen Realismus“ der DDR (Mathias Hansen); einige über das Ziel hinauschießende Injurien hätten hier wohl der redigierenden Herausgeberhand bedurft. Mit zumeist bitter-ironischen Marginalien versieht Tilo Medek seine subjektiv-substanzlose, weil bloße Eckdaten zusammenwürfelnde Rückblende auf „Experimentierfelder der Kammermusik nach 1950“. Mit Zdenka Pilková über knappe Namens- und Repertoireauflistung nicht hinauskommenden Rundblick über „Die

böhmischen Länder als Pflanzstätte [sic!] der Kammermusik“ öffnet sich der Blick zu einigen europäischen Nachbarstaaten (wenngleich z. B. England, die Niederlande, Spanien – wohl eher zufällig – ausgespart bleiben). Nach Böhmen ist, was das Kammermusikrepertoire und die Ensembles des 19. Jahrhunderts betrifft, zunächst das wenig profilierte Italien vertreten (Sergio Martinotti mit einem ausführlichen italienischsprachigen Beitrag), gefolgt von Norwegen (Skandinavien), dessen Kammermusikpflege Harald Herresthal als durchaus eingebürgert mit dem übrigen Europa der Zeit erachtet. Den einzig wirklich lesenswerten Beitrag des Bandes liefert Lucile Thoyer, die das überkommene, vielgestaltige Repertoire der „Kammermusik in Frankreich nach 1850“ nicht nur sichtet und gliedert, sondern zudem den spannenden Wechselwirkungen von geradezu nationalistischem Anspruch und musikalischer Idiomatik nachgeht. Im Gegensatz zu den meisten anderen Beiträgen des Bandes verlässt Thoyer dabei immer wieder den relativ bequemen Weg des Positivisten, indem die allmähliche, reich dokumentierbare Repertoireverschiebung nicht bloß aufgezeigt, sondern an konkreten Stücken (etwa von Camille Saint-Saëns und Vincent d'Indy) Elemente des französischen Klassizismus und Historismus im Kontext affirmativer Identitätssuche und -findung dingfest gemacht wird. Die „Bedeutung der polnischen Kammermusik für die zeitgenössische Musik nach 1950“ kann man mit deren Autor Zbigniew Skowron zunächst als Schutzraum, später als Experimentierfeld nicht hoch genug einschätzen, wenn auch Charakterisierungsversuche genauer bezeichneter Werke auf einfachem Kammermusikführerjargon verharren.

Das Fehlen eines Registers ist im Falle dieses Bandes besonders schmerzlich, weil seine Stärke doch vor allem in der Kompilation von Namen, Orten und diversen Repertoires besteht. (November 1999) Wolf-Dieter Seiffert

BERNARD HARRISON: *Haydn: The „Paris“ Symphonies*. Cambridge: Cambridge University Press 1998. IX, 124 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

Den 55 Seiten einer Würdigung der in den Jahren 1785 und 1786 entstandenen sechs Pa-

riser Sinfonien Nr. 82–87 gehen 40 Seiten einer Untersuchung des Pariser Konzertrepertoires von 1777 bis 1790 voraus. Der Verfasser zeigt statistisch, dass Joseph Haydn mit seinen Sinfonien die Vorherrschaft der Mannheimer Komponisten der zweiten Generation, namentlich Carl Joseph Toeschis und Christian Cannabichs, ferner der französischen Komponisten, namentlich François-Joseph Gossecs, und schließlich des für einige Jahre ebenfalls erfolgreichen Johann Franz Xaver Sterkel ablöste und das Repertoire bereits beherrschte, als er den Auftrag zur Komposition der Pariser Sinfonien erhielt. Bedenkenswert, obwohl nicht völlig klar, ist Harrisons Beschreibung von zwei Hauptrichtungen des Musikgeschmacks in Paris. Die erste Richtung bezeichnet er als volkstümlichen Geschmack („popular taste“), an dem aber auch die „savants“ teilhatten; dieser Geschmack ist durch eine Vorliebe für die Instrumentalvirtuosität, wie sie sich vor allem im Solokonzert und in der in Paris besonders beliebten „Symphonie concertante“ zeigt, und für den glänzenden, durch Kontraste gesteigerten Tuttiklang des Orchesters gekennzeichnet. Die zweite Richtung bezeichnet er als gelehrten Geschmack („learned taste“). Unter diesem versteht er, abweichend vom Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, nicht die Vorliebe für Kontrapunktik und komplizierte Harmonik, sondern für einfache, natürliche und ausdrucksvolle Melodie, wie sie Christoph Willibald Gluck, Jean-Jacques Rousseau und andere Ästhetiker oder Kritiker forderten. In seiner Analyse der Sinfonien Nr. 82–87 betont Harrison Züge, die diesen beiden Geschmacksrichtungen zu entsprechen scheinen, und geht auf weitere Aspekte ein. Jeweils zwei Sinfonien oder einer ordnet er ein nach seiner Meinung charakteristisches oder dialektisch ihr Wesen umschreibendes Begriffspaar zu: den *Sinfonien C-Dur* Nr. 82 („L'ours“) und *D-Dur* Nr. 86 Glanz und Schönheit („splendour and beauty“), der *B-Dur-Sinfonie* Nr. 85 („La reine“) Konvention und Originalität, der *g-Moll-Sinfonie* Nr. 83 („La poule“) Ironie und Humor; die *Es-Dur-* und *A-Dur-Sinfonien* Nr. 84 und 87 betrachtet er unter dem Gesichtspunkt der Verfeinerung des volkstümlichen Geschmacks. In seiner Einleitung resümiert der Verfasser die bekannte Entstehungs- und Publikationsgeschichte dieser Werke. Textkritische Fragen bleiben durchweg

unberücksichtigt. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis und ein knappes Register runden das ansprechend gestaltete Buch ab.

(November 1999)

Georg Feder

BERNHARD MOOSBAUER: Tonart und Form in den Finali der Sinfonien von Joseph Haydn zwischen 1766 und 1774. Tutzing: Hans Schneider 1998. 416 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Basierend auf der Chronologie Robbins Lандons und Georg Feders beschäftigt sich Moosbauer mit den Finali der zwischen 1766 und 1774 entstandenen Sonaten- oder „sonatenhaften“ Sinfonie-Finali Haydns. In den einleitenden Kapiteln untersucht er den Begriff Finale, nimmt eine knapp gefasste Typologie vor (orientiert am Wechsel von Musizierstilen sowie z. B. der „Sonderform“ Intradensinfonie) und begründet die zeitliche Abgrenzung (1766 als biographischer und kompositionsstilistischer Einschnitt, 1774 nur in der Wahl der sonatensatzartigen Finali). Im Gegensatz zu Larsen und Robbins Landon, die die späten 1760er-Jahre bei Haydn durch „Kompositionen für intimes Musizieren“ (Klaversonaten, Streichquartette seit 1768) gekennzeichnet sahen (MGG V, Sp. 1870), schreibt Moosbauer der Sinfonik zwischen 1766 und 1774 die Hauptrolle in dessen kompositorischer Entwicklung zu. Anknüpfend an John Webster sieht er in der *Sinfonie Nr. 45* die Vorausnahme des Kulminationsfinales. Etwas gewagt heißt es dann, seit 1740 sei nicht mehr der von allen Hörern nachvollziehbare Affekt, sondern die Stimmung des Komponisten Inhalt der Komposition geworden. Den entscheidenden Aspekt des Sturm und Drang bei Haydn sieht Moosbauer in den bis dahin „unvorstellbaren Versuchen der *Durchkomposition*“ der Sinfonien. Bezogen auf die *Sinfonie Nr. 48*, die anlässlich des Besuchs Maria Theresias in Esterházy 1773 aufgeführt wurde, wird die allgemeine, leider nicht belegte Vermutung geäußert, eine „allzuschnelle Bewegung“ habe den höfischen Verhaltenskonventionen widersprochen, weil sie „generell als unschicklich, nicht nur in Bezug auf den Tanz“ gegolten habe (vgl. S. 42, erneut 75). Mit Sicherheit trifft dies nur für bestimmte Epochen zu.

Der Hauptteil ist dem Tonartenverlauf der einzelnen Formteile gewidmet. So wird u. a.

dem Vorkommen der einzelnen Stufen im „Modulationsteil“, gemeint ist die Durchführung, getrennt nach Dur- und Moll-sätzen, bis ins kleinste Detail und unter Berücksichtigung der harmonischen Einbettung nachgegangen. Die Entscheidung, die Arbeit weitestgehend auf die Tonarten und einige Elemente der Form, insbesondere die Periodik, und den Satzverlauf unter Ausschluss des motivisch-thematischen Geschehens zu konzentrieren, wird damit begründet, die Seitensätze hätten keine thematischen Qualitäten. Bis 1770 könne nicht einmal in den Hauptsätzen davon gesprochen werden, und schließlich sei „das maßgebliche Kriterium bei der sonatensatzartigen Anlage nicht im syntaktischen, auf Satzbildung oder gar Themenbildung ausgerichteten Bereich zu finden“, sondern der Tonartenverlauf sei „die Grundlage der Faktur“ (S. 59). Dennoch werden die Begriffe Haupt- und Seitensatz (auch „Abschnitt in der Seitentonart“ oder „Partie in der Seitentonart“), verwendet. Der Begriff Überleitung wird vermieden und dafür Umschreibungen wie „Abschnitt des Tonartenwechsels“ (S. 92), „die zur Seitentonart modulierende Partie“ (S. 93) oder „Verbindungsglied“ (S. 117) gewählt. Gelegentlich begegnen dem Leser dann auch „Brücken“ (von S. 190 an) und „Vagantenglied“ (von S. 340 an), ohne dass die Begriffe irgendwo definiert wären. Moosbauer zufolge ist die Schlussgruppe (bei ihm „Schlussglied“) in der Sinfonik des 18. Jahrhunderts nicht obligatorisch, er erwähnt aber selbst den Begriff „Schluss-Satz“ bei Heinrich Christoph Koch (S. 180).

Die Analysen zeigen einen sehr sensiblen Nachvollzug des modulatorischen Geschehens, dessen Wirkung auch meist charakterisiert wird. Die Beteiligung der einzelnen Instrumente daran wird aufgezeigt und die einzelnen Phänomene werden genau in den zeitlichen Rahmen der Werkentstehung eingeordnet. Um die Spezifik haydnischer Modulationswege zu beleuchten, greift Moosbauer vielfach zum Mittel der Hypothese, d. h. dem Aufzeigen von Haydn gemiedener Fortschreitungen (S. 106 u. ö.), oder er personalisiert das Satzgeschehen, so etwa wenn es S. 130 in einer typischen Formulierung heißt: „dort hat sich der Satz nach erheblichen Anlaufschwierigkeiten in den letzten Takten vor dem Quintabsatz gefangen“. Der terminologische Einfallsreichtum zeigt

sich bei der Behandlung des „Modulationsteils“ (der Durchführung), wo „Zentral-, Schwerpunkt-, Fernpunkt-, Rahmen“- und „Endstufe“ für bestimmte Modulationsziele genannt sind. Anknüpfend daran erscheinen dann auch „Fernpunkteigenschaft“, „Fernpunktcharakter“ (S. 270) und „Fernpunktkadenz“ (S. 278). Eine weitere Besonderheit stellen die wenigen Notenbeispiele dar, die mit der Ausnahme einer Satzskizze einiger Takte Haydns (S. 329) nur hypothetische Alternativen zu den Lösungen harmonischer oder satztechnischer Probleme durch Haydn aufzeigen, also von Moosbauer stammen („klassische“ Schwerpunktparallelen ergeben sich in Notenbeispiel S. 329).

Die Methodik und die Art der Gliederung der Arbeit hat eine erheblich Redundanz zur Folge, so etwa wenn das Zitat des Menuetts im Finale der Nr. 45 auf S. 44, 95 u. ö. erfolgt oder sich Details in den Einleitungen, in der Detailanalyse und in den Zusammenfassungen wiederholen. Die Problematik der teilweise eigenartigen Terminologie klingt bereits an. So wird die irreführende Verwendung des Terminus „Modulationsteil“ folgendermaßen begründet: „Die Vielzahl der Aspekte macht eine präzisere, dem Untersuchungsgegenstand angepasste Bezeichnung des ersten Abschnitts nach dem Doppelstrich notwendig“ (S. 53). Die Bedeutung der tonartlich-harmonischen Verläufe wird als Grund für die Bezeichnung der Durchführung als „Modulationsteil“ (S. 53) angesehen. Andere terminologische Eigenarten wie „Typikum“ (S. 214) oder „Typika“ (S. 68), „antikonventionell“ (S. 107) oder „extrakonventionell“ (S. 122) oder „nachspannartig“ (S. 110 u. ö.) seien noch erwähnt.

Moosbacher beschränkt sich bei der Behandlung der „an die Vokalmusik angelehnten satzähnlichen Bildungen“ (S. 78, 89) auf die gelegentliche Erwähnung des „tronco“- und „piano“-Schlusses (u. a. S. 84, 136, 147, 161), die kaum spezifisch für die Vokalmusik mit italienischem Text war, sondern bereits ein wichtiges Gliederungsmittel des Tanzes spätestens seit dem 17. Jahrhundert war. Die Kürzel zur Kennzeichnung des harmonischen Verlaufs hätte man besser erläutern sollen, so etwa S. 105 wo eine Akkordfolge unterstrichen und mit einem Pfeil versehen ist.

Die Einordnung der Sinfonie Nr. 49 in die Tradition der Kirchensonate steht in Wider-

spruch zu Sonja Gerlach (*Haydn-Studien* VII, S. 153 ff.), der Satz bezüglich der „ungebräuchlichen *As*-Stimmung“ dieser Sinfonie bleibt unverständlich. Kann man von einer „minimalen Veränderung des *dis* zum *d* sprechen“ (S. 83)? Gelegentlich wird der Begriff „soggetto“ gebraucht, ohne dass man erfährt, ob es sich hier um einen spezifischen Themenbau (etwa angelehnt an motettische oder madrigaleske Vorbilder) handelt oder was sonst gemeint sein könnte (S. 106).

Die Gliederung der Arbeit wurde ohne die Ziffern in den Haupttext übernommen, so dass dem Leser die Orientierung erschwert wird. Ebenso wenig benutzerfreundlich sind die zahllosen Verweise in der Arbeit, da darin nur das entsprechende Kapitel ohne Seitenangabe genannt ist und so das Auffinden des Kapitels im Inhaltsverzeichnis und das Suchen der entsprechenden Belegstelle in dem Kapitel erforderlich gemacht wird. Die stehengebliebenen Tipp- und Kommafehler sowie unvollständige Sätze halten sich im Rahmen des offensichtlich Unvermeidbaren.

(August 1999)

Herbert Schneider

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hrsg. von Hans Günter OTTENBERG und Edith ZEHM. 3 Bände. München: Hanser 1991, 1998. (*Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 20.1–3*). 1913, 1312 S., Abb.

Über die Misere der Zelter-Forschung, soweit sie auf das Konto der Musikwissenschaft geht, ist in dieser Zeitschrift vor einiger Zeit ein deutliches Wort gesprochen worden (*Mf* 51[1998], S. 257 ff.). Dass es nicht das letzte bleiben muss, ja, dass nach dem Erscheinen der ersten historisch-kritischen Ausgabe des Briefwechsels zwischen Johann Wolfgang Goethe und Carl Friedrich Zelter Anlass zur Hoffnung besteht, die Dinge mögen sich zum entschieden Besseren wenden, gehört zu den angenehmen Überraschungen auf diesem an betrüblichen Erfahrungen reichen Feld. Gewiss wird sich niemand der freundlichen Täuschung hingeben, der philologische Aufwand bei Wiedergabe und Kommentierung der 871 Dokumente sei der Bedeutung Zelters geschuldet; aber dass es nur der mit Goethes Namen verknüpfte An-

spruch gewesen sei, der die editorischen Kräfte in so hohem Maße gespannt habe, will man auch nicht einfach annehmen. Dieses dreiunddreißig Jahre hindurch geführte schriftliche Gespräch zwischen zwei ungleichen und doch innig verbundenen Menschen lässt sich weder, wie nur zu häufig geschehen, allein zum epochalen Dialog zwischen Genie und Talent stilisieren noch als Protokoll von Ewigkeitsworten und Alltagsgeplauder edieren. Es ist zuerst und vor allem ein „document humain“, das uns auf beiden Seiten wegen seiner Fülle im Erleben, seines Reichtums im Mitteilen und seiner Serenität im wechselseitigen Blick auf den Freund menschlich bewegt. Hohe Tage spiegeln sich in ihm wie die durchschnittlichen, gar mäßigen. Deswegen können uns diese Schreiben heute noch etwas angehen, nur deswegen lesen wir sie mit Vergnügen, mit sinnlichem Genuss. Wären sie bloß Quellen im Sinne historischer Sachreste, dann würden sich die Editions-mühen erübrigen. In diesem Fall genügen Fundortnachweise für die Bedürfnisse von Spezialisten. Weil sie aber Lebenszeugnisse sind, aus ihrer Perspektive heraus zudem den Blick auf eine zwar eingegrenzte, aber doch bedeutungsvolle kulturgeschichtliche Situation lenken, und weil sie Schriftstücke von über weite Strecken stupender sprachlicher Vitalität darstellen, müssen sie so herausgegeben werden, wie es hier geschehen ist: mit einer von hoher Achtung vor dem Gegenstand gezeugter Ernsthaftigkeit und untrüglichem Sinn für die Form. Es gehört nicht zu den nachrangigen Merkmalen dieser Edition, dass sie dem Leser in drei schönen und reich ausgestatteten Büchern dargeboten wird.

Der Briefwechsel erscheint im Rahmen einer Werkausgabe Goethes, mithin als ein Werk desselben. Den Werkcharakter der Korrespondenz hervorzuheben waren Germanisten in den letzten Jahren besonders bemüht. Ob man diesem Ansatz folgen mag oder nicht, bedürfte einer eigenen Erörterung, die hier nicht verlangt ist. Aber im Wechselspiel zwischen unmittelbarem Briefaustausch und gewolltem literarischen Diskurs dürfte es eher schwierig sein, das Werkhafte durchgängig zu konstatieren, wenn auch nach dem Vorschlag Goethes und dem folgenden Entschluss der beiden Autoren, ihre Episteln postum veröffentlichen zu lassen, eine stilistische Umtönung hin zur ‚Li-

teratur‘ spürbar wird. Vielleicht sollte die Diskussion über den Briefwechsel als Werk nicht zu weit getrieben werden. Ernst zu nehmen bleibt ihr Impuls, den Grad der Fiktionalität dieser Briefe, die man lange Zeit gewiss zu einseitig als authentische Abbilder gelebten Lebens aufgefasst hat, stärker zu beachten. Nur zwei Beispiele mögen das Gemeinte verdeutlichen: Zelters häufig zitierte Schilderung seiner ersten Begegnung mit Ludwig van Beethoven während der Sommer-Reise 1819 fehlt in dem an Goethe gesandten Bericht – er wurde erst nachträglich eingefügt, als der Dichter seinem Freund im März 1820 eine Kopie des umfangreichen Schreibens zu Zelters privatem Gebrauch übersandte, mithin vom ursprünglichen Empfänger nie gelesen; Gleiches gilt in umgekehrter Richtung für Goethes berühmtes Wort über seinen Höreindruck von Musik Johann Sebastian Bachs – zwar steht die gemeinte Passage („wie sich’s etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben...“) im Entwurf des Briefs an Zelter vom 21. Juni 1827, Eingang in die Ausfertigung hat sie aber nicht gefunden und blieb somit ein Schubladengedanke.

Die Edition basiert auf einem insgesamt überaus homogenen Überlieferungsfundus. Bis auf zehn Briefe, für die Reproduktionen der verschollenen Originale, Konzepte oder der Erstdruck von 1833/34 herangezogen werden müssen, liegen alle Schreiben in den behändigten Ausfertigungen oder in den von Goethe veranlassten Kopien vor. Gemäß den Richtlinien der Münchner Ausgabe erfolgt die Wiedergabe der Quellen nicht diplomatisch, sondern nach den Regeln der zum Zeitpunkt des Erscheinens noch gültigen orthographischen Normen; Ausnahmen bilden neben Einzelfällen die Groß- und Kleinschreibung sowie die generell respektierte Interpunktion. Diese Entscheidung wird in den Hochburgen der Epistolographie gewiss für Stirnrunzeln sorgen, doch der schlichtere Leser nimmt an ihr keinen großen Anstand, mag sogar dankbar dafür sein. Rund 130 korrigierende Eingriffe zur Beseitigung von Versehen verschiedener Art wurden vorgenommen. Bei der Anordnung der Briefe haben die Herausgeber zur Vermeidung verwirrender Umnummerierungen gegenüber früheren Editionen die seit langem anerkannte Folge der bisherigen Referenzausgabe Max Heckers

(1913 bis 1918) mit geringfügigen Modifikationen übernommen. Im Ergebnis präsentiert die Ausgabe eine Textgestalt, wie sie zuverlässiger und befriedigender vorher nicht greifbar war.

Selbst wenn, frei nach Jacob Burckhardt, philologische Schuttschlepper von ihren Karren aufstehen sollten, um dieser Edition an irgendeiner Stelle Unangenehmes nachzurufen, dann ist sie auf den Flügeln ihres exzellenten Kommentarteils längst über alle Berge. Die Briefe als Monologe zu zweit bloß für sich zu lesen, eröffnet zweifellos Zugänge zur großen Welt im Kleinen. Verbunden mit einem Studium der zu ausnahmslos jedem Zeugnis beigegebenen Glossen tun sich jedoch weite Tore zur Lebenswirklichkeit dieser Korrespondenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auf. Sprachliche, historische, politische, gesellschaftliche, kulturelle und persönliche Fakten werden als Mörtel in die zahllosen Fugen und Risse gestrichen, die dieses historische Briefgebäude seit seiner Entstehung erlitten hat. Nimmt man allein die Informationen über das Theater- und Musikleben Berlins, alle die eruierten Termine, Programme und Künstlernamen, so erkennt man, wie reich der Austausch zwischen den beiden Korrespondenzpartnern war und wie arm der heutige Leser bei dem Versuch dasteht, sich in dieser Mitteilungs- und Anspielungsfülle ohne aufklärende Hinweise zu orientieren. Wer jahrelang mit der Edition Heckers gearbeitet hat, deren Kommentarband bekanntlich nie erschienen ist, dem werden beim Blick in die Münchner Ausgabe angesichts der Erläuterungen die Augen übergehen. Wo früher mühsames Recherchieren unumgänglich war, führt nun die Konsultation des Kommentars an (fast) jedes Ziel. Zwar gibt es Stellen oder Themengebiete, die etwas schwächer erhellt sind (wie etwa in den Briefen von 1808 zur Molldebatte oder 1821, als Goethe seinen Hammerflügel erhält – über das „vieloktavige“ Instrument wären detailliertere Angaben wünschenswert gewesen), doch mit einer solchen Bemerkung gerät man in die Nähe der unzufriedenen Kritikelei, und die hat in diesem Falle nicht den geringsten Anspruch auf Gehör.

Die Editoren um die Münchner Germanistin Edith Zehm, zu denen auch die Musikwissenschaftler Hans-Günter Ottenberg und Jörg Ewert gehören, haben höchstes Lob für eine epo-

chale Ausgabe verdient. Die Leserschaft in allen Kreisen wird ihre Dankesschuld in stillen Zinsen abtragen: durch beständiges Nachschlagen, durch den Nutzen, den ihr eigenes Nachdenken aus diesem Bücherschatz zieht. Norbert Millers einführender, von profunder Kenner-schaft des Autors getragener Essay glänzt nicht nur mit seiner eleganten Wissenschaftsprosa, sondern gibt einen derzeit unerreichten Überblick über das „endliche, unendliche Gespräch“ zwischen Dichter und Musiker. Der Verlag sollte sich rasch entschließen, die Edition aus dem Subskriptionszwang der Münchner Ausgabe zu lösen und im freien Verkauf anzubieten. Denn für den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter gibt es nun endlich eine wissenschaftliche Standardausgabe. Ein Hausbuch wird sie vielleicht nicht werden, doch in keinem kultivierten Haus darf sie fehlen. Für die Zelter-Forschung bleibt nach diesem Ereignis für die Zukunft nur der Segenswunsch des Weimarerers: „und immer so fort“.

(November 1999)

Ulrich Konrad

Weber-Studien. Band 4: Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber. Hrsg. von Oliver HUCK und Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott 1998. XI, 466 S.

Unter den Künstlervereinigungen, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts so zahlreich bildeten, ist der Harmonische Verein bis heute eine der am wenigsten bekannt geblieben und das, obwohl ihm unter anderem Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer angehörten. Ein Grund hierfür ist sicher, dass das Ziel dieses Vereins nicht die Diskussion künstlerischer Fragen war, sondern – so die Statuten – „dem wahrhaft Guten [...] in der Welt Plaz [sic] und Würdigung zu verschaffen“. Dies bedeutete nicht nur, über die als förderungswürdig erkannten Werke sachgerechte Besprechungen zu veröffentlichen, sondern häufiger noch, möglichst viele werbende Notizen in unterschiedlichen Publikationen unterzubringen. Kritische Substanz oder literarisches Niveau waren daher oft weniger wichtig als Breitenwirkung. Dass dies in vielen Fällen gegenseitige Werbung der Vereinsmitglieder bedeutete, mag den Biographen der Komponisten peinlich

gewesen sein. Ein weiterer Grund für die geringe Beachtung des Harmonischen Vereins ist in der Tatsache zu finden, dass das Vereinsarchiv noch im 19. Jahrhundert verloren ging und allein das Aufspüren der kaum je namentlich gezeichneten Beiträge eine unabsehbare Arbeit bedeutete, der sich erst jetzt – im Zusammenhang mit der Weber-Gesamtausgabe – Oliver Huck und Joachim Veit unterzogen haben. Damit wird endlich eine eingehendere Erforschung dieses in der damaligen Zeit einzigartigen Versuchs einer Künstlergruppe, die Darstellung musikalischer Fragen gerade in nicht-musikalischen Publikationsorganen zu beeinflussen, ermöglicht. Mit detektivischem Spürsinn haben die Herausgeber eine Fülle von Beiträgen ermittelt, die belegen, dass der Verein in den beiden Jahren seiner größten Wirksamkeit die einschlägigen musikalischen und politischen Zeitschriften förmlich unterwandert hatte. Der nun vorliegende erste Band umfasst diese Periode, von der Gründung 1810 bis Ende 1812, als Carl Maria von Weber künstlerischer Leiter der Prager Oper wurde und für die Vereinsarbeit kaum noch zur Verfügung stand.

Getreue Umsetzung der originalen Orthographie, mehrere Register sowie ein umfangreicher Kommentar machen den Band zu einer wichtigen Quelle für die Beschäftigung mit der in dieser Zeit einsetzenden Entwicklung eines über die an ein Fachpublikum gerichtete Werkkritik hinaus an Laien gerichteten Musikfeuilletons. Allerdings sind die Beiträge Carl Maria von Webers in der chronologischen Abfolge der Texte nur verzeichnet, aber nicht abgedruckt. Dies gilt leider auch für die in den bisherigen Schriftenausgaben nicht veröffentlichten, so dass eine bequeme Nutzung des Bandes erst nach Vorliegen der Schriften in der Weber-Gesamtausgabe möglich sein wird, was wohl noch einige Zeit dauern wird. So vermisst man unter anderem schmerzlich einen bisher unbekanntem, im *Morgenblatt für gebildete Stände* veröffentlichten Artikel Webers über München, der unverhohlenen Eigenlob enthält und den er laut einem Brief an Gottfried Weber „zur besseren Verwendbarkeit“ – das heißt zur weiteren Verbreitung durch die übrigen Vereinsmitglieder – nicht unterzeichnete. Auch ein Beitrag über die Sängerin Schönberger, der bislang nur in englischer Übersetzung wieder veröffentlicht wurde, fehlt im Gesamtbild, das die zahlreichen

auch kontroversen Stellungnahmen der übrigen Mitglieder über diese Künstlerin ergeben (wie auch einer Gottfried Webers von 1809, der aus dem gesetzten zeitlichen Rahmen fällt, für das Verständnis der gesamten Argumentation aber nützlich wäre). Darüber hinaus wurde auch auf einige Texte verzichtet, die nicht von den Mitgliedern verfasst, von diesen aber als Material für Korrespondenznachrichten verwendet wurden, so eine positive Kritik über ein Konzert Webers in München, die auf Grund der Initiative der Vereinsmitglieder in mehreren weiteren Organen erschien. Auch fehlen einige Zeugnisse, die von den Vereinsmitgliedern mit Gegenkritiken beantwortet wurden (zum Beispiel eine Kritik über ein Konzert des gemeinsamen Lehrers Georg Joseph Abbé Vogler), wodurch nicht alle der zahlreichen publizistischen Fehden des Vereins vollständig dokumentiert sind.

Generell ist die von den Herausgebern vorgenommene Beschränkung des Materials im Hinblick auf den beträchtliche Umfang des Bandes nur allzu verständlich, aber gerade bei einem schwer abgrenzbaren Gebiet wie dem Harmonischen Verein auch problematisch. Zumindest hätten einige wenige zusätzliche Materialien zur größeren Geschlossenheit des Gesamtbildes beigetragen. Auf jeden Fall liegt nun eine vorbildlich edierte und kommentierte Materialsammlung über einen für die immer noch im Anfangsstadium steckende Erforschung des Musikfeuilletons wesentlichen Aspekt vor, die hoffentlich entsprechend genutzt werden wird. (Oktober 1999) Gerhard Jaiser

Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Monika SCHWARZ-DANUSER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. XXV, 341 S., Notenbeisp.

1997 war für die Musikgeschichte ein Jahr der Jubiläen: Franz Schubert, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy und – last not least – dessen ältere Schwester Fanny Hensel, die ebenso wie ihr Bruder 1847 starb. Jubiläen sind nach wie vor Anlass für zahlreiche Veröffentlichungen, Konzertreihen und Tagungen, und keiner der vier Genannten bildete hier eine Ausnahme. Relativ gesehen, hat aber wohl

keiner der übrigen drei von seinem Jubeljahr so immens profitiert wie Fanny Hensel. Der Zeitpunkt kam für eine Würdigung ihres Lebens und Werks ausgesprochen günstig, zum einen durch das immer noch wachsende Interesse an Komponistinnen in der internationalen Musikwissenschaft, zum anderen aber durch die Tatsache, dass mittlerweile doch ein erheblicher Teil ihres Œuvres in nicht immer philologisch zuverlässigen, aber zumindest brauchbaren Ausgaben vorliegt und zunehmend auch auf Tonträgern. Man konnte somit anfangen, die Musik nicht nur einfach zu entdecken, sondern sich analytisch mit ihr auseinanderzusetzen.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines Fanny-Hensel-Symposiums in Berlin im Dezember 1997 und schon vom Umfang her das wohl gewichtigste wissenschaftliche Resultat des Jubeljahres; insgesamt 23 Beiträge zu Leben und Werk der Komponistin sind hier veröffentlicht. Und es ist nicht nur die Quantität, durch den Anspruch, die thematische Breite und die über weite Strecken ausgesprochen hohe Qualität der enthaltenen Studien gelingt es, die von Monika Schwarz-Danuser im Vorwort des Bandes noch angemahnten „Desiderata der Forschung“ sicher nicht zu beseitigen, aber doch anzugehen und zu verringern. Zusammen mit dem ebenfalls zum Fanny-Hensel-Jahr bei der edition text+kritik erschienenen Sammelband *Fanny Hensel. Das Werk* (hrsg. von Martina Helmig, München 1997) verfügt die Forschung nunmehr über ein „Standardrepertoire“ an Referenzuntersuchungen, an der Seite der ebenso bahnbrechenden wie schwer zugänglichen Dissertation von Victoria Sirota (1981) und der – allerdings das Leben gegenüber dem Werk stark bevorzugenden – Biographie von Françoise Tillard.

Der Sammelband ist in Kapitel unterteilt; im ersten, „Der Salon als sozialer und kultureller Ort“, analysieren Barbara Hahn und Beatrix Borchard den Aufführungskontext der Musik Fanny Hensels, Hahn im größeren Zusammenhang der jüdischen Kultur Berlins, Borchard dagegen sehr präzise und scharfsinnig unterscheidend zwischen den verschiedenen Räumen innerhalb des Anwesens Leipziger Straße Nr. 3, von den berühmten Konzerten im Gartensaal bis zur Abgeschlossenheit des eigenen Musikzimmers. In feinste kompositorische Details geht es dagegen im Abschnitt „Experimen-

telles Komponieren“ mit nicht weniger als sieben Beiträgen. Peter Rummenhölter und Cornelia Bartsch wenden sich den *Liedern ohne Worte* zu; vor allem Bartsch zeigt in ihrem Vergleich zwischen Felix' op. 30,3 und Fannys op. 6,1 eindrucksvoll und in großem Detail die fundamentalen Unterschiede zwischen der Kompositionsweise der Geschwister auf, wobei einmal mehr deutlich wird, wie Felix seine Kreativität im Rahmen der tradierten Liedform entwickelt, Fanny dagegen in Melodik, Harmonik und Phrasenbau nachgerade anarchisch verfährt, das Lied dabei allerdings vergeblich „gegen die eigenen Grenzen anzurennen scheint“ (S. 72). Christian Thorau deckt anhand der seit kurzem wieder zugänglichen Reinschrift zum Klavierzyklus *Das Jahr* motivische und programmatische Bezüge auf, entzieht allerdings der weitverbreiteten Ansicht, der Zyklus reflektiere Fanny Hensels Aufenthalt in Italien, nachdrücklich die Grundlage. Annette Nubbemeyer gibt einen Überblick über die Klaviersonaten; danach folgt eines der Glanzstücke des Bandes, ein Aufsatzpaar von Renate Hellwig-Unruh und Rainer Cadenbach über das *Streichquartett*. Beide nähern sich dem Werk über die Beethoven-Rezeption und die Auseinandersetzung mit Werk und Wort des Bruders an (zumal über dessen berühmte Kritik an der „weichlichen Schreibart“ des Quartetts); beiden gelingt es auf ihre Weise, die ganz individuelle Reaktion Fannys auf Beethoven in diesem ebenso bezaubernden wie irritierenden Werk zu erhellen, Cadenbach noch dazu mit dem klugen Vorschlag, Felix' als Reaktion auf Fannys Tod 1847 komponiertes *Streichquartett* op. 80 als ein spätes Eingehen auf die Komposition der Schwester zu sehen. Nach Gesine Schröders Analyse der Orchestrierungspraxis (anhand der Ouvertüre) befassen sich drei Aufsätze mit Editionsfragen (Barbara Gabler und Annette Maurer zu Problemen der Autorisierung, vor allem in den zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken, Diether de la Motte zu seiner Ausarbeitung des Klavierparts der Musik *Zum Fest der heiligen Cäcilia*), danach gleich vier mit der Bach-Rezeption Hensels, vom Allgemeinen zum Speziellen: Janina Klassen über die nationale Färbung der „Kunstreligion Bach“ in Deutschland, Susanne Fontaine über Bach als „Gegenbild“ der Geschwister Mendelssohn zur dekadenten Musik Frankreichs und Itali-

ens, über die Funktion des Chorals in Hensels Musik, Ellinore Fladt über den *Hiob* in Relation zu Bachs *Actus tragicus*. Ohne den Autoren daraus einen Vorwurf machen zu wollen, ist hier ein wenig schade, dass die Bach-Rezeption – wieder einmal – auf Kosten der Rezeption aller anderen älteren Komponisten in den Vordergrund gestellt wird; vor allem die Musik Händels spielte, wie Wolfgang Dinglinger für Felix gezeigt hat, im Hause Mendelssohn eine Rolle von durchaus vergleichbarer Bedeutung. Nach zwei Beiträgen zur Biographie (Françoise Tillard über die Geschwister als „Verkörperung bürgerlicher Perfektion“, als Gefangene in den Erwartungen, die ihre Umwelt an sie stellte, und Marian Wilson Kimber zu den ebenso spärlichen wie erhellenden Zeugnissen einer Fanny-Hensel-Rezeption nach ihrem Tod) wird am Schluss die heikle Frage der Stellung Fannys „Zwischen Judentum und Christentum“ angegangen: Julius H. Schoeps und Eva Maria Thimme legen dar, wie sich die Mendelssohns – trotz Taufe und aller Emanzipationsbestrebungen – doch immer wieder mit ihrer jüdischen Herkunft auseinandersetzen hatten; Christian Knopf und Wolfgang Dinglinger betonen dagegen – wohl zu Recht – das klare Bekenntnis der Mendelssohn-Kinder zum Christentum. Dass es sich dabei um eine Konversion zum Protestantismus handelte, war im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts nahezu selbstverständlich; das geringe Renommee, das der als antiaufklärerisch geltende Katholizismus im Hause Mendelssohn genoss, wird von Monika Schwarz-Danuser ebenso umfassend wie überzeugend beschrieben.

„Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik“ lautet der Untertitel. Es ist geradezu beglückend, wie wenig der vorliegende Band die Befürchtungen beim Lesen dieses Untertitels bestätigt, es könnte sich einmal mehr um sehr viel Schreiben über den Kontext und sehr wenig über den Text handeln. Die weitaus meisten der Aufsätze vereinen beide Aspekte. Wohltuend ist zudem, dass es offenbar nicht mehr nötig ist, Fanny Hensel in Schutz zu nehmen; an die Stelle des in der Vergangenheit oft zu spürenden apologetischen Tonfalls und des Lamentos über ihre Unterdrückung durch die Gesellschaft im Allgemeinen und ihren Bruder im Besonderen tritt ein kritisches Interesse an Werk und Um-

feld, das auch die schwierigen Seiten des *Ceuvres*, das Unfertige, das krass Experimentelle, auch die kompositionstechnischen Mängel nicht verschweigt und auch kein schlechtes Gewissen dabei verspürt. Es ist das höchstmögliche Kompliment an Fanny Hensel, dass sie und ihr Werk – ohne deren besondere Stellung in Gesellschaft und Musikgeschichte zu leugnen – aus der Schutzzzone der Frauenforschung hinausgetreten sind und jetzt ‚ganz normal‘ behandelt werden können.

(Februar 2000) Thomas Schmidt-Beste

ANTON BRUCKNER: Sämtliche Werke, Band 24/1: Briefe. Band 1 (1852–1886). Vorgelegt von Andrea HARRANDT und Otto SCHNEIDER †. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien 1998. 336 S., Abb.

Seit den Anfängen der Bruckner-Gesamtausgabe im Jahr 1927 war in deren Rahmen eine Briefedition vorgesehen. Die intensive biographische Forschung, die seit den späten 1970er-Jahren insbesondere vom Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) mit Sitz in Wien vorangetrieben wurde und wird, konnte gerade für ein solches Projekt wie den vorliegenden Band ein fruchtbares Anwendungsgebiet finden. In Zahlen: Während Max Auers bisher grundlegende Briefausgabe (aus dem Jahr 1924) 326 Schreiben und 97 an Bruckner gerichtete Briefe verzeichnet, kommt die neue Edition allein für den angegebenen Zeitraum auf 347 Briefe von Bruckner, 108 Gegenbriefe und 19 Schreiben über Bruckner (letztere nach nicht offen gelegten Kriterien ausgewählt); der Anteil der bislang nicht publizierten Briefe beträgt 85 Schreiben, davon 45 von Bruckner. Diese neuen Quellen ergänzen in aufschlussreicher Weise manche bekannte Facette unseres Bruckner-Bilds; herausgegriffen sei jene typische kurze Adresse an den Wiener Kritiker Franz Gehring vom 18. Februar 1881, in welcher der Komponist um „gnädige Gewogenheit“ für seine *Vierte Symphonie* ersucht (von Briefen dieser Sorte ist vermutlich nur noch ein Bruchteil vorhanden).

Alltags-, Freundschafts- und Herzensangelegenheiten sowie vor allem Angelegenheiten der musikalischen Kunst, des eigenen Werks und dessen Verwirklichung, bilden zusammen eine eindrucksvolle thematische und atmo-

sphärische Gemengelage; kein zeitgenössischer Bericht erlaubt einen vergleichbaren Einblick in das komplexe Persönlichkeitsbild des Komponisten. Der vielfach mit oralen Elementen durchsetzte, stets sich auf das Gegenüber einstellende Schreibstil des ausgebildeten Schullehrers Bruckner bietet indessen editorische Probleme, die letztlich nicht lösbar sind. Andrea Harrandt hat sich verdienstvoller Weise dazu entschieden, Bruckners typographische Differenzierungen zu übernehmen, wobei dessen Unterstreichungen in gesperrtem Satz wiedergegeben werden (schade, dass keine einzige Abbildung die Differenz der Schriftbilder veranschaulicht). Schreibversehen und grammatikalische Defekte werden strikt im Basistext wiedergegeben und in einem kleinen Apparat, der dem direkt anschließenden Kommentarteil angehängt ist, sozusagen „korrigiert“ (bereits das erste Wort im ersten Brief ist auf befremdliche Weise „falsch“: lässt sich ein kurrent geschriebenes Schluss-„m“ nicht auch als „r“ zu rechtlesen oder hat Bruckner wirklich einen Brief mit „Vom allem ...“ begonnen?). Dass solche „Korrekturen“ nicht in jedem einzelnen Fall erfolgen, führt zu gelegentlichen Unsicherheiten (vgl. z. B. Nr. 640813, Z. 27, oder Nr. 660127, Z. 41). Eine kommentierende Diskussion solcher Unsicherheiten könnte, so paradox dies klingt, diese minimieren. Es fällt jedoch auf, dass in Apparat und Kommentar generell Aussagen irgend welchen spekulativen Charakters vermieden werden. Dies hat vor allem Konsequenzen für den Kommentar. Hier sind die Angaben zu Personen zwar knapp und fürs Erste hinreichend; der Besitz des *Bruckner-Handbuchs* (Salzburg 1996) ist jedoch dringend zu empfehlen. Da die Ausgabe auf punktuelle Einmalbenützung von „Außenstehenden“ angelegt zu sein scheint, grenzt die Redundanz der Kommentarzeilen jedoch zuweilen ans Befremdliche, und dies vor allem vor dem Hintergrund des zurückhaltenden Umgangs mit unverständlichen, interpretationsbedürftigen Textstellen. Gewiss dürfte jedoch sein, dass bei einem Konzept ausführlicher „kontextsensitiver“ Kommentare noch lange auf eine solche Ausgabe zu warten wäre.

Fundorte, frühere Abdrucke sowie Hinweise zu Faksimile-Wiedergaben werden vollständig aufgelistet. Zwei Register erschließen den chronologisch angelegten Band. Beim Register der

Werke Bruckners wäre es hilfreich gewesen, die im Haupttext aufscheinenden Erwähnungen zu markieren.

Dem Erscheinen des zweiten Teils kann mit Spannung entgegengesehen werden.

(August 1999)

Thomas Röder

TERESA KLIER: Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi. Tutzing: Hans Schneider 1998. VIII, 378 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 18.)

Die Würzburger Dissertation geht von der vernünftigen These aus, dass eine rein mechanische Analyse der Instrumentation von Verdis Opern wenig sinnvoll ist, weil die Orchesterkonzeption nicht ohne die dramaturgische Konzeption der Opern analysiert werden kann. Klier beschreibt darum zunächst Szenentypen („Die Todesszene in ihrer lyrischen Ausprägung“, „Die Liebesszene“, „Gebetsartige Szenen“) um zur „Darstellung von Szenarien“ und zur „Personencharakteristik“ fortzuschreiten. Die jeweiligen Partiturausschnitte werden dabei langatmig und ermüdend unter den Aspekten Dramaturgie, Harmonik, Melodik und Instrumentationstechnik beschrieben (nur gelegentlich finden sich Zusammenfassungen). Solche Eins-zu-eins-Beschreibungen von Partiturausschnitten mögen als Vorarbeit ihren Sinn haben, man sollte sie aber dem Leser ersparen, denn sie erschöpfen sich in Beschreibungen. Der zweite Hauptteil der Arbeit ist einer systematischen Beschreibung der Instrumentengruppen und ihrem Gebrauch bei Verdi gewidmet. Klier bietet hier einen brauchbaren, wenn auch langatmigen Katalog der unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten der Instrumentengruppen bei Verdi in jeweils chronologischer Gliederung.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Opern nach *Rigoletto*, nur gelegentlich werden frühere Werke herangezogen, was insofern etwas unverständlich ist, als die gewalttätige Instrumentation des *Nabucco* schon den Zeitgenossen als Charakteristikum Verdis auffiel und eine deutliche Abkehr von Vincenzo Bellinis und teilweise auch Gaetano Donizettis Instrumentationsmerkmalen darstellt. Klier geht auch nicht „detailliert auf Einflüsse jeglicher Art“ (S. 9) auf die Instrumentation Verdis ein.

Dies kann man schon aus arbeitsökonomischen Gründen kaum erwarten; doch erstreckt sich die Lizenz auch darauf, dass Verdis Orchesterkonzeption nicht vor der Folie der Orchesterkonzeptionen seiner Zeit beleuchtet wird. Ob der im Titel beschworene „Verdi-Klang“ wirklich ein solcher, oder in wievielm doch nur zeitypisch ist, ob und inwieweit Verdi die Konzeptionen Bellinis, Donizettis und Giacomo Meyerbeers veränderte oder übernahm, wird nicht diskutiert. Das ist umso bedauerlicher als in der verdienstvollen Garland-Reihe die Partituren etlicher einschlägiger Opern durchaus vorliegen und leicht zugänglich sind. Im Verzeichnis der benutzten Quellen werden zwar die vier großen Opern Meyerbeers genannt, aber nur jeweils eine von Bellini, Donizetti (die notorische *Lucia di Lammermoor*, obwohl nachweislich *Lucrezia Borgia* erheblichen Einfluss auf *Rigoletto* hatte!) und Gioacchino Rossini, dazu Richard Wagners *Lohengrin* und *Tannhäuser*. Warum die Autorin den Kalmus-Nachdruck der *Nabucco*-Partitur statt der kritischen Ausgabe von Roger Parker benutzt hat (die sich auch hinsichtlich der Instrumentation von der alten Ausgabe unterscheidet!) bleibt ihr Geheimnis. Allerdings geht auch aus der alten Ausgabe hervor, dass Fenenas „O dischiuso è il firmamento“ im letzten Akt des *Nabucco* keineswegs eine „Todesszene“ (S. 32) ist (im Gegensatz zu Abigaille erfreut sich Fenena am Ende der Oper bekanntlich bester Gesundheit).

Im zusammenfassenden Schlusskapitel wird „der Verdi-Klang“ mit den folgenden Kategorien charakterisiert: „Transparenz“, „Kontrastreichtum“, „Schnelligkeit“ (nämlich der „Satzentwicklung“), „Unaufdringlichkeit“, „Schlichtheit der Farbgebung“. Von diesen wenig spezifischen Kategorien ist zweifellos „Unaufdringlichkeit“ die merkwürdigste: Klier versteht darunter, dass „Verdis Orchester eine solche Homogenität mit der Stimme erreicht, dass sich das Orchester nicht um seiner selbst willen in den Vordergrund schiebt“ (S. 294). Verblüffenderweise soll dies Verdi nicht nur von Wagner unterscheiden (was nichts anderes ist als das alte Vorurteil, Wagner decke mit seinem Orchester die Sänger ab), sondern auch von seinen italienischen Vorgängern. Hier wird offenbar, dass eine solche Arbeit ohne den Vergleich mit Vorgängern und Zeitgenossen völlig ins Leere läuft. Die fünf

Kategorien dürften auf den größeren Teil der italienischen Opern in der zweiten Jahrhunderthälfte zutreffen, was auch mit dem simplen Grund zusammenhängt, dass italienische Komponisten eben für italienische Orchester und ein italienisches Publikum komponierten und insofern sowohl auf Sachzwänge als auch auf die Publikumserwartung reagierten, weshalb die, von Klier nur am Rande angesprochene, Pariser Entwicklung eben nur zum Teil nachvollzogen wurde. Auf die Diskussion ästhetischer Rahmenbedingungen, deren (auch mittelbare) Rezeption Verdis Kompositionen durchaus beeinflussten (ist Jagos Personencharakteristik ohne Victor Hugos Ästhetik des Hässlichen denkbar?), geht Klier an keiner Stelle ein.

Immer wieder findet die Autorin, diese oder jene Stelle sei „interessant“. Das kann man von diesem Buch, das in der Fragestellung wie methodisch weit unter dem Niveau der internationalen Verdi-Forschung bleibt, nicht behaupten. (August 1999) Michael Walter

Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner. Wagner-Briefe-Verzeichnis WBV. Hrsg. von Werner BREIG, Matthias DÜRER und Andreas MIELKE, erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard Wagner-Gesamtausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1998. 845 S.

Zu behaupten, die Musikwissenschaft hätte auf dem Feld der Briefedition bislang überwiegend mustergültige Arbeit geleistet, dürfte ziemlich gewagt sein. Gewiss, Unternehmungen wie beispielsweise die *Bach-Dokumente*, die *Briefe und Aufzeichnungen* Wolfgang Amadeus Mozarts oder die jüngst vorgelegte, vorzügliche Gesamtausgabe des *Briefwechsels* Ludwig van Beethovens genießen hohe Anerkennung auch über die Fachgrenzen hinaus. Aber ebenso gewiss ist die leider häufig nur zu berechtigter Skepsis spezialisierter Vertreter literarischer Disziplinen sowie der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gegenüber den Editionen von Musikerkorrespondenzen, stellen diese doch oft nicht mehr als unkommentierte Florilegia aus entsprechenden Briefüberlieferungen dar. Dass ausgerechnet die Herausgabe sämtlicher Briefe Richard Wagners, des schreibmächtigsten Komponisten überhaupt, vor Jahren mit einer heute

kaum mehr nachvollziehbaren methodologischen Gutgläubigkeit angegangen wurde, bleibt eine schmerzliche Tatsache. Denn was damals zur Vorbereitung an grundlegender bibliographischer Erkundung hätte unternommen werden müssen, wurde erst jetzt in die Tat umgesetzt: die Verzeichnung des Gesamtbestandes. Man mag es angesichts der Ausgabenmängel beinahe wie den geglückten Versuch einer Wiedergutmachung betrachten, dass der Bochumer Forschergruppe von Werner Breig ein Nachschlagewerk gelungen ist, dessen Qualitäten nicht hoch genug zu schätzen sind und dessen Rang als Standardwerk feststeht.

Von Anfang 1993 bis Anfang 1997 konnten im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Projekts 9724 Dokumente Wagners erfasst und in eine chronologische Ordnung gebracht werden. Es handelt sich dabei um Briefe in einem weiten Sinne, d. h. mit Einschluss von Telegrammen, Mitteilungen auf Zetteln, persönlichen Zusätzen auf Rundschreiben, auf Visitenkarten oder innerhalb von Briefen Dritter. Bestimmendes Merkmal dieser Stücke ist die eigenhändige Niederschrift durch Wagner oder zumindest seine eigenhändige Unterzeichnung. Briefe, die von Personen im Auftrage oder im Sinne Wagners verfasst wurden, haben keinen Eingang in das Verzeichnis gefunden. Als weiteres Ausschlusskriterium galt der fehlende Nachweis eines Briefes als „physisches Objekt“ (S. 9); nur überlieferte Briefe erhielten eine *WBV*-Nummer (Schreiben, deren Existenz bezeugt ist, die aber gegenwärtig nicht zugänglich sind, wurden freilich eingearbeitet). Aufgenommen sind dagegen schriftliche Äußerungen in Form von Widmungen in Büchern oder Noten, von Albumblättern, Offenen Briefen, Entwürfe zu Konzertanzeigen und anderem mehr.

Welche Grunddaten liefert das Verzeichnis? Auf die Kopfzeile mit Nummer, Adressat und Zielort, Absendeort sowie Datum folgt ein Kommentarblock mit, je nach Bedarf, den Rubriken „Allgemeines“ (z. B. Dokumentenart, Anlagen), „Original“ (Briefverbleib), „Abschrift“, „Ausgaben“ (Texte, Faksimiles), „Zum Absender“ (bei Gemeinschaftsbriefen), „Zum Adressaten“ und „Zum Datum“ (besonders wichtig bei undatierten Briefen, deren Entstehungszeit erschlossen und die nach biographischen Zeiträumen eingeordnet wurden). Was

in einer solch knapp zusammenfassenden Weise an Informationen weitergegeben wird, ergibt in seiner Summe das bibliographische Wissen der Forschung über die Briefüberlieferung Wagners. Ergänzend dazu ebnen das Adressaten-Register nach Personen, Firmen und Zeitungen, ein Incipit-Register und eine Konkordanz zwischen dem einschlägigen Briefverzeichnis von Wilhelm Altmann von 1905 und dem *WBV* weitere Bahnen zu dem Dokumenten-Corpus. Mit diesem Repertorium wurde ein weitausholender Schritt in Richtung der vollständigen Erschließung eines für die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zentralen Quellenbestands getan.

Das *WBV* darf in seiner mustergültigen Anlage (deren äußere Form die Familienähnlichkeit mit dem *WWV*, dem Wagner-Werkverzeichnis, nicht leugnet) und in seiner äußerst sorgfältigen Durchführung (eine hohe Zahl von Stichproben hat keinen Fehler zu Tage gefördert; lediglich in der Liste der Fundorte fehlt auf S. 50 die Angabe der Universitätsbibliothek Uppsala, vgl. Brief 8223) als Modell für analoge Vorhaben gelten. Selbstverständlich wird es im Laufe der Zeit ergänzende Funde geben, wie etwa den des Schreibens an Peter Cornelius vom 18. Mai 1864, das vom Musikantiquariat Hans Schneider 1999 im Katalog 372, Nr. 208, angeboten worden ist, doch dürfte der Prozentsatz der vom „Gesamtbestand“ erfassten Briefe sehr hoch sein. Keine Briefedition von vergleichbarem Umfang wie die Wagners sollte künftig ohne ein derartiges Basiswerk beginnen. Der Überblick, den es gewährt, dient nicht nur den oft über Jahre und Jahrzehnte tätigen Editoren der eigenen Planung und Orientierung. Es gibt dem Nutzer einen Schlüssel zu Beständen in die Hand, zu denen er sonst kaum Zugang fände (vor allem, wenn er kein Fachmann auf dem entsprechenden Gebiet ist). Schon jetzt, lange Zeit vor Abschluss der Gesamtausgabe, vermag sich der Benutzer mit Hilfe des *WBV* im Labyrinth der Wagner-Briefe zurechtzufinden. Was gäbe man für solch einen Hilfsdienst bei den Briefschaften Robert Schumanns, Felix Mendelssohns, Richard Strauss' oder Arnold Schönbergs, um nur einige zu nennen. Wie man ihn leisten kann, dafür gibt es nun ein Vorbild – zögert noch jemand, es ihm nachzutun?

(Oktober 1999)

Ulrich Konrad

MIROSLAV IVANOV: *Dvořák in Amerika. Auf den Spuren eines großen Musikers. Aus dem Tschechischen von Anna ZATLOUKALOVÁ. Berlin: Edition q 1998. 406 S.*

Die Grundidee des Buches, das in der tschechischen Originalausgabe (*Novosvětská*) 1984 und elf Jahre später, 1995, in der englischen Übersetzung von Stania Slahor (*In Dvořák's Footsteps. Musical Journeys in the New World*) erschien, ist literarischer Natur: Ein tschechischer Schriftsteller reist nach Amerika, um dort nach fast 100 Jahren einen wichtigen biographischen und schaffensmäßigen Abschnitt des Komponisten Antonín Dvořák – gleichsam dessen Fußstapfen folgend – nachzuerleben, nachzuzeichnen und sich dabei in dessen Person, dessen künstlerisches Denken und Handeln einzuleben. Dieser literarische Ansatz kann – man denke nur an Arbeiten von Peter Härtling, Wolfgang Hildesheimer oder auch Martin Gregor Dellin – überzeugend, anregend, aufschluss- und erkenntnisreich zugleich sein.

Ivanovs Dvořák-Buch aber ist von Anfang bis Ende nichts anderes als ein 406-seitiges Ärgernis. Hinter dem Literarischen verbirgt sich schlechter Journalismus, vermischt mit Sensationsmake und Popularismus: Da geht – um eines unter vielen Beispielen anzuführen (S. 162 f.) – der ich-erzählende Ivanov in die Pierpont Morgan Library; voller Spannung öffnet er dort eine Box mit Dvořák-Brieforiginalen, jubiliert (zusammen mit dem Leser, den er dabei allerdings für dumm verkauft) über diesen Fund – sagt aber nicht, dass all diese Briefe bereits 1978 zuverlässig ediert, allgemein zugänglich publiziert wurden und ihr Inhalt längst bekannt ist. Von Ivanov werden Fragen gestellt und hochgespielt (S. 17: „wie ist sie [9. *Symphonie*] wohl entstanden – wo und wann genau“), Fragen, die schon längst fundiert beantwortet sind; es werden methodische Plattitüden (S. 77: „und dass es notwendig sein wird, wenn wir uns mit Dvořáks Amerika-Aufenthalt ernsthaft befassen wollen, seine Korrespondenz kennenzulernen“) als große Erkenntnis verkauft, überzogene Szenarien wiedergegeben (S. 82: „Ich sitze im Leseraum des Museums der tschechischen Musik und blättere in den vergilbten Materialien, ich friere, obwohl ich zwei Pullover an habe und vor mir auf dem Tisch eine Thermosflasche mit

heißem Tee steht“), und Spannungen aufgebaut – S. 208: „Mit Erleichterung brachte Dvořák schließlich die letzte Note seiner [9.] Symphonie zu Papier (Wir werden noch feststellen, dass es nicht die letzte Note war)“ –, die sich im Nachhinein nur als Flop erweisen. Ivanovs Methode dabei, Zitat an Zitat aneinander zu reihen, vermittelt Objektivität nur zum Schein, denn fraglich in ihrem Wert sind viele der Quellen, die bemüht werden, und der kritische Abstand ihnen gegenüber geht gegen Null – denn es ist ja schön, Dvořáks Bierkonsum und seine Verschrobenheit immer wieder durch zeitgenössische Berichte zu „dokumentieren“. Dass dabei alle deutschsprachigen Zitatquellen nach Ivanovs tschechischer Übersetzung von 1984 rückübersetzt und nicht durch das deutsche Original ersetzt wurden, stiftet vielfach Verwirrung (S. 207: das originale „größtenteils in der harmonischen Anlage“ wird bei Ivanov sinnentstellend zu „überwiegend auch im harmonischen Charakter“).

Zahlreiche Ungenauigkeiten und Schlampeereien kennzeichnen die Ausführungen, etwa in Zusammenhang mit den böhmischen Abschiedskonzerten Dvořáks (S. 66), bei denen der Komponist, der Geiger Ferdinand Lachner und der Cellist Hanuš Wihan nicht, wie Ivanov schreibt, am „Dirigentenpult“ wirkten, sondern zusammen Trio spielten. Und keines der neueren Forschungsergebnisse der letzten 15 Jahre hat in die englische oder deutsche Übersetzung (in letzterer wurde die in der tschechischen Originalausgabe wie in der englischen Edition vorhandene Bebilderung, eines der wenigen Positiva an Ivanovs Buch, seltsamerweise ausgespart) Eingang gefunden. Antonín Dvořák erscheint hier bei Ivanov erneut und all den wissenschaftlichen Bemühungen der letzten Jahre gleichsam Hohn spottend als der nette Kumpel, edel, bescheiden, naiv und natürlich im Gemüt, liebenswert durch seine Lokomotiven-, Dampfschiff-, Kartenspiel- und Taubenspassion, und als der von musikalischen Einfällen nur so überschüttete spontane böhmische Musikant. Da hätte das Lektorat viel mehr Sorgfalt und Verantwortung zeigen und Ivanovs Buch nicht nur übersetzen, sondern vor allem redigieren und aktualisieren lassen müssen.

(August 1999)

Klaus Döge

Hans Pfitzner – „Das Herz“ und der Übergang zum Spätwerk. Bericht über das Symposium Rudolstadt 1993. Hrsg. von Peter CAHN und Wolfgang OSTHOFF. Tutzing: Hans Schneider 1997. 264 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 7.)

Anlässlich einer Inszenierung von Hans Pfitzners Oper *Das Herz* fand das dritte Pfitzner-Symposium in Rudolstadt statt. Daher wurde in den gedruckten Bericht außer den Referaten auch die sehr kontroverse Diskussion zwischen den Teilnehmern des Symposiums und den beiden für die Produktion künstlerisch Verantwortlichen, dem Regisseur Peter P. Pachl und dem Dirigenten Rolf Reuter, aufgenommen. Sie spiegelt das unterschiedliche Interesse von Wissenschaftlern und Praktikern, etwa hinsichtlich der dramaturgischen Eingriffe und Zutaten der Regie oder bezüglich der Frage, ob das Werk oder seine Aktualisierung im Zentrum einer Auseinandersetzung stehen sollte. Daneben – und möglicherweise ganz unbeabsichtigt – dokumentiert diese Diskussion sehr lebendig die Situation eines thüringischen Provinztheaters zu Beginn der neunziger Jahre. Einen weiteren eher ungewöhnlichen Beitrag liefert Wilhelm Killmayer, der als Komponist an Beispielen aus dem Kammermusikschaffen über Charakteristika von Pfitzners Tonsatz sprach, etwa über die Verwendung des Kontrapunkts als Strategie, um über tote Punkte hinwegzukommen, die aus der Geschlossenheit der Themenbildung resultierten. In seinem Eröffnungsreferat ging Peter Cahn von Edward Dents These des für die deutsche Opernbühne so fruchtbaren Jahrzehnts zwischen 1920 und 1930 aus. An Beispielen von Richard Strauss, Ernst Krenek, Kurt Weill und Paul Hindemith umriss er den Kontext, von dem sich Pfitzners 1931 uraufgeführte letzte Oper „in einer an Beziehungslosigkeit grenzenden Eigenart abhebt“ (S. 18). Ulrich Mutz zeichnet auf der Basis von Korrespondenzen aus dem Nachlass des Komponisten die Kontroverse zwischen Pfitzner und dem Dirigenten der Berliner Uraufführung, Wilhelm Furtwängler, nach. Der Beitrag von Eckart Kröplin widmet sich dem Spiegelverhältnis zweier Motive der Oper als Sinnbild für die Verflechtung von guter und böser Macht. Ein philologisches Gegenstück zu Killmayers Beitrag liefern Wolfgang Ostoffs Ausführungen zu den verschiedenen Arbeitsstadi-

en der Oper auf der Grundlage von Skizzenmaterial, das sich im Bestand der Würzburger Universitätsbibliothek befindet. John Williamson kommt auf der Basis eines Vergleichs zwischen den Beschwörungsszenen in Pfitzners *Herz* und Ferruccio Busonis *Doktor Faust* zu dem Schluss, dass Pfitzner der theoretischen Forderung seines Kontrahenten nach klarer formaler Gestaltung von Musik für die Opernbühne näher kommt als Busoni selbst. Eine zweite Gruppe von Vorträgen befasste sich mit der Überschreitung von Gattungsgrenzen und erweiterte den Blick über die Oper hinaus auf Pfitzners Spätwerk. Reinhard Seebohm stellte *Introduktion und Variationen über ein Thema von Hans Pfitzner aus der Oper „Das Herz“* für Violoncello und Klavier von Pfitzners Schüler Jan Koetsier vor. Rudolf Stephan und Reinhard Wiesend sprachen über das Verhältnis von Streichquartett und Symphonie. Stephan konstatierte nicht nur bei Pfitzner die Tendenz zur Monumentalisierung der einen und zur Annäherung an die Kammermusik der anderen Gattung. Er stellte feste, dass die eigentlichen sinfonischen Werke Pfitzners die Konzerte für Klavier und vor allem für Violine seien. Wiesend demonstrierte Pfitzners Orchestration des *Streichquartetts* op. 36 zur *Symphonie* op. 36a als Interpretation eines eigenen Werks. Hans Rectanus schließlich referierte über die Kantate *Urworte orphisch*. Er teilte unter anderem die politischen Gründe mit, die dazu führten, dass anlässlich der Weimarer Feiern zu Johann Wolfgang von Goethes 200. Geburtstag 1949 nicht, wie von dem Dirigenten Hermann Abendroth angeregt, Pfitzners Opus ultimum aufgeführt wurde, sondern Werke von Ottmar Gerster und Hanns Eisler. Er liefert damit einen anschaulichen Beitrag über den Beginn der offiziellen „Erbepflege“ in der Frühzeit der DDR.

(August 2000)

Susanne Fontaine

KARIN GERMERDONK: *Sinfonie und Poème. Philosophische Grundlagen einer gattungsgeschichtlichen Wechselbeziehung im Werk Skrjabins. Aachen: ShakerVerlag 1997. 239 S., Notenbeisp.*

Wenn herkömmliche Auffassungen besagen, dass in Aleksandr Skrjabins Werk die Verknüpfung musikalischer Gestalten mit philo-

sophischen Gedanken unter dem Einfluss theosophischer Lehren zustande gekommen sei, so weist Karin Germerdonk an Hand von Skrjabins Jugendbriefen an Natalia Sekerina etwas anderes nach: Visionen seines späteren Gesamtkunstwerk-Konzepts wurzeln in eigenen frühen Naturerlebnissen, so die Idee des kugelförmigen Raums, die Bedeutung des „Lichts“, die Vision des „Fliegens“ und der „Ekstase“ und die Vorstellung von einer feindlichen, vom Menschen zu zwingenden Natur. Sein philosophisches Interesse war von Anfang an wach und eigenständig; es äußerte sich in autodidaktischen Philosophiestudien mittels der Lehrwerke von Ueberweg-Heintze und Kuno Fischer. Daraus entwickelt er eine eigene „Lehre“: eine Philosophie aus Ahnungen und Sehnsüchten, die über „Tätigkeit“ zur „Ekstase“ gelangen, dargelegt in dichterischen „Überworten“, die sich durchaus mit dem „zaumnyj jazyk“, der metalogischen Sprache bei Velimir Chlebnikov und den russischen Futuristen berühren wie auch den Vorstellungen der Zeit vom Zustand der Entrückung, in dem die Zeit stehenbleibt – Karin Germerdonk zitiert Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil und Franz Kafka und hätte aus Russland Osip Mandelštam zitieren können.

Skrjabins Abweichungen vom klassischen Formenkanon beruhten – obschon es im späteren Werk zwischen ihnen und außermusikalischen Inhalten Verknüpfungen gab – ursprünglich auf Traditionen der Sinfonischen Dichtung. Erst ab der *Dritten Symphonie* empfindet und entwickelt er sein Werk als „Lehre“. Die Entwicklungen vom klassischen Kanon und der Dur-Moll-Tonalität weg verfolgt Karin Germerdonk in ausführlichen Analysen Werk für Werk – dabei bleibt allerdings der Blickwinkel durch die vorgegebene Beschränkung aufs Orchesterwerk eingeschränkt – dass Skrjabin in Klavierwerken (seiner und der Zeit eigentlicher Pioniergattung) noch freier verfährt, lässt sie nicht außer Acht. Unter den Form-Neuerungen wird das Prinzip der losen Verklammerung der Abschnitte im *Poème de l'extase* namhaft gemacht, in *Prométhée* dann jene Momente, die auf die wiederholungslosen Symphonien (2 und 3) bei Dmitrij Šostakovič oder die themenlose Struktur bei Aleksandr Mosolov vorausweisen, nämlich: „Einen ersten Anhaltspunkt für die Struktur gibt allein die Art, wie

die Instrumente jeweils neu einsetzen“, oder „In einem noch stärkeren Ausmaß als beim *Poème de l'Extase* ist diese Komposition aus vielen kleinen musikalischen Einheiten aufgebaut, die eher Motiv- als Themencharakter besitzen“ (beides S. 193). So wird Skrjabin im Grunde als Vorläufer späterer russischer Entwicklungen identifiziert, ohne dass dies näher ausgeführt würde. Dagegen bleiben seine harmonischen Neuerungen in ihrem Ausmaß unerkannt – die Forschungen Zofia Lissas zu Skrjabins und Schönbergs „synthetischer“ Harmonik im Unterschied zur klassischen „analytischen“ werden wohl zitiert, aber nicht berücksichtigt.

Während Skrjabins Verleger Belaieff ihn als Klavierkomponisten sah und von seinen Plänen einer Vokalsymphonie als vermessener Beethoven-Nachfolge nichts wissen wollte, entsprang Skrjabins Ehrgeiz zum Orchesterkomponisten durchaus eigener Neigung, wofür er sich das Rüstzeug allmählich erarbeiten musste, was unter Rückschlägen und misslungenen Versuchen und dadurch bedingten Verzögerungen vor sich ging. Šostakovičs bissiges Verdikt, Skrjabin verstünde von Instrumentierung so viel „wie ein Schwein von Apfelsinen“, erweist einen realen Hintergrund insofern, als sein Denken nicht vom Instrumentalklang ausgeht, sondern er seine Ideen erst nachträglich in Instrumentalklang umsetzte – und schließlich auch in Lichtvisionen. Diese werden von Karin Germerdonk gleichermaßen übersichtlich dargelegt.

(Juli 2000)

Detlef Gojowy

HELMUT PÖLLMANN: *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens.* Mainz u. a.: Schott 1998. 168 S., Notenbeisp.

Der Autor umreißt ein umfassendes Bild von Erich Wolfgang Korngolds Œuvre, indem er psychologische und rezeptionsgeschichtliche Überlegungen und satztechnische Beobachtungen aufeinander bezieht. Gattungshistorische Reflexionen – etwa zur Oper nach Richard Wagner, zur Filmmusik und zur Situation symphonischen Komponierens zu Beginn des 20. Jahrhunderts – ergänzen die Darstellung. Ausführlichere Betrachtungen gelten exemplarischen Werken: der *Toten Stadt*, der Filmmusik zu *The Adventures of Robin Hood* und, in kürze-

ren Werkbetrachtungen, überwiegend späteren Stücken Korngolds, mit denen der Komponist nach Kriegsende vergeblich versuchte, von Hollywood aus den Weg zurück in die Konzertsäle zu finden.

Helmut Pöllmann ist sich der methodischen Probleme seiner Herangehensweise wohl bewusst: So diskutiert er ausführlich das Verhältnis zwischen Komponistenbiographik und analytischer Würdigung des kompositorischen Werkes sowie die ebenso heikle Beziehung zwischen individuellen und allgemeinhistorischen Faktoren, die zum frühen Ruhm Korngolds als komponierendem Wunderkind und seiner schnellen Vergessenheit spätestens seit den vierziger Jahren führte. Es lässt sich für Pöllmann nicht nur mit dem Exil des Komponisten und seinem unfreiwilligen Wandel zum Filmkomponisten erklären. Auch die Ausführungen über Korngolds Arbeiten für Hollywood gehen mit grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Film und zur Methode der Filmmusikanalyse einher.

Vom Beispiel der einstündigen *Sinfonietta* op. 5 des Vierzehnjährigen aus dem Jahr 1912 ausgehend, stellt Pöllmann einleuchtend die Diskrepanz dar, die zwischen handwerklicher Versiertheit Korngolds in Fragen von Syntax, Harmonisierung und Instrumentation einerseits und einer gewissen Naivität in Fragen der Stilhöhe, der Gattungszugehörigkeit und der Form andererseits besteht, eine Diskrepanz, die der Autor als eine allgemeine Tendenz im Schaffen Korngolds festhält.

Pöllmann weist sie auch in Korngolds heute bekanntestem Bühnenwerk nach, der Oper *Die tote Stadt*. Obwohl sich die Möglichkeit angeboten hätte, der realistischen Dramatisierung von Georges Rodenbachs Novelle *Bruges-la-morte* durch die Vertonung wieder zu ihrem ursprünglichen symbolistischen Grundzug zu verhelfen, entschied sich Korngold – so Pöllmann – für ein Konzept, das auf die Dramaturgie und die Personenkonstellation der Operette verweist.

Was der Autor in den Werken für die Opernbühne oder den Konzertsaal als ein Manko konstatiert, wird in den Filmmusiken zu einer besonderen Qualität. Vornehmlich am Beispiel von *The Adventures of Robin Hood* zeigt der Autor, wie eng und eher dem Melodram denn der Oper verpflichtet Musik und Filmbilder in

den Dialogen miteinander verflochten sind, wie gebaute musikalische Formen scheinbar disparate Bilderfolgen inhaltlich verbinden, oder wie der Übergang zwischen dramaturgisch eingesetzter Musik und Inzidenzmusik für filmische Stringenz sorgt. „Zweifellos handelt es sich aber bei der Musik zu *The Adventures of Robin Hood* um Form im eher plastischen, tektonischen, als im logischen Sinne, also dem der Entwicklung. Denn genau dieses Moment ist es, das Korngold in so außerordentlichem Maße instand setzte, als Filmkomponist zu reüssieren: Die Probleme, die er zeit seines Lebens mit den Entwicklungsformen hatte, wurden unwichtig, und die Meisterschaft, mit der er Reihungsformen beherrschte, hatte im Film ihr angemessenes Betätigungsfeld gefunden“ (S. 124).

Pöllmann gelingt es, ausgehend von der Wunderkind-Situation Korngolds, das scheinbar disparate Werk des Komponisten als die verschiedenen Facetten eines einheitlichen Œuvres darzustellen. Eine Qualität des Buches besteht in der Anschaulichkeit, mit der hier über Musik und über Film geschrieben wird, wenngleich die Grundsatzüberlegungen bisweilen etwas weit ausholen. Dass etwa das Kind Korngold Elemente der verschiedenen musikalischen Welten zusammenmontiert, die es durch seine Eltern kennengelernt hatte (die „hohe Kunst“, vertreten durch den ehrgeizigen und bildungsbeflissenen Vater einerseits und die Operetten- und Kaffeehausmusik durch seine Mutter andererseits) und dabei unbeschwert von stilistischen Bedenken musiziert, leuchtet ein, auch ohne dass Alice Millers *Drama des begabten Kindes* oder Sigmund Freuds Instanzenmodell bemüht werden müssten.

Erstaunlicherweise ist das Literaturverzeichnis des Bandes ein Ärgernis: Unübersichtlich ist die Rubrizierung von Lexika und Sammelbänden unter dem Herausgeber statt unter dem Sachtitel (Die neunte bis elfte Auflage des Riemann-Lexikons findet man unter Alfred Einstein, die zwölfte unter Willibald [!] Gurlitt). Uneinheitlichkeit bei der formalen Angabe von Bänden und Auflagen, drei verschiedene Formen des Nachweises von Zeitschriften und der Verzicht auf Seitenangaben bei unselbständigen Publikationen hätten sich auf nicht ganz sechs Seiten sicher vermeiden lassen. Als ergänzende Lektüre zu Pöllmann empfiehlt sich

der mehr historisch dokumentierend ausgerichtete Band von Brendan G. Carroll, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, London 1997.

(August 2000)

Susanne Fontaine

KLAUS ANGERMANN: *Work in Process. Varèses Amériques*. München: Musikprint 1996. 155 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band II.)

Klaus Angermanns analytischer Vergleich der beiden Fassungen des Orchesterstückes *Amériques* ist im besten Sinne Ergebnis eines weiterausgreifenden Forschungszusammenhangs. Er steht im Kontext einer ganzen Reihe von Arbeiten zu Edgard Varèse aus dem Umfeld eines von Helga de la Motte-Haber in Berlin initiierten Forschungsprojektes, das sich der Recherche nach europäischen Dokumenten zu Varèse widmete: Neben dem von Helga de la Motte-Haber gemeinsam mit Angermann 1990 edierten Dokumentenband und dem von ihr 1992 herausgebrachten Sammelband (zu dem Angermann bereits eine Vorstudie zu der hier vorliegenden Arbeit beigetragen hatte) gehören dazu vor allem de la Motte-Habers 1993 erschienene Studie zu den nach 1918 entstandenen Werken (die *Amériques* eigens wegen der hier vorgestellten Arbeit ausspart) und Angermanns 1991 bei Ricordi erschienene Ausgabe der Erstfassung von *Amériques*.

Die Idee, die beiden Fassungen der *Amériques* einer eigenen Studie vorzubehalten, ist aus mehreren Gründen sinnvoll: Dieses Stück hat den Ruf eines Schwellenwerks; es wurde, als erstes in den Vereinigten Staaten vollendetes, immer als Marke für den künstlerischen Neuanfang verstanden (und auch der Komponist selbst wollte es offensichtlich so verstanden wissen, wenn er es – immerhin mit 37 Jahren – als sein op. 1 bezeichnete). Scheinbar voraussetzungslos entwickelt Varèse von hier an ein neuartiges „Denken im Klang“ (S. 9). Angermann nun zeichnet eingangs die Strategien nach, mit denen Varèse selbst diesen Eindruck der Unverbundenheit seiner Musik mit der Tradition, der radikalen – und unerklärbar – Neuheit bestärkte, indem er den Verlust seiner Frühwerke fast zu begrüßen schien und jeden „Blick in seine Werkstatt“ zu vereiteln suchte.

Will man sich dennoch „die künstlerische Essenz“ dieser Musik „in technischen Sachverhalten ergreifen“, wie es Theodor W. Adorno als Ziel der Kompositionskritik einmal formulierte, ist man derzeit allein auf analytische Ansätze angewiesen. Über im Nachlass erhaltene Materialien, die Aufschluss über den Kompositionsprozess selbst geben könnten, weiß man nur, was Chou Wen-Chung mitteilt: Es sei nahezu kein Skizzenmaterial vorhanden (ob Varèse nicht skizziert hat, oder dies Teil eines vom Komponisten selbst oder seinem Nachlassverwalter gepflegter Mythos ist, lässt sich nicht auflösen). In einem Vergleich der beiden – erheblich voneinander abweichenden – Fassungen der *Amériques* nun bietet sich dennoch die einmalige Gelegenheit, Einblick in Varèses kompositorische Arbeit an einem Stück zu erlangen. Hier lässt sich sehen, mit welchen kompositorischen Strategien Varèse genau in der Zeit, in der viele seiner zentralen Werke entstanden, die für ihn wesentlichen Aspekte seiner Musik in diesem Werk herausarbeitete und schärfte. Eingeleitet wird die demnach schwerpunktmäßig analytisch argumentierende Arbeit einerseits durch eine Diskussion der Erkenntnisse über das Frühwerk Varèses, um die (durchaus vorhandenen) kompositorischen Voraussetzungen soweit als möglich zu klären, andererseits durch eine Skizze der Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte, sowie des Werkkontextes. Die Analyse selbst setzt bei der Klärung der Beschreibungsmöglichkeiten für komplexe Klangverläufe an und entwickelt ein „zweidimensionales Begriffssystem“, das Klang einerseits in seiner räumlichen Disposition, andererseits als zeitlichen Prozess begreift. Diese gleichsam zweidimensionale Perspektive auf die Klangkomplexe ermöglicht in überzeugender Weise, Varèses spezifischen Umgang mit den einzelnen Dimensionen des Klangs zu beschreiben, die in einem interaktiven Verhältnis zueinander stehen. Hiervon ausgehend richtet Angermann den Blick auf die formalen Prozesse: Er beschreibt sie als eigenständige Ebene, die zwar bei den einzelnen Klangkomplexen ansetzt, aber nicht in direkter Abhängigkeit zu den dort wirksamen strukturellen Detailverfahren steht. Daraus ergibt sich ein Formdenken, das sich deutlich vom Organismusmodell etwa eines Anton Webern abhebt – Varèse be-

schreibt dies in Analogie zum Werden eines Kristalls. Im Vergleich der beiden Fassungen kann Angermann mit diesem analytischen Werkzeug die zunehmende Dynamisierung den Klangs und die damit zusammengehende formale Ausformulierung des Konzeptes „bewegter Klangmassen“ (Varèse) verfolgen. Wichtig ist dabei die Erkenntnis, dass dies das kompositorische Hauptinteresse Varèses war und von dem hier vorgestellten analytischen Befund aus der Schritt aus dem temperierten System zu elektroakustischen Mitteln als eine Erweiterung des Darstellungsrahmens erscheint und nicht als ein qualitativer Schritt aus dem kompositorischen System heraus. Die Klärung der an dieser Stelle akuten Frage, ob es eine produktive Interaktion zwischen der Struktur des Darstellungssystems und dem kompositorischen Strukturinteresse gab, reicht Angermann nun als gleichsam offenen Schluss an seine Leser weiter. Dies ist eine durchaus bemerkenswerte Qualität, die der Arbeit überhaupt eigen ist und die vielleicht auch damit zusammenhängt, dass sie einem Diskussions- und Forschungszusammenhang entstammt: Sie verfährt nicht hermetisch auf ihren Gegenstand begrenzt, sondern will darüber hinausgehende Perspektiven eröffnen. Ihr Motto könnte sein: Lesen und Weitermachen.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

LYDIA JESCHKE: *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997. 287 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLII.)

Lydia Jeschkes Freiburger Dissertation ist – wengleich die erste monographische Studie über *Prometeo* (1981/85) – keine Werkmonographie im herkömmlichen Sinne: Sie versammelt nicht systematisch alle bedenkenswerten Aspekte, informiert nicht enzyklopädisch über das Werk, sondern konzentriert sich ganz gezielt auf das – für das Verständnis der (vermeintlich so verinnerlichten, „unpolitischen“) letzten Schaffensperiode Luigi Nonos grundlegende Problem, wie diese Komposition den Blick auf die Geschichte richtet. Jeschkes zentrale These ist, dass Nono „auf der Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Konzeptionen von Geschichte [...] die Frage

nach ihrer kompositorischen Umsetzung“ stelle (S. 10). Um dies zu erweisen, nähert sie sich dem komplexen Werk in drei großen Kapiteln: Zunächst klärt sie die Verwendung von historischem Material, die verschiedenen Möglichkeiten der Rekursion auf künstlerische Traditionen und Verfahren, wobei sich schon bei der Betrachtung des Librettos zeigt, dass historische, musikalische und literarische Quellen nicht ohne Weiteres strikt getrennt werden können, wenn Nono und Massimo Cacciari etwa auf Arnold Schönbergs *Moses und Aron* und das zweite der *Sechs Stücke für Männerchor* (S. 37 ff.) oder im Zusammenhang mit dem „Hölderlin“-Abschnitt auf Johannes Brahms' Vertonung des *Schicksalsliedes* (S. 217) rekurrieren. Angelpunkt für Jeschkes Argumentation ist Massimo Cacciari's poetische Umsetzung der *Geschichtsphilosophischen Thesen* Walter Benjamins in dem für *Prometeo* so wichtigen Gedichtzyklus *Il Maestro del Gioco*: Dort überführt Cacciari Benjamins Forderung nach einer neuen Geschichtsschreibung in eine nach einem neuen Hören in die Vergangenheit, die – so Jeschkes These – zu einer „musikalischen Geschichtsschreibung“ im *Prometeo* führt. Ein zweites Kapitel befasst sich mit der kompositorischen Zeitorganisation, die sich aus dem am Umgang mit vorgefundenem Material entwickelten Geschichtsbild ergibt. Dazu reflektiert sie zunächst die im Untertitel des Werkes zu findende Bestimmung „tragedia dell'ascolto“, die durch den Verweis auf die griechische Tragödie evozierten dramaturgischen Vorstellungen im Blick auf den großformalen Aufbau, und wendet dies (gleichsam Cacciari's Bewegung in *Il Maestro* nachvollziehend) von einem Problem der Kontinuität des Handlungsfortgangs in eines der Wahrnehmung. Eine Analyse des *Stasimo 1°* gibt Einblick in Nonos Strategien der Strukturierung diskontinuierlicher Verläufe, die Jeschke in den Kontext der geschichtskritischen Überlegungen Nonos und Cacciari's stellt und als Versuch, aus eben jener im ersten Kapitel an Benjamin entwickelter Kritik kontinuierlicher und eindimensionaler Geschichtsschreibung ein alternatives, musikalisches Konzept zu entwickeln, in dem Zeitverläufe „nicht mehr geordnet nacheinander, sondern, indem sie ineinander geschnitten werden, zugleich scheinbar parallel und ständig unterbrochen“ (S. 169) vorgestellt

werden. Daran schließt sich für Nono kompositorisch wie für Jeschke argumentativ zwingend der Schritt in den Raum an (dem das dritte und letzte Kapitel der Arbeit gewidmet ist), denn nur der Schritt in die dritte Dimension ermöglicht es überhaupt, eine solche diskontinuierliche, mit Simultaneitäten und Überlagerungen arbeitende Struktur wahrzunehmen – und hier kommt der Aufführung eine besondere Bedeutung zu; es zeigt sich, dass *Prometeo* (auch abseits der schwierigen Materiallage die Partitur betreffend, vgl. S. 12) kaum auf einen „Text“ im Sinne einer schriftlich fixierten Partitur reduzierbar ist, sondern die Analyse die Aufführungsräume mit zu bedenken hat: Hier überblenden sich die in der Theaterwissenschaft so oft streng getrennten Bereiche der „Werk“- und der „Aufführungs“-Analyse.

Und vielleicht ist Nonos mehrdimensionale Formvorstellung doch nicht so entscheidend entfernt von Umberto Ecos Vorstellung vom „offenen Kunstwerk“, wie die Autorin in ihrer Schlussreflexion meint (S. 245). Wenn man seine Überlegungen nicht auf die Freiheiten für die ausführenden Musiker im Sinne der „Unbestimmtheit“ John Cages bezieht (Jeschke verweist auf die „drei Intensitätsebenen“, die Eco aus seinen musikalischen Reflexionen ableitet: vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1998, S. 57), sondern sich dessen Kapitel über „Form und Offenheit“ ansieht, wo er die Formfrage für die Bildende Kunst durchdenkt, stößt man auf Ecos ausgehend von der Malerei des informel entwickelte Überlegungen zur „Form als Möglichkeitsfeld“ (Eco, a. a. O., S. 182) – was man in diesem Kapitel findet, hat doch sehr viel mit Jeschkes Überlegungen zu Nonos „Komposition als Ansammlung verschiedener Wege und Möglichkeiten“ (S. 248) zu tun.

Natürlich könnte man auch in dieser Arbeit auf Aspekte hinweisen, die unberücksichtigt geblieben sind (das betrifft vor allem kompositionstechnische Fragen), außerdem könnte man angesichts der Komplexität der Einflüsse, die in diese Partitur eingeschrieben sind, überlegen, ob in dem Bemühen, diese Einflussphären möglichst umfassend zu beschreiben, vielleicht manchmal ein wenig weit gegangen wurde. All dieses berührt aber nicht die grundsätzliche Argumentation, die überzeugend und stringent verfolgt und (was ja durchaus nicht selbstverständlich ist) glänzend formuliert

wurde. Besonders hervorheben möchte ich schließlich eine Besonderheit der Arbeit, an der sich zeigt, dass Jeschke die Struktur ihres Gegenstandes für ihre Argumentation aufgreift: Sie bleibt nicht bei ihren „Ergebnissen“ stehen, als seien diese das Ende der Debatte, sondern entwickelt daraus „mögliche Fragen“ (S. 90) und endet in einer „Fermate auf der Schwelle: Rück- und Ausblick“ (S. 245). Dem Leser kommt zugute, dass Jeschke einen Überblick über das im Nachlass erhaltene Material liefert (S. 12 f.) und die Darstellung um das Libretto ergänzt, das als Faksimile mit einer als Lesehilfe gedachten Übersetzung im Anhang zu finden ist. Das macht das Buch nicht nur zu einer informativen und vergnüglichen, sondern auch zu einer zum Mit- und Weiterdiskutieren anregenden Lektüre.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

BERND ALOIS ZIMMERMANN: „Du und Ich und Ich und die Welt“. Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste hrsg. von Heribert HENRICH. Hofheim: Wolke Verlag 1998. 150 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 4.)

JÖRN PETER HIEKEL: Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995. 440 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXVI.)

Die archivalische Aufarbeitung und Bereitstellung des Zimmermann-Nachlasses, der seit nun gut einem Jahrzehnt im Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin zugänglich ist, liefert eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine neue Phase der Zimmermann-Forschung. Es wird nun zum einen möglich, über die musikalischen Skizzen Einblicke in die kompositorische Arbeit selbst zu erlangen, und zum anderen, durch die Briefquellen und andere Textmanuskripte auch die Entwicklung der in den Schriften ausgearbeiteten Gedankenwelt ebenso wie die Werkgenesen historisch genauer nachzuvollziehen. Damit lässt sich vor allem das Verhältnis von kompositorischer Praxis und theoretischer Reflexion, die lange Zeit vielleicht zu direkt aufeinander bezogen wurden, heute genauer bestimmen.

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste ehrte vor wenigen Jahren nicht nur den Komponisten (aus Anlass seines 80. Geburtstages), sondern auch den früh verstorbenen entscheidenden Anreger und Wegbereiter dieser Entwicklung Klaus Ebbeke mit einer Ausgabe seiner gesammelten Aufsätze zum Werk Zimmermanns und bemüht sich nun, den von Ebbeke eingeschlagenen Weg weiterzugehen. So hat Heribert Henrich, der Herausgeber der Schriften Ebbekes, im gleichen Jahr jene wertvollen Quellen zur frühen Entwicklung des zimmermannschen Musikdenkens herausgebracht, auf die Ebbeke in dem Aufsatz „Eigene Gedankenwelt. Der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann“ (zuerst erschienen in *MusikTexte* 24.1988) zuerst hingewiesen hat. Die über das rein Private hinausgehende Bedeutung der tagebuchartigen Selbstbestimmung „Du und Ich und die Welt“ (1945–1947) hatte Ebbeke dort betont, implizit die Publikation schon angeregt und die Schrift in den Kontext der gleichzeitig entstehenden Musikkritiken gestellt. Hier liegen nun die dort nur auszugsweise zitierten Texte in einer sorgfältig kommentierten Edition vor (das Tagebuch kommentiert und transkribiert von Anatol Stefan Riemer, die Kritiken aus den Jahren 1944 bis 1950 kommentiert von Henrich). Henrich leitet den Band ein durch ausgewählte und kommentierte Briefe aus den Jahren 1940 bis 1950 und stellt ihm – dem Konzept der Reihe folgend – ein Verzeichnis der Musikalien nach, die das Archiv aus dem Nachlass Zimmermanns verwahrt.

Die im vorliegenden Band der Reihe *Archive zur Musik* versammelten Dokumente geben Aufschluss über den mühevollen Weg Zimmermanns zu dem künstlerischen Standpunkt, der ihn zweifellos in die Reihe der musikalischen Avantgarde stellt, sie zeichnen ein Bild jener von Zimmermann selbst immer wieder angeführten besonderen Situation „zwischen den Generationen“, die gerade für ein Verständnis von Zimmermanns Stellung in den Entwicklungen der 50er-Jahre – seines Versuchs der Teilhabe an den von der Avantgarde beschworenen Möglichkeiten des Neubeginns – so bedenkenswert ist. Man kann sie als eine Art Vorgeschichte zu der von Christof Bitter herausgegebenen Sammlung *Intervall und Zeit* lesen.

Jörn Peter Hiekel legt mit seiner monogra-

phischen Studie zu Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* eine der ersten umfassend angelegten und bereits im Vorwort als dezidiert quellenorientiert ausgewiesenen Analysen eines der Hauptwerke Zimmermanns vor. An der Literatur zum *Requiem* – es ist eines der wenigen Werke Zimmermanns, denen schon recht früh sogar eine Monographie gewidmet wurde: Egizia Ohlshausen-Rossis Frankfurter Dissertation von 1984 – lässt sich der durch die zunehmende Beschäftigung mit den Quellen erreichte Fortschritt der Interpretation besonders deutlich sehen. Hiekel bemüht sich um größtmögliche Vollständigkeit und kann – anders als Ohlshausen-Rossi – schon auf eine Reihe von Vorarbeiten zurückgreifen: Die Entstehungsgeschichte und der historische Kontext der Komposition, die kompositorische Machart und deren historische Dimensionen, sowie die inhaltlichen, die politischen Implikationen werden bedacht. Nachdem er einleitend den Stand der Kenntnis über die Werkgenese im Kontext des weitausgreifenden Oratorienprojektes und das im Nachlass erhaltene Quellenmaterial beschrieben hat, beleuchtet Hiekel in fünf großangelegten Kapiteln die vielfältigen kompositionstechnischen und semantischen Dimensionen des Werkes. Dabei greift er, ausgehend von einer eingehenden Betrachtung des Begriffs „Lingual“ (so der Untertitel des *Requiem*s), vor allem die vielfältigen auf den Text- bzw. Sprachebenen angeknüpften Fäden auf und versucht die enge Verbindung von Idee und Struktur zu klären. Im Vordergrund steht dabei die Frage, wie sich die Integration der vielfältigen – musikalischen wie sprachlichen – Materiale kompositorisch verstehen lässt.

Die Sprachmontagen untersucht Hiekel ausgehend von der im Prolog des *Requiem* so zentralen Schicht aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* unter der Überschrift „Globalisierung der Sprachspiel-Idee“. Damit greift er einen Hinweis Ebbekes auf, der die besondere Bedeutung der Wittgenstein-Idee des „Sprachspiels“ für Zimmermanns „Spiel“ mit Bedeutungsträgern mehrfach herausgestellt hat (zuerst wohl in: „...dann trat die Figur aus dem Bild...“ Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem*s für einen jungen Dichter in: *MusikTexte* 24.1988, dort bringt Ebbeke, um den Schritt von Paul Pörtlners „Spiel“-Begriff zu Wittgenstein zu charakterisieren, be-

reits den Begriff der Globalisierung in die Diskussion – insofern liest sich Hiekels Abschnittsüberschrift geradezu wie ein bewusstes Anknüpfen daran, auch wenn er Ebbeke hier nicht explizit nennt). Hiekel führt die „Sprachspiel“-Idee aus (Kap. 1.5.1., S. 61 ff.) und entwickelt davon ausgehend seine Betrachtung der strukturellen und semantischen Verflechtung des Prologs und der Bandkomplexe in *Requiem I* und *II* (S. 74 ff.). Er unterscheidet zwei Typen von „Sprachspiel“-Konfiguration, die sich vor allem durch ihre räumliche und zeitliche Disposition unterscheiden (S. 82 f.). Dies liefert ihm die Grundlage für seine Detailanalysen der Zeit- und Raumstrukturen der Bandkomplexe in Kap. IV.

Die entscheidende analytische These, die Hiekel in diesem vierten Kapitel für die Sprachspiele in *Requiem I* und *II* durchführt, ist, dass es sich hier um die Anwendung „isorhythmischer“ Verfahren handelt. Dies ist insofern historisch sinnfällig, als er sich damit auf eine innerhalb der seriellen Avantgarde geführte (und mittlerweile in der Musikwissenschaft verschiedentlich verhandelte) Diskussion über spätmittelalterliche Konstruktionsprinzipien berufen kann, die auch in den publizistischen Arbeiten Zimmermann ihren Niederschlag fand, vor allem in dem Rundfunkmanuskript „Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der ‚bösen neuen‘ und der ‚guten alten‘ Musik“. Hiekel kann diesen Kontext für ein Verständnis der Idee Zimmermanns eines „inneren musikgeschichtlichen Zeitbewusstseins“ („Über die Beharrlichkeit der Missverständnisse“, 1956) nutzen und eine Deutung seines Umgangs mit „historisch vorfindlichen Möglichkeiten der Strukturgenerierung“ (S. 295) entwickeln. Entscheidende Anregungen zur analytischen Umsetzung dieser Ideen hat Hiekel offensichtlich durch seinen Doktorvater Martin Zenck erhalten (vgl. dessen Aufsatz „Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut. Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre“, in: *Die Musikforschung* 43 [1990], S. 336–351), und kann angesichts des im Laufe der Arbeit immer wieder thematisierten besonderen Geschichtsbewusstseins Zimmermanns für das *Requiem* erweisen, wie dieser sich von der (bei Goeyvaerts noch unbestrittenen) ahistorischen „Idee des Seriellen“ abgrenzt zugun-

ten einer wirklichkeitsbezogenen Integration von Geschichte (S. 325).

Ein wenig problematisch allerdings ist die Art der Bezugnahme auf das im Nachlass überlieferte Material: Oft wird sehr pauschal auf Quellen rekurriert. Immer wieder finden sich Formulierungen wie „wird durch eine im Nachlass erhaltene Skizze nahegelegt“ (S. 104, diese Aussage bezieht sich übrigens auf ein bereits von Ebbeke besprochenes und dort auch abgebildetes Blatt, siehe: „... und dann trat die Figur aus dem Bild ...“, S. 41) oder „wie aus Skizzen ersichtlich ist“ (S. 239, Anm. 69), die wohl vor allem dazu dienen sollen, der Argumentation Authentizität zur verleihen (ähnlich verfährt der Autor auch manchmal mit seinen theoretischen Gewährsleuten, und geht dabei zuweilen auch etwas zu weit, wenn er etwa zur Absicherung seiner Methode der Abschnittsgliederung „die Naturwissenschaft“ und „Wittgensteins Philosophie“ bemüht: S. 13, Anm. 7). Genauere Identifikationen der Skizzen fehlen fast immer. Zwar findet man einen eigens dem „Quellenmaterial“ gewidmeten Unterabschnitt (S. 24 f.), dort aber sind wohl die Skizzen mit den Ablaufplanungen noch als Musikskizze a bzw. b bezeichnet (vgl. Ebbekes Werkverzeichnis: „Skizze Musik a bzw. b“), solche Identifikationshinweise wird Hiekel jedoch in diesem Abschnitt für keine der anderen besprochenen Materialien geben. Man findet ansonsten nur unbestimmte Beschreibungen wie „einige Realisationspartituren“ oder „einzelne Reihentabellen“ (S. 24) etc. Auch die Abbildungen von Skizzen sind nicht durch Signaturen identifiziert. Um so überraschter ist man, wenn man in einzelnen Anmerkungen doch wieder auf (an die Zählung in Ebbekes Werkverzeichnis angelehnte) Bezeichnungen wie z. B. „Skizze bc, ‚Majakowski‘ überschrieben“ (S. 224, Anm. 3) oder „Skizze I, 40 a, xy“ (S. 240, Anm. 74) stößt. Es ist zumindest schade, wenn eine ausdrücklich als „quellenorientiert“ ausgewiesene Arbeit (S. 9), die sich monographisch einem Werk widmet, kein genaues und systematisches Verzeichnis – durchaus überschaubares – Quellenbestandes enthält (entweder mit den dazugehörigen Findsignaturen des Archivs oder den Quellenidentifizierungen des von Klaus Ebbeke erstellten Werkverzeichnisses). Das noch von Ebbeke angelegte detaillierte Verzeichnis war seit 1992 zugänglich, hätte

dies sehr leicht ermöglicht und die Arbeit wäre dadurch für nachfolgende Forschungsarbeiten leichter benutzbar – gerade vor dem Hintergrund der Tatsache, dass bis vor kurzem keine gedruckte Übersicht der Musikalien im Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv vorlag (der Anhang des oben besprochenen Bandes liefert es nun).

Alle von Hiekel verfolgten Argumentationsstränge und alle dazu aufgespürten Details hier angemessen zu würdigen, ist im gegebenen Rahmen kaum möglich. Seine außerordentlich materialreiche Arbeit liefert ohne Zweifel einen wichtigen Beitrag zur Zimmermann-Forschung. Hier wurde zahlreichen Anregungen, die bisher in kleineren Arbeiten immer nur angedeutet wurden, einmal für dieses komplexe Stück systematisch nachgegangen. Insgesamt ist man am Ende der Lektüre gleichermaßen beeindruckt wie auch etwas erschlagen von der Fülle der Aspekte und Verbindungslinien, die naturgemäß nicht in jedem Fall wirklich zu Ende gedacht werden konnten. Hiekel versammelt alles, was bisher über das *Requiem* und seinen Kontext bekannt geworden ist, greift mit großem Engagement jede Idee auf, arbeitet sie aus und ergänzt (teilweise auch: verbessert) in vielen Fällen die Details durch seine Kenntnis des Nachlasses und durch Zeitzeugenberichte – insgesamt erscheint sein Vorgehen dennoch eher enzyklopädisch als historisch-diskursiv (als ein – vielleicht formales – Indiz dafür mag man nehmen, dass er die in *Intervall und Zeit* zusammengefassten Texte Zimmermanns immer pauschal zitiert und nie mit ihrem Titel und dem Erscheinungsjahr spezifiziert). Hiekels Buch wird, so ist zu hoffen, die Diskussion um das *Requiem* wie auch um die Möglichkeiten der quellenorientierten Analyse und Interpretation neuer Musik auf einer neuen Ebene anstoßen und weitere Arbeiten zu Zimmermann anregen.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

Warschauer Herbst und Neue Polnische Musik. Rückblicke – Ausblicke. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1998. 182 S., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 2.)

Der Band bietet die für die Drucklegung überarbeiteten Beiträge des gleichnamigen wissenschaftlichen Symposions, das am 19. und

20. Oktober 1996 an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf unter der Leitung Volker Kalischs stattfand. Die Initiative hierzu war, als Ausdruck und Ergebnis langjähriger und intensiv gepflegter Kontakte zum Osten Europas, von Krzysztof Meyer und Klaus Wolfgang Niemöller ausgegangen. Den äußeren Anlass bot das 40-jährige Bestehen des Warschauer Herbstes, in Verbindung mit dem Ersten Polnischen Herbst Düsseldorf. Seitdem das Festival Warschauer Herbst 1956 zum ersten Mal stattfand, gehört es ohne Zweifel zu den herausragendsten Orten, an denen sich Jahr für Jahr Neue Musik ereignet. Der den Ablauf des Symposions strukturierende Wechsel von polnischen und deutschen Wissenschaftlern ist in der Druckfassung zu Gunsten der Gruppierung um drei Themenkomplexe („Warschauer Herbst: Rückblick auf eine Kulturinstitution“, „Die polnische Avantgarde im Warschauer Herbst“ und „Warschauer Herbst: Fallbeispiele“) aufgegeben worden. Auf den Abdruck der seinerzeit lebhaft geführten Diskussion wurde verzichtet, was insbesondere hinsichtlich einiger somit verlorener Berichte von Zeitzeugen ein bedauernder Nachteil ist. Danuta Gwizdalanka („Politische Aspekte des Warschauer Herbstes und der neuen Polnischen Musik“) und Mathias Hansen („Widerhall und Widerspruch. Warschauer Herbst im Blickfeld von Komponisten der früheren DDR“) entwerfen in ihren Beiträgen ein Bild von den politisch motivierten Zusammenhängen und Bedingungen des Festivals. So verdeutlicht etwa die Tatsache, dass lediglich der polnische Komponistenverband von der im Gefolge des Kriegsrechts verhängten Auflösung aller gesellschaftlichen Vereinigungen verschont blieb, die politische Exponiertheit und Bedeutung des Warschauer Herbstes. Beachtenswert die These Hansens, dass die unterschiedliche Stellung zu Religion und Nation den Komponisten in Polen und der früheren DDR einen verschiedenen Grad von Affirmation ermöglichte. Zofia Helman („Alte Musik als Inspirationsquelle neuer polnischer Musik“) arbeitet spezifische Unterschiede in der Adaption der Musik vergangener Epochen durch polnische Komponisten heraus und betont die Vielfältigkeit im Umgang mit dem Phänomen des Folklorismus. Hier wie auch bei Zbigniew Skowron („Die Wendung zur Minimal music im Warschauer

Herbst“) verdeutlichen sich interessante Sonderentwicklungen, die die herausragende Bedeutung der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts unterstreichen. Der Beitrag von Mieczyslaw Tomaszewski („Die Idee der ‚polnischen Symphonik‘“) gibt einen Überblick über die Geschichte der Symphonie in Polen in den vergangenen sechs Jahrzehnten. In ein dialektisches Verhältnis zu klassischen Konventionen stellt Klaus Wolfgang Niemöller („Zu den Klangbildern der polnischen Streichquartettkomposition nach 1950“) seine wahrnehmungsorientierten Analysen und fordert so zur Reflexion der Traditionslinien auf. Die Rezeption der Zwölftontechnik in ihrer Ausprägung durch Arnold Schönberg und seine Schüler exemplifiziert Maciej Golab („Józef Koffler und die Wiener Schule“). Den Bogen vom „Mythos“ des Warschauer Herbstes, als Begegnungsstätte von Ost und West sowie als Ort, an dem sich die jeweils avancierteste Musik ereignet habe, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Implikationen, die sich aus Karlheinz Stockhausens Begriff der Weltmusik ergeben, schlägt Volker Kalisch („Neue polnische Musik und die Idee der Weltmusik“). Lutz Lesle („Beobachtungen zu Form und Stil in der Instrumentalmusik Krzysztof Meyers“) und Wladyslaw Malinowski („Zwei Werke oder zwei Fassungen eines Werkes? Das erste (1972) und das zweite (1995) Cellokonzert von Krzysztof Meyers“) gehen in ausführlichen Analysen auf das Konzertschaffen Meyers ein. Zugleich stellen sie eine Annäherung an den Werkbegriff des Komponisten dar, der als Versuch, sein spezifisches harmonisches System zu realisieren, zu interpretieren ist.

Martina Homma („Klangfarbe und Harmonik in der Musik Witold Lutosławskis“) bietet komprimiert die Ergebnisse ihrer Kölner Dissertation von 1995 (vgl. *Mf* 52 (1999), S. 143). Die engagierte Darstellung der Musik von Tadeusz Baird durch Peter Cahn („Tadeusz Baird – Anmerkungen zu einigen seiner Werke“), in der Cahn die Orientierung der Werke an sprachlichen Gesten und Mustern herausarbeitet, beschließt die Abfolge der Tagungsbeiträge.

Dankenswerterweise hat der Herausgeber diesen noch Günther Beckers engagierte Hommage an Witold Lutosławski angefügt. Es ist schwer, ein musikgeschichtliches Ereignis vom Rang des Warschauer Herbstes angemessen

zu würdigen; der in Rede stehende Band leistet gewiss einen nicht zu unterschätzenden Beitrag hierzu.

(August 2000)

Michael Zywiets

E.-M.-E. DELVEDEZ: La Société des Concerts. 1860 à 1885 (Conservatoire National de Musique). Nouvelle édition présentée et annotée par Gérard STRELETSKI. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1998. VI, 335 S. (La musique en France au XIX^e siècle. Volume I.)

Die berühmteste und wichtigste Pariser Konzertreihe des 19. Jahrhunderts, von François Antoine Habeneck am 9. März 1828 mit der Aufführung von Ludwig van Beethovens *Eroica* begründet, wurde durch die Société des Concerts du Conservatoire veranstaltet. Während der Periode, der das vorliegende Buch gewidmet ist, stand die Gesellschaft in Konkurrenz zu den *Concerts populaires de musique classique* von Jules Etienne Padeloup, zu den *Concerts Colonne*, die sich nach 1871 besonders die Aufführung französischer Komponisten, Hector Berlioz, César Franck, Edouard Lalo, Charles Gounod, George Bizet, Camille Saint-Saëns u. a. auf die Fahnen geschrieben hatten, und den *Concerts Lamoureux*. Die altehrwürdige Organisation der Société des Concerts blieb bezüglich der Programmwahl zwischen 1860 und 1885 insgesamt sehr traditionsverbunden, indem z. B. die Werke Beethovens, an der Spitze die Symphonien, selten in einem Konzert fehlten. Die Kritik an ihrer Programmpolitik zielte auf die geringe Neigung, sich auf die Forderung nach Aufführungen der Werke zeitgenössischer französischer Komponisten besonders nach 1871 einzulassen, gegenüber Auszügen aus den Dramen Richard Wagners oder der Oratorien Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs.

Das 1887 erschienene Buch von Edme-Marie-Ernest Delvedez liegt hier in einer neuen Ausgabe vor, die Gérard Streletski mit einem kurzen informativen Vorwort und einem sehr nützlichen Register versehen hat. Streletski hat Daten überprüft, Anmerkungen ergänzt und damit eine verbesserte und zuverlässigere Auflage vorgelegt, aber zugleich u. a. durch den Abdruck des originalen Inhaltsverzeichnisses und des im vorliegenden Exemplar kaum lesbaren originalen Titelblatts Elemente des origi-

nalen Druckbildes wiedergegeben. Das Buch von Delvedez ist als Fortführung der bis 1860 reichenden *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire* von Antoine-Amable-Élie Elwart zu verstehen.

Als Schüler von Habeneck und Mitglied des Orchesters seit 1839, als Absolvent der Klassen des Conservatoire, als Komponist von Kammermusik, Balletten, Kantaten und Kirchenmusik, als Editor älterer Violinkompositionen (*Euvres des violinistes célèbres* in vier Bänden) und Autor mehrerer Lehrwerke und Memoiren, als Freund von Gounod und erster Orchesterleiter der 1875 eröffneten *Nouvel Opéra* (Palais Garnier) brachte Delvedez alle Voraussetzungen für die Leitung der Konzerte und für die Tätigkeit als Chronist mit. In zwei Text-Kapiteln geht er auf Fragen des Konzertrepertoires, auf die Organisation der Proben und Konzerte und andere Fragen ein, bevor er alle Programme eines Vierteljahrhunderts wiedergibt und tabellarisch die gespielten Kompositionen zusammenfasst. In den Eingangskapiteln erfährt man interessante Details, so z. B., wie oft Symphonien oder Vokalwerke geübt wurden, dass für die Aufführung von Orchesterliedern die Solisten die Stimmen liefern mussten, wie man sich um ein textkritischen Anforderungen standhaltendes Aufführungsmaterial bemühte oder wie Berlioz und, wenn auch nicht *expressis verbis*, Félicien David nach 1871 als Vertreter der „Musik der Zukunft“ auf den Schild gehoben wurden. Delvedez gibt eine sehr persönlich gehaltene Übersicht über die Geschichte der Symphonie und der Symphonischen Dichtung, geht insbesondere auf formale Probleme, auf die Spezifik des Symphonischen im Gegensatz zum Musiktheater, die Bedeutung des Deskriptiven für das *Poème symphonique*, auf den Paradigmenwechsel des französischen Amateurs seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vom ausgebildeten und ausübenden Instrumentalisten zum bloßen Hörer, auf die Tendenz zur „Gelehrsamkeit, zum Komplizierten“ in der Musik von Berlioz und Robert Schumann und die Überlegenheit der deutschen Symphonik ein.

Das Orchester des *Concerts du Conservatoire* bestand in dem gesamten Zeitraum nur aus Männern, Frauen sind nur als Vokalsolisten und im Chor präsent. Die Anzahl der Konzerte wuchs zwischen 1865 – von acht bis neun

Konzerten, zwei zusätzlichen *Concerts spirituels* und gelegentlichen Sonderkonzerten (1865 zum Gedenken an Giacomo Meyerbeer, anlässlich der Weltausstellung 1867) – und den Jahren ab 1873 mit neun jeweils wiederholten Konzerten. Ebenso wie von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart immer wieder die gleiche kleine Zahl von Kompositionen gespielt wurde, ist auch die Auswahl von Werken Jean-Baptiste Lullys, Jean-Philippe Rameaus, Giovanni Pierluigi Palestrinas, Niccolò Jommellis und anderer Komponisten der Epochen vor der Klassik auf ganz wenige Stücke, mehrfach wiederholte Stücke beschränkt. Die Kritik am Traditionalismus der Konzerte, in deren Zentrum die drei Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven standen, führte zu einer Öffnung der Programme. Die Programme bestanden noch aus symphonischen Werken, die den Rahmen um die dazwischen erklingenden vokalen Stücke verschiedenster Herkunft bildeten. Erstaunlich ist, dass von Fryderyk Chopin im gesamten Zeitraum nur das erste Klavierkonzert aufgeführt wurde, dass zwei Symphonien von Niels W. Gade, Kompositionen von Théodore Gouvy gegeben wurden und Felix Mendelssohn trotz vieler Kritik etwa an seinen Oratorien zunehmend gespielt wurde. Beethoven war wie kein anderer Komponist mit orchestral besetzten instrumentalen und vokalen Gattungen, nur mit wenigen Kammermusikwerken, darunter insbesondere dem Septett, im Repertoire vertreten. Mit Hilfe der chronologischen Tabelle von Delvedez und dem Register von Streletski sind die aufgeführten Werke leicht zu ermitteln.

(November 1999)

Herbert Schneider

THOMAS SCHMIDT-OTT: *Orchesterkrise und Orchestermarketing. Untersuchungen zur „turnaround“-spezifischen Relevanz US-amerikanischer Marketingstrategien im deutschen Orchesterbetrieb*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1998. X, 317 S. (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 185.*)

Kapitalismus und abendländische Kultur – ist das nicht wie Hund und Katz? Bilden Kommerz und Vulgarität nicht eine Einheit? Sind die Vereinigten Staaten gar eine Kulturnation, von der die Deutschen lernen könnten? Unübersehbar ist, dass sich nach dem Verschwin-

den des Feudalismus und dem Versagen des Sozialismus in Deutschland die Marktwirtschaft nach anglo-amerikanischem Vorbild durchsetzt, die eine soziale und kulturelle Bemäntelung nur noch zur Vermeidung von Unruhen nötig hat, aber nicht, um offensichtliche Mängel zu verheimlichen oder vielleicht sogar zu korrigieren. Vieles, was nicht zu den Kernaufgaben des Staates gehört, aber trotzdem aus öffentlichen Mitteln finanziert wurde, muss seitdem seine wirtschaftliche Überlebensfähigkeit auf dem weitgehend unregulierten Markt beweisen. Vor diesem Hintergrund ist es begrüßenswert, wenn Forscher Untersuchungen über die Wettbewerbsfähigkeit beziehungsweise über die Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit verschiedener Musikangebote anfertigen und dabei Orientierung in den Ländern suchen, die eine längere Erfahrung mit den Beziehungen von Marktwirtschaft und Kultur haben. Zu großer Optimismus ist jedoch unangebracht: Dass die wirtschaftliche Umstrukturierung kulturelle Opfer erfordert, erwiesen in den Vereinigten Staaten und in Großbritannien die Regierungsjahre Ronald Reagans und Margaret Thatchers.

Man benötigt heute Spezialisten, die doppelt oder mehrfach qualifiziert sind, die kaufmännisches Wissen mit musikwissenschaftlichen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen vereinen. Betrachtet man Lehrpläne und Vorlesungsverzeichnisse, so wird jedoch erkennbar, dass derartige Spezialisten sich ihren Weg (noch) weitgehend selbst suchen müssen. Thomas Schmidt-Ott ist ihm gegangen: Kaufmännische Ausbildung, Praxisausbildung an Musikhochschulen, Theorieausbildung an Universitäten, berufliche Tätigkeit in der Musikwirtschaft und in der öffentlichen Kulturverwaltung. In seiner Untersuchung fragt er, ob und wie die Krise der öffentlichen Orchester in Deutschland durch Vermarktungs-Maßnahmen aus den USA überwunden werden könnte. Grundvoraussetzung ist, dass die Krise und die Notwendigkeit zum Handeln erkannt werden. Im ersten Kapitel beschäftigt sich Schmidt-Ott mit dem Krisenbegriff aus betriebswirtschaftlicher Sicht und mit seiner Übertragung auf den deutschen Orchesterbetrieb. Im zweiten Kapitel stellt er das deutsche und das amerikanische Orchestersystem gegenüber, im dritten vergleicht er die länderspezifischen Auffassungen

und Abläufe im Orchestermarketing. Seine Erkenntnisse fasst er im vierten Kapitel in acht Thesen zusammen. Sie beschreiben aktuelle Defizite des deutschen Orchestermarketings im Vergleich zum amerikanischen. Ihre Inhalte sind nicht generell neu. Durch die jahrelange erfolgreiche Erprobung und Praktizierung der Maßnahmen in den USA erhalten die Thesen jedoch ein hohes Maß an Autorität, so dass das Risiko missglückter Übertragungen auf deutsche Orchester entsprechend gering ist. Der Autor verschweigt nicht, dass die erfolgreiche Übertragung auch von den politischen Rahmenbedingungen abhängt, die in beiden Ländern sehr unterschiedlich sind: Dem Rückzug des Staates aus der Kulturförderung müsste in Deutschland die verstärkte fiskalische Unterstützung privaten Engagements entsprechen. Schmidt-Otts umfangreiche Studie ist eine lohnende – aber keine leichte – Lektüre: Sie ist interdisziplinär, der Autor bewegt sich virtuos in den verschiedensten Fachjargons: Gewiss wird das „Kleine Latinum“ bald durch das „Große Anglistikum“ ersetzt! Für den engen Druck ist der Verlag verantwortlich. Dies sind jedoch Kleinigkeiten gegenüber Schmidt-Otts Verdienst, sinnvolle Anregungen und praktische Ratschläge für Gegenwart und Zukunft zu geben.

(November 1999)

Michael Lamla

Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation. Edited by Felix MEYER. Basel: Paul Sacher Foundation/Mainz u. a.: Schott 1998. 302 S., Abb. (Catalogue of the exhibition at The Pierpont Morgan Library, May 13 – August 30, 1998.)

Der Band ist entstanden als Katalog im Rahmen eines bemerkenswerten Ausstellungsprojektes: Er dokumentiert eine Schau ausgewählter Musikmanuskripte, die die Basler Paul Sacher Stiftung 1998 in der New Yorker Pierpont Morgan Library zeigte. Im Gegenzug dazu kam diese Bibliothek mit der Ausstellung *Von Meisterhand: Zeichnungen, Partituren und Autographen [sic] aus der Morgan Library* in das Basler Museum Jean Tinguely und danach ins Frankfurter „Städel“. Beide Ausstellungen porträtieren die Tätigkeit bedeutender Sammler, die ihre Schätze der wissenschaftlichen Forschung und immer wieder auch einer interessierten

Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben, und ergänzen sich in ihrer historischen Reichweite: Wo John Pierpont Morgan (1837–1913) aufhörte zu sammeln, begann Paul Sacher (1906–1999).

Der Katalog folgt dem Aufbau der Ausstellung und ist in acht, sehr verschiedene Aspekte beleuchtende und im Grunde in sich geschlossene Kapitel unterteilt, die jeweils mit einem einleitenden Essay beginnen und dann mit den für Kataloge üblichen kleinen Kommentaren die Ausstellungsstücke vorstellen (teilweise auch abbilden). Einige der Abbildungen werden eingehender betrachtet und als Gegenstand eigener, oft außerordentlich spannend zu lesender Essays herausgehoben: Zunächst stellt sich die Sammlung selbst vor, positioniert Sacher in einer Tradition von Sammlern und zeigt an einigen Beispielen das frühe Wirken Sachers als Auftraggeber; danach zeigt der Katalog die Vielfalt der gesammelten Materialien in zwei Porträts von für den Sammler zentralen Gestalten: Igor Strawinsky und Pierre Boulez (ein „Gelenkstück“ zwischen beiden ist das Manuskript von Boulez' Analyse des *Sacre du Printemps*, dessen im Besitz der Stiftung befindliches Autograph natürlich auch zu sehen ist); an den Manuskripten Anton Weberns und Elliott Carters wird im dritten Kapitel der Kompositionsprozess, der Weg von den Skizzen zur Partitur thematisiert (im Zentrum stehen Anton Weberns *Variationen für Orchester* op. 30 und Elliot Carters *Concerto for Orchestra*); vor allem dem Musiktheater widmet sich ein Kapitel, das die Perspektive auf die Zusammenarbeit mehrerer Künstler lenkt; dass sich eigens ein Kapitel mit den Verbindungen der Sammlung nach Amerika befasst und herausstellt, dass ihre Bestände nicht nur seit langem Ziel amerikanischer Musikwissenschaftler sind, sondern sie auch einige der namhaftesten amerikanischen Komponisten umfasst (neben Carter auch Morton Feldman, George Rochberg, Edgard Varèse u. a.), wird besonders verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass dies die erste Präsentation der Sammlung in den Vereinigten Staaten ist; das sechste Kapitel beschäftigt sich mit der Frage nach Fragmenten, nach Zeugnissen noch nicht abgeschlossener oder gar nie abschließbarer Kompositionsprozesse; es folgt ein Kapitel über Widmungswerke und so wird der Blick zunächst auch wieder zurück auf den

Sammler gelenkt (anhand der vier ihm gewidmeten Zyklen von Geburtstagsgrüßen), aber nur um ihn dann wieder zu weiten auf die, denen seine Sammelleidenschaft galt; der Katalog schließt – gleichsam als Gegengewicht zu dem Kapitel über die Amerikaner – unter dem Motto „Made in Switzerland“ (neben Strawinsky und Frank Martin findet man dort Heinz Holliger, Klaus Huber u. a.).

Wie in kaum einer ihrer Publikationen zuvor hat die Paul Sacher Stiftung in diesem Katalog sich selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht und dabei selbst aus der Perspektive der historischen Forschung (der die Sammlung ja auch dienen soll) durchaus kontrovers diskutierte Themen nicht ausgespart: z. B. wie mit der für Sammler ohne Zweifel faszinierenden Möglichkeit, einen „Nachlass zu Lebzeiten“ zu erhalten, umgegangen werden kann. Ganz deutlich wird in dem durchaus als Selbstdarstellung gemeinten Katalog, dass diese Sammlung etwas bewirken und öffentlich werden will: Sie stellt nicht allein das Vergnügen des unmittelbaren Betrachtens heraus (dem sie gleichwohl noch im Katalog mit der gewohnt exzellenten Qualität der – farbigen – Abbildungen Rechnung trägt), sondern regt die darüber hinausgehende Lust an, die Gegenstände zu befragen und dadurch immer wieder neu zu sehen, befördert und verbreitet Forschungen über ihre Bestände. Dies spiegelt sich in den Textbeiträgen zum vorliegenden Katalog wider und macht ihn (wie schon die früheren Ausstellungskataloge der Stiftung) zu einem Buch, das man auch ohne Verbindung zur Ausstellung mit Vergnügen und Gewinn betrachtet und liest.

(Oktober 2000)

Dörte Schmidt

MARTIN PFLEIDERER: *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre.* Karben: Coda 1998. 302 S., Notenbeisp. (Schriften zur Populärmusikforschung. Band 4.)

Die Arbeit tangiert in ihrer Themenstellung wie auch in ihrer Terminologie eine Reihe von Bereichen, die beim musikologisch gebildeten Leser von der ersten Zeile an eine interessiert-kritische Erwartungshaltung hervorrufen dürften. Das war wohl auch so beabsichtigt; allein schon der Buchtitel mit Reizwörtern wie „Exo-

tismus“ oder „Weltmusik“ lässt, abgesehen von der inhaltlichen Relevanz, vermuten, dass der Autor zumindest zeitweise mit einem schelmischen Lächeln agiert hat. Zu sehr dürfte er sich bewusst sein, auf welche Gratwanderung er sich bei diesem Unterfangen eingelassen hat. Das beginnt bereits beim Hauptthema der Untersuchung: Jazz. Von den einen als die klassische US-amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts gepriesen, von den anderen verbal wie auch bibliothekarisch unter Trivialmusik eingeordnet. Der nächste schmale Stieg windet sich in die weiterhin nur bedingt erkundbaren Weiten des afrikanischen und asiatischen Kontinents: So sehr das ethnomusikologisch interessierte Publikum sich darüber freuen kann, dass bislang weitgehend unbekannte Musikwelten durch immer mehr Tonträger hör- und erfahrbar gemacht werden, so sehr tun sich zugleich riesige Abgründe interkulturellen Missverständnisses auf, die auf gutgemeinten, jedoch inadäquaten Reinterpretationen des Gehörten beruhen. Ein weiteres Reizwort des Titels ist der Terminus *Rezeption*; man wartet gespannt auf die weiteren Ausführungen. Und schließlich die programmatische Vorgabe („zwischen Exotismus und Weltmusik“), die terminologisch bedingt vorerst im Unklaren lässt, von welcher Bandbreite – einer extrem kleinen oder einer ungeheuer großen – man wird ausgehen dürfen.

Auf all diese Eingangsfragen bemüht sich der Autor gleich zu Beginn seiner Untersuchung Antworten zu geben. Er tut dies in gewissermaßen klassischer Weise (das vorliegende Opus entstand als Doktorarbeit an der Justus-Liebig-Universität Gießen): Einführung mit Begriffsklärung und Literatursichtung, anschließend methodische und (nochmals) terminologische Hinweise. Dann folgen die drei Hauptteile der Arbeit: Der erste widmet sich den Hintergründen und sozialen Zusammenhängen der *Rezeption* asiatischer und afrikanischer Musik durch Jazzmusiker, der zweite konzentriert sich auf einige ausgewählte musikalische Verbindungsversuche von Jazz und diversen anderen Musikformen (u. a. schwarzafrikanische, südafrikanische, arabische, türkische, indonesische, indische Musik). Der dritte Teil beschäftigt sich mit dem musikalischen Schaffen eines einzelnen Jazzmusikers, des Trompeters und Multiinstrumentalisten Don Cherry. Am Bei-

spiel dieses Musikers sollen, so Pfeleiderer, „die individuellen Motive und Hintergründe, die einen Jazzmusiker zur *Rezeption* fremder Musiktraditionen bewegt haben, und die konkreten musikalischen Probleme und Lösungsmöglichkeiten, die sich bei der Einbeziehung von asiatischen und afrikanischen Elementen in die eigene jazzmusikalische Stilistik ergeben haben, dargestellt werden.“ Ein populär gehaltenes, aber sicherlich nicht unnötiges Glossar rundet das Werk ab.

Soweit der Überblick; doch was ist aus der vorab anzunehmenden Gratwanderung geworden? Da hat zumindest der Rezensent überinterpretiert. Denn Pfeleiderer sagt, in vollem Bewusstsein der Komplexität des Themas, bereits eingangs klar und unmissverständlich, dass seine Untersuchung in erster Linie als ein Beitrag zur Jazz-Geschichtsschreibung und einer sozialgeschichtlich ausgerichteten Jazz-Forschung zu verstehen ist. Und genau das ist es auch, was er dem Leser anbietet. Somit ist der Leser selber schuld, wenn ihm ein klein wenig die Spannung abhanden gekommen ist.

Allerdings bleibt die Befürchtung zurück, dass der Leser – trotz Pfeleiderers einleitender, wohlgemeinter Warnungen – wichtige Passagen der vorliegenden Arbeit geradezu missinterpretieren muss, sofern es ihm an ausreichender ethnomusikologischer Erfahrung fehlt. Diese ethnomusikologische Erfahrung schließt nach Ansicht des Rezensenten auch den Jazz ein. So sollten zu den persönlichen Erfahrungs- und Erkenntniswerten des (idealen) Lesers nicht nur die besonderen tonalen und intonatorischen Eigenheiten von intentional vertikal musizierenden Völkern und Kulturen gehören, es sollte der idealtypische Leser auch nachvollziehen können, nach welchen Kriterien innerhalb des Jazz Musik geschaffen und gestaltet wird. Denn erst dadurch kann man zu verstehen beginnen, wieso so manche Jazzmusiker erkennen mussten, dass sie sich mit ihrer stilistisch eng umgrenzten musikalischen Enkulturation selber im Weg standen, wenn es um das Erfassen und das Nachvollziehen fremden musikalischen Materials ging. Oder, um einen bildlichen Ausdruck zu verwenden: Erst dadurch kann man zu verstehen beginnen, wieso es gar so schwierig ist, Äpfel und Birnen zu kreuzen.

(Februar 2000)

Franz Krieger

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24: Melodramen und Lieder mit Instrumenten*. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. VII, 196 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 13: Orchesterwerke II. Krit. Bericht. Skizzen*. Hrsg. von Nikos KOKKINIS und Jürgen THYM. Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1993. XXVI, 203 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Band 18,2: Chorwerke I. Krit. Bericht zu Band 18 A, Teil 2. Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR und Dorothee SCHUBEL. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1996. LII, 277 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe B, Band 24,2: Melodramen und Lieder mit Instrumenten*. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Mainz: Schott Musik International/Wien: Universal Edition 1997. XVII, 175 S.

Mit den hier angezeigten Bänden wird die Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs in nunmehr schon gewohnter überzeugender Weise fortgesetzt. Neben den Kritischen Berichten im engeren Sinne, dem so vollständig wie möglich dargebotenen und kommentierten Skizzenmaterial sowie den vor allem die Rezeptionsgeschichte der Kompositionen erhellenden Zeitdokumenten (Rezensionen, Entwürfen von Vorworten und deren Varianten, Briefen u. a.) besticht die Umsicht und Präzision, mit der die Entstehung jedes einzelnen Werkes anhand von kommentierten Dokumenten herausgearbeitet wird. Dabei ergeben sich eine Reihe neuer oder zumindest bislang nicht zureichend beachteter Gesichtspunkte. Interessant ist etwa die Tatsache, dass Schönberg sich einigen Erfolg von der Veröffentlichung der Chorstücke op. 27 und 28 versprach, deren Drucklegung er deshalb auch energisch voranzutreiben bemüht war – dann aber offensichtlich nicht einmal die Gelegenheit fand, die Stücke zur Aufführung zu bringen. Ein Uraufführungsdatum hat sich bis heute nicht ausmachen lassen. Außerdem wäre zu dieser Tatsache die von Schönberg nur drei Jahre nach Erscheinen der Stücke geäußerte Ansicht in Beziehung zu setzen, dass dieselben bereits „ver-

altet“ seien: „Das eben noch heutige gab es nicht mehr“ (Reihe B, 18,2, S. XXIX). Im Briefwechsel mit Alfred Guttman über op. 35 zeigt sich ein weiteres Mal die wundersame, an Hysterie nicht nur grenzende Empfindlichkeit Schönbergs gegenüber allem, was als Unterschätzung oder gar Missachtung seiner Person und seiner Leistung irgend auszulegen wäre – allein in der (von Guttman selbstverständlich vollkommen ehrerbietig verstandenen) Gleichsetzung etwa mit Ferruccio Busoni oder Paul Hindemith witterte Schönberg nichts anderes als tückische Herabsetzung (ebd., S. XXIX ff.).

Nicht minder aufschlussreich erscheint die bislang wohl kaum angemessen wahrgenommene und untersuchte Tatsache, dass sich Schönberg durch die quasi tonalen Probleme, die er sich in den *Variationen für Bläserchester* op. 43 gestellt hatte, in weit umfangreichem Maße zu skizzierender „Vorklärung“ veranlasst sah als dies bei den vorausgegangenen und noch folgenden Zwölftonkompositionen – dem Umfang der Skizzenarbeit nach zu urteilen – der Fall gewesen ist (Reihe B, 13, S. 139). Reinhold Brinkmann knüpft mit Werkband und Bericht zu *Herzgewächse* op. 20 und *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 direkt an seine Ausgabe des *Pierrot lunaire* an (s. *Mf* 51, 1998, H. 3, S. 385). Insbesondere die Diskussion um Korrekturentscheidungen bei Werken, die wie op. 41 nach der Zwölfton-Methode gearbeitet sind, findet hier Raum: haben Korrekturen ein kompositorisches Strukturargument (die „Reihe“) oder ein philologisches Quellenargument (die „Quelle“) zum Ausgangspunkt und zur Begründung. Ohne fruchtloser Kompromissnagelbarkeit zu erliegen, plädiert Brinkmann für ein Abwägen eines jeden Details. Auszuschließen sei lediglich ein prinzipielles „so oder so“ (S. 56). Eingriffe in den Text aufgrund von kompositorisch-struktureller Argumentation sollten stets in Verbindung mit Quellenargumenten stehen.

(Oktober 2000)

Mathias Hansen

WILLIAM WALTON *Edition. Volume 9: Symphony No. 1. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1998. XVI, 212 S.*

Oxford University Press plant bis 2002, dem

Jahr des hundertsten Geburtstag des Komponisten William Walton, eine Walton (Complete) Edition in 23 Bänden. Begonnen wurde sie mit der vorliegenden großen Orchesterpartitur der ersten Symphonie, die der Dirigent David Lloyd-Jones edierte. Lloyd-Jones ist zugleich General Editor des gesamten Unternehmens, das ferner unter ständiger Beratung durch den Herausgeber des Walton-Werkkatalogs, Stewart Craggs, entsteht. Die erscheinenden Bände werden jeweils, wie bereits die erste Symphonie und inzwischen auch Vol. 6 mit Choralwerken, Vol. 7 mit *Façade Entertainments* und Vol. 23 mit der Filmmusik *Henry V – A Shakespeare Scenario*, auf historisch-kritischer Basis neu ediert, es sind also keine Reprints, bei denen viele Unstimmigkeiten der Partituren wieder einmal ungelöst bleiben würden. Im Gegenteil, gerade aus der Reprint-Geschichte ziehen die Herausgeber der Walton Edition nun offenbar Konsequenzen, sie haben sich vor allem zum Ziel gesetzt, viele „alte“ Lesefehler zu berichtigen und „definitive“ Texte vorzulegen. Bei der Neuauflage der *Ersten Symphonie* zeigt sich, dass dieses Vorgehen einer dringenden Notwendigkeit entsprach, auch wenn damit eine Reihe weiterer Probleme aufgeworfen werden sollte.

Waltons *Erste Symphonie* entstand in Etappen, von 1932 bis 1934 schrieb er die ersten drei Sätze, die 1934 auch uraufgeführt wurden; der Komponist stand wohl unter erheblichem Druck des London Symphony Orchestra und seines Dirigenten Hamilton Harty, der die Symphonie in Auftrag gegeben hatte und von dem Uraufführungstermin nicht abzurücken bereit war. Dann scheint Walton einige Zeit mit dem „Finale-Problem“ gerungen zu haben, das er jedoch innerhalb eines Jahres löste. 1936 schließlich wurde die Symphonie erstmals bei OUP verlegt (Orchesterpartitur, Taschenpartitur und Stimmen).

Bereits diese ersten Ausgaben wiesen Unstimmigkeiten auf – vor allem zwischen den Partituren und den Stimmen –, die sich vermehrten, als Walton selbst nach der Druckle-

gung begann, Änderungen und Berichtigungen vorzunehmen, etwa ab seiner eigenen Aufführung der Symphonie im August 1936 und nochmals 1951 anlässlich seiner Einspielung des Werks auf Schallplatte. Als 1968 eine „korrigierte Studienausgabe“ bei OUP erschien, konnten zwar viele Änderungen übernommen werden, die Gesamtsituation war damit jedoch keineswegs gelöst, zum Teil wurden weitere Verwirrungen gestiftet.

David Lloyd-Jones, der mit den Textproblemen der ersten Symphonie auf Grund eigener Aufführungen des Werks vertraut ist, richtete sich nun bei seiner Neuedition nach folgenden Grundsätzen: Erstens sollte der Text nach Möglichkeit Waltons Einrichtungen „letzter Hand“ entsprechen; dafür musste jedoch, zweitens, der „korrigierte“ Druck von 1968, nach einem gründlichen Vergleich mit dem Autograph, als Editionsgrundlage dienen, weil Waltons eigene Dirigierpartitur und andere relevante Quellen verloren gingen – eine nicht unproblematische, pragmatische Lösung; und drittens sollte sich der Philologe gegen den Dirigenten behaupten, denn es war keine „praktische Ausgabe“ geplant, sondern eine Partitur, die Raum sowohl für Waltons Schreibeigenheiten als auch für individuelle Interpretationen dieser Stellen geben sollte.

Über seine editorischen Entscheidungen, die, bei allen Schwierigkeiten, plausibel erscheinen, gibt Lloyd-Jones im Rahmen des Vorworts, der Quellenbeschreibungen und der kritischen Anmerkungen zum Text ausführlich Rechenschaft. Der Partitur mit einem klar und übersichtlich strukturierten Notenbild sind ferner Faksimiles der künstlerisch gestalteten Titelseite des Autographs sowie einer zweiseitigen – ehemals zum langsamen Satz gehörenden und früh verworfenen – autographen Passage beigegeben.

Man darf auf die weiteren Bände der Walton Edition gespannt sein, und es ist ihnen zu wünschen, dass sie auch in deutschen Bibliotheken ihren Platz finden werden.

(August 2000)

Christa Brüstle